Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes

Rodrigo Morais Leite

A (Moderna) Historiografia Teatral de Décio de Almeida Prado

São Paulo
2018

Rodrigo Morais Leite

A (Moderna) Historiografia Teatral de Décio de Almeida Prado

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.
Área de Concentração: Estética e Poéticas Cênicas
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

São Paulo
2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

L533m Leite, Rodrigo Morais, 1977-

A (Moderna) historiografia teatral de Décio de Almeida Prado / Rodrigo Morais Leite. - São Paulo, 2018.

311 f.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Prado, Décio de Almeida - 1917-2000. 2 Cândido, Antônio, - 1918-. 3. Teatro brasileiro - História. 4. Teatro - Historiografia. 5. Critica teatral. I. Mate, Alexandre Luiz. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

(Mariana Borges Gasparino - CRB 8/7762)

Rodrigo Morais Leite

A (Moderna) Historiografia Teatral de Décio de Almeida Prado

Tese aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a área de concentração em Estética e Poéticas Cênicas, pela seguinte banca examinadora:

_____

Professor Doutor Alexandre Luiz Mate
Universidade Estadual Paulista – Unesp – Orientador

_____

Professor Doutor Gilberto Figueiredo Martins
Universidade Estadual Paulista – Unesp

_____

Professor Doutor João Roberto Faria
Universidade de São Paulo – USP

_____

Professora Doutora Maria Sílvia Betti
Universidade de São Paulo – USP

_____

Professora Doutora Rosangela Patriota Ramos
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

São Paulo, 18 de maio de 2018

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, ao meu orientador, professor Alexandre Mate, por todos esses anos de parceria, que se iniciou no meu mestrado e agora se consolida no doutorado. Impossível expressar aqui sua importância para ambas as pesquisas.

O mesmo se pode dizer do coro organizado em torno dele, seja como amigo, seja como orientador, por nós carinhosamente chamado de Amoradas. Deixo aqui registrada minha gratidão a todos esses nomes com os quais pude compartilhar momentos de enorme alegria nessa jornada: Alexandre Falcão de Araújo, André Murrer, Angela Consiglio, Bárbara Tavares Reis, Beatriz Caló, Bob Sousa, Carlos Rogério Gonçalves, Daniela Giampietro, Laura Melamed, Luiz Eduardo Frin, Miguel Arcanjo Prado, Fernanda Azevedo e Simone Carleto (esta minha parceira também na Escola Viva de Artes Cênicas de Guarulhos e em outras empreitadas intelectuais).

Gostaria também de agradecer a todos os trabalhadores do teatro de São José dos Campos (SP), cidade onde resido há cinco anos e onde tive a oportunidade de conviver e trabalhar com muitos grupos locais, estabelecendo como eles uma relação de muita amizade e aprendizagem.

Agradeço também, como não poderia deixar de ser, à minha família, personificada nas figuras de meu pai, minha mãe e minha irmã, pois sem eles eu jamais teria conseguido chegar até aqui, ao me apoiarem de todas as maneiras possíveis.

Seria necessário dispensar uma menção especial a alguns amigos e amigas de longa data, dos meus tempos de Belo Horizonte, com quem mantenho contato regular, sempre discutindo, por telefone ou por outros meios, minha "agitada" vida acadêmica. A Maria do Carmo Vargas, Marta Mendes e Homero Nunes Pereira este trabalho também é dedicado.

Aos professores e professoras que fizeram parte da banca de defesa (Gilberto Martins, João Roberto faria, Maria Sílvia Betti e Rosangela Patriota) e que me subsidiaram com observações valiosas, é claro que eu não poderia deixar de reconhecer minha eterna gratidão.

Para finalizar, um agradecimento à parte a alguns amigos e amigas que me possibilitaram, com sua providencial ajuda, a realização desta tese, ao me receberem de braços abertos em suas residências nos (muitos) momentos em que eu precisei me abrigar em São Paulo. A Maria Virgínia Nunes Pereira, Giselle Campos, Peterson Dias, André Stuchi, Letícia Monteiro e meus primos Juliano Leite Mignacca e Maria Clara Órfão eu só poderia dizer uma coisa: muitíssimo obrigado.

RESUMO

A pesquisa apresenta uma reflexão sobre a historiografia teatral de Décio de Almeida Prado, importante crítico e historiador do teatro brasileiro. Intelectual ligado à terceira fase do movimento modernista, que alguns autores designam como a "Geração de 1945", seu pensamento estético e historiográfico possui laços estreitos com uma certa concepção de mundo moderna, donde se explica o título conferido ao trabalho. A tese defendida objetiva demonstrar os diferentes imbricamentos existentes entre os ensaios de Prado sobre o passado cênico nacional e semelhante cosmovisão, procurando deslindá-los à luz de certos parâmetros como, por exemplo, a filosofia da história e algumas noções estético-teatrais que conformariam essa vertente de sua obra. Em que pese, contudo, o foco mais concentrado nos ensaios historiográficos, informe-se que suas críticas de espetáculos, produzidas ao longo de anos, não foram ignoradas, na medida em que fazem parte do escopo deste estudo, cujo projeto, dentro de suas possibilidades, é analisar o pensamento de Prado como um todo. Tendo isso em vista, para uma melhor compreensão do assunto, empreendeu-se uma comparação, que atravessa a pesquisa do início ao fim, entre o ensaísmo teatral de Prado e o ensaísmo literário de Antonio Candido, lembrando que ambos começaram suas carreiras juntos ao fundarem, em parceria com outros nomes, como Paulo Emílio Salles Gomes e Ruy Coelho, a revista *Clima* (1941-1944). Pelo fato de suas respectivas historiografias apresentarem muitos vínculos entre si, a ponto de ser possível afirmar que elas pertenceriam a um mesmo projeto intelectual, tal cotejo acabou se mostrando fundamental para as pretensões embutidas na tese, fazendo com que este trabalho se tornasse, à sua maneira, uma obra de *historiografia comparada*.

Palavras-chave: Décio de Almeida Prado. Antonio Candido. História do Teatro Brasileiro. História do Teatro Paulistano. Historiografia Teatral. Filosofia da História. Teoria do Teatro. Crítica Teatral Brasileira.

ABSTRACT

This research presents a reflection on the theatrical historiography of Décio de Almeida Prado, an important critic and historian of Brazilian theater. As an intellectual associated with the third phase of the modernist movement, which some authors call the "Generation of 1945", his aesthetic and historiographical thinking has close ties with a certain conception of the modern world, which explains the title given to this paper. The thesis defended here aims to demonstrate the different overlaps existing between Prado's essays on the country's theatrical past and similar worldviews, aiming to address them in the light of certain parameters, such as the philosophy of history and some aesthetic and theatrical notions that shape this aspect of his writings. However, despite the more concentrated focus on his historiographical essays, the reviews of performances he penned over the years have not been ignored, to the extent that they are included within the scope of this paper, which is intended, as far as this is possible, to analyze Prado's overall thinking. That said, in order to provide a better understanding of the topic, a comparison has been made, throughout the research from start to finish, between Prado's theatrical essays and the literary essays of Antonio Candido, recalling that they both started their careers together when they founded, in partnership with other names such as Paulo Emílio Salles Gomes and Ruy Coelho, the magazine *Clima* (1941-1944). Given that their respective historiographies are related in many ways, to the point that it is possible to say that they belong to the same intellectual tradition, this comparison proved to be instrumental for the aspirations of this thesis, turning this paper, in its own way, into a *comparative historiography*.

Keywords: Décio de Almeida Prado. Antonio Candido. Brazilian Theater History. Theater Historiography. Philosophy of History. Theater Theory. Brazilian Theater Criticism.

SUMÁRIO

Introdução.....7

1. Décio de Almeida Prado, o Modernismo e a Modernidade.....12

2. Décio de Almeida Prado e o Modernismo no Teatro.....51

3. Manifestações Teatrais.....100

4. Período de Formação.....144

5. Período de Consolidação e Decadência.....220

Considerações Finais.....301

Referências Bibliográficas.....304

Introdução

O presente estudo versa sobre o pensamento teatral de Décio de Almeida Prado, intelectual normalmente apontado como o mais importante crítico e historiador do teatro brasileiro. A ele se deve, é possível afirmar, o primeiro trabalho historiográfico moderno sobre o passado cênico nacional, o pequeno ensaio "Evolução da Literatura Dramática", de 1955, publicado em *A Literatura no Brasil* (1955-1959). Contudo, apesar da precedência, sua carreira de historiador propriamente dito só se iniciou, de fato, em 1971, quando defendeu sua tese de doutoramento na Universidade de São Paulo (USP) e se efetivou, a partir de então, como professor dessa instituição.

Antes disso, Prado destacara-se no cenário teatral brasileiro, atuando sempre em São Paulo, como crítico de espetáculos, atividade que exerceu durante mais de vinte anos, primeiro amadoristicamente, na revista *Clima* (1941-1944), e depois, já em regime profissional, trabalhando no jornal *O Estado de S. Paulo*, onde permaneceu de 1946 a 1968. Outras facetas de sua inserção no campo cultural ainda poderiam ser lembradas, como a criação do Grupo Universitário de Teatro (GUT), atuante de 1943 a 1948 e que, posteriormente, ao se fundir com grupos aparentados, daria origem ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), uma das companhias teatrais responsáveis pela modernização do teatro brasileiro. Ou, ainda, sua destacada atuação como editor do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, caderno cultural que fez história na imprensa brasileira cujo projeto tencionava promover uma união entre o mundo acadêmico e o jornalismo. Nesse cargo Prado permaneceu de 1956 a 1967, o período áureo da publicação.

Após abandonar a crítica de espetáculos, Décio de Almeida Prado dedicou-se integralmente, até os últimos dias de sua vida, ao ensaísmo historiográfico, procurando por meio desse gênero textual historiar o passado teatral brasileiro, das primeiras encenações jesuíticas do século XVI ao "teatro experimental" da década de setenta do século passado. Conforme o título indica, seria essa vertente de sua trajetória intelectual o foco primordial desta tese, que abarca praticamente todos os trabalhos de Prado voltados à história do teatro nacional, dos mais sucintos aos mais copiosos. Isso não significa, ressalve-se, que a pesquisa se circunscreva "apenas" à obra historiográfica de Prado, deixando de lado as críticas teatrais reunidas nos volumes *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* (1956), *Teatro em Progresso* (1964) e *Exercício Findo* (1987).

Estendendo o escopo também às apreciações de espetáculos, documentos fundamentais para se compreender o pensamento estético de Prado mais a fundo, em diversos momentos elas são incorporadas à reflexão, tendo em vista demonstrar a tese segundo a qual

esse crítico e historiador paulista seria um típico intelectual moderno. Conceito multifacetado, que não se esgota facilmente, sua simples menção não permite uma apreensão imediata de seu "verdadeiro" significado, uma vez que ele depende, e muito, do contexto em que está inserido. No que concerne ao trabalho ora apresentado a noção de moderno é considerada em três acepções diferentes, ainda que uma não exclua a outra e nem haja, entre elas, nenhuma precedência necessária.

A primeira possuiria uma inclinação mais filosófica, relacionando-se a uma certa visão de mundo peculiar à assim chamada *modernidade*, esse período que se estenderia, basicamente, da Revolução Francesa (1789) ao término da Segunda Guerra Mundial (1945) caracterizado, entre outras coisas, pela crença na Razão e no progresso. As outras duas seriam propriamente estéticas. Uma, mais geral, ligada ao *modernismo*, movimento artístico e intelectual que marca a passagem do século XIX para o século XX no Ocidente e que, no Brasil, sobreveio com a realização da Semana de Arte Moderna em 1922; a outra, mais específica, tem a ver com o *modernismo no teatro*, o que, no caso de Décio de Almeida Prado, reporta-se ao modernismo teatral francês, aquele encampado por encenadores-teóricos como Jacques Copeau e Louis Jouvet.

Esse moderno do título, tomado nas acepções descritas acima, será objeto exaustivo de análise nos dois primeiros capítulos, os mais teóricos justamente por apresentarem, em suas configurações, um inventário dos conceitos utilizados no decorrer de toda a pesquisa. O capítulo de abertura ("Décio de Almeida Prado, o Modernismo e a Modernidade") trata das relações entre o historiador paulista, enquanto membro do Grupo Clima[1], e o primeiro modernismo encabeçado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Em um segundo momento, a reflexão se encaminha para um debate sobre teoria da história, na busca de estabelecer os liames entre a historiografia de Prado e uma certa vertente historiográfica que se poderia qualificar de moderna (pois típica da modernidade).

Já o capítulo seguinte ("Décio de Almeida Prado e o Modernismo no Teatro") se atém exclusivamente aos estreitos laços que ligam o crítico paulista à modernização teatral propugnada por Jacques Copeau no início do século passado. Fundador do *Vieux Colombier* (1913), o "bastião" do moderno teatro francês, a militância teórico-práxica de Copeau teve enorme repercussão no meio teatral brasileiro, influenciando não somente o pensamento estético de Prado como também a prática cênica de muitos criadores por aqui. Suas ideias, que

[1] Trata-se, é claro, do grupo surgido ao redor da revista *Clima*, cujos principais integrantes, além de Décio de Almeida Prado e Antonio Candido, incluiriam os nomes de Lourival Gomes Machado (crítico de artes plásticas), Paulo Emílio Salles Gomes (crítico de cinema) e Ruy Coelho (espécie de "coringa" do veículo, por não atuar em nenhuma área fixa).

no caso de Prado foram absorvidas por intermédio de Louis Jouvet, principal "discípulo" de Copeau na França, constituem uma matriz conceitual contraditória, que não à toa costuma ser qualificada de "modernismo conservador", por motivos que adiante serão explicitados.

Para os três últimos capítulos foram reservados os assim chamados "estudos de caso", isto é, as análises voltadas especificamente aos trabalhos historiográficos de Prado, organizados, na medida do possível, em ordem cronológica, começando com os autos anchietanos para terminar, quatro séculos depois, nas derradeiras experiências do modernismo teatral brasileiro. São eles: "Manifestações Teatrais", "Período de Formação" e "Período de Consolidação e Decadência". A divisão estabelecida não é, de modo algum, arbitrária. Contudo, ao contrário do que se poderia supor, ela não foi sugerida exatamente por nenhum trabalho específico de Décio de Almeida Prado, ainda que se possa antevê-la em um ensaio como, por exemplo, "Evolução da Literatura Dramática".

Em verdade a sugestão se deve a um pequeno estudo de Antonio Candido intitulado *Iniciação à Literatura Brasileira* (1997), onde se atribui ao passado literário nacional três fases distintas: um período singularizado por apresentar apenas *manifestações literárias* isoladas; outro no qual já se poderia antever a configuração de um *sistema literário*; e, afinal, um terceiro responsável por consolidar esse mesmo *sistema*. Conforme as expressões grifadas revelam, a divisão proposta por Candido está de pleno acordo com o conceito de *formação* exposto por ele em sua obra mais conhecida, a *Formação da Literatura Brasileira* (1959). De todo modo, não se estranhe que uma periodização proposta por um determinado historiador da literatura sirva aos propósitos de um trabalho sobre um outro historiador que, ainda por cima, nem sequer compartilha a mesma área de estudo. Isso se deve ao fato, amplamente debatido ao longo de toda a tese, de tanto Candido quanto Prado, ambos egressos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL-USP) e destacados integrantes do Grupo Clima, comungarem basicamente das mesmas proposições historiográficas, de modo tal que não seria nenhum exagero afirmar que suas respectivas obras nesse campo pertenceriam a um mesmo projeto intelectual. A pesquisa, acredita-se, se encarregará de demonstrá-lo.

Embora o trabalho de Décio de Almeida Prado já tenha sido objeto de outros estudos, alguns em nível de mestrado e doutorado, como os de Ana Bernstein (2005) e Maria Cecília Garcia (2004), é interessante notar que, na maioria das vezes, o foco deles costuma recair exclusivamente sobre as críticas de espetáculos, sem abordar ou abordando apenas lateralmente os ensaios historiográficos. Sem pretender, como se informou acima, seccionar a obra de Prado, por interpretá-la como um todo coeso, este estudo tem como "fio condutor" os trabalhos publicados em livros como *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993) ou *O Drama*

Romântico Brasileiro (1996), ambos devotados ao exame de nosso passado teatral. Com isso, sem deixar de reconhecer a enorme dívida para com as pesquisas anteriores, em especial as supracitadas, a tese aqui defendida tem a pretensão de suprir essa "lacuna", realizando um trabalho que busca submeter a historiografia de Décio de Almeida Prado a uma análise rigorosa.

Com esse propósito em mente, tentou-se empreender uma interpretação equilibrada a seu respeito, que se afasta tanto do relato apologético quanto da crítica ingenuamente iconoclasta, aquela que se aproveitaria do objeto de pesquisa para conseguir, de certo modo, sobrepujá-lo, adentrando na polêmica gratuita e mal-intencionada. Sem perder de vista, em nenhum momento, a enorme relevância do legado crítico-historiográfico de Prado, trata-se apenas de examiná-lo sob o crivo de um pesquisador contemporâneo, cuja sensibilidade estética e formação intelectual já não se coadunam com os parâmetros modernos. Nesse sentido, talvez se pudesse falar de um olhar *pós-moderno* dirigido à obra do crítico e historiador paulista, por mais que esse termo, assim como *moderno*, encerre um conceito de limites extensos, portanto problemáticos.

Além disso, ou antes disso, a visão desenvolvida neste trabalho origina-se do olhar próprio de um historiador, que ao se voltar para o passado, por intermédio da historiografia de Décio de Almeida Prado, procura responder às seguintes questões: como interpretar uma obra que, inserida no cânone moderno, já não corresponderia – em tese – aos paradigmas instituídos pela contemporaneidade (ou pós-modernidade), hostis a noções como progresso e Razão universal? De acordo com semelhante ponto de vista, quais elementos dessa obra seriam os mais criticáveis? E quais seriam os mais elogiáveis, levando-se em consideração a historicidade do pensamento de Prado e sua posição no âmbito da historiografia teatral brasileira? No decorrer dos cinco capítulos que compõem este estudo, espera-se que ele dê conta de responder a essas interrogações.

Por fim, registre-se que essa "revisão" é algo mais do que natural, pois, assim como cada geração lê de uma forma diferente os grandes artistas do passado, o mesmo acontece com os grandes cientistas sociais, filósofos e historiadores, grupo ao qual o nome de Décio de Almeida Prado faz jus em pertencer, conforme atestam praticamente todos os pesquisadores que se pronunciaram a respeito de sua obra. Sem extrapolar os limites do Grupo Clima, verifica-se que algo parecido sucede hoje em dia com a historiografia de Antonio Candido, se se tomar como referência o recentemente publicado *Para Além das Palavras*: Representação e Realidade em Antonio Candido (2015), de Anita Martins Rodrigues de Moraes, trabalho que se aproxima deste sob alguns aspectos em razão do ponto de vista crítico adotado.

Se a obra crítica e historiográfica de Décio de Almeida Prado ainda é, e provavelmente continuará sendo, a porta de entrada para qualquer leitor diletante que se contenta em aprender o básico sobre a história do teatro brasileiro, para um especialista, por mais incontornável que essa obra seja, ela não supre a necessidade de se conhecer outras interpretações e outras visões a respeito do passado cênico nacional. Pelo fato de esta pesquisa promover, no afã de realizar seus objetivos, uma comparação que não se reduz ao binômio Prado x Candido, na medida em que se espraia por outros meandros, analisando a ensaística do primeiro numa perspectiva histórica, acredita-se que ela poderá, dentro de seus limites, contribuir para uma apreensão mais pan-óptica de nossa trajetória teatral. Isso seria devido, é necessário esclarecer, em razão de o cotejo estabelecido incluir obras da historiografia teatral brasileira anteriores e posteriores às produzidas por Prado. Com efeito, se poderia definir a pesquisa que segue como um trabalho, acima de tudo, de *historiografia comparada*.

1. Décio de Almeida Prado, o Modernismo e a Modernidade

As relações existentes entre o Grupo Clima, aquele composto pelos principais colaboradores da revista homônima, e o modernismo são, a um só tempo, estreitas e contraditórias. Em virtude de praticamente todos os integrantes do grupo terem se lançado na carreira intelectual por meio desse veículo, que se manteve de pé entre 1941 e 1944, há quem associe seus nomes à chamada Geração de 1945, aquela que, sob muitos aspectos, posicionou-se contra os modernistas de 1922, ao se voltar, por exemplo, para formas tradicionais de composição poética em detrimento do verso livre e "desenfreado" defendido pelos últimos.

Embora a expressão normalmente se refira a uma geração de poetas, a maioria dos quais atuantes em revistas literárias como a *Joaquim* (1946-1948), a *Revista Brasileira de Poesia* (1947) e, principalmente, a *Orfeu* (1948-1953), não é algo inusitado vê-la tomada em um sentido mais genérico, de modo a abarcar os críticos responsáveis pela edição de *Clima* – dentre eles, é claro, Décio de Almeida Prado, atuando como crítico de teatro. No primeiro caso ela denotaria uma atitude de revisão do modernismo original, encampada por poetas mais preocupados em fazer do verbo literário um problema de inteligência formal e de pesquisa interior, cujo representante mais significativo seria, provavelmente, João Cabral de Melo Neto. No segundo, um grupo de "analistas do concreto"[2], apresentando uma discrepância substancial em relação aos literatos das gerações anteriores: o auto grau de especialização intelectual, conquistado graças à formação universitária.

Seria esse, com certeza, o diferencial mais elementar a separar os protagonistas da Semana de Arte Moderna dos realizadores de *Clima*, todos egressos da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), instituição que, ao ser fundada em 1934, deu origem à Universidade de São Paulo (USP). Nela se formaram Lourival Gomes Machado (1938), Décio de Almeida Prado (1938), Gilda de Mello e Souza (1940), Ruy Coelho (1941), Antonio Candido (1942) e Paulo Emílio Salles Gomes (1944), em áreas como Filosofia ou Ciências Sociais. O mesmo não se pode afirmar dos próceres de 1922, em sua maioria intelectuais polígrafos e autodidatas cuja formação era devida às tradicionais e bacharelescas faculdades de Direito.

É por isso que, em um primeiro momento, toda essa geração de poetas e críticos aparece não como uma continuidade do modernismo, mas, ao contrário, como uma oposição a

[2] A expressão é de Antonio Candido, querendo com ela afirmar que sua geração, apesar dos estudos filosóficos e sociológicos, demonstrou mais aptidão pela análise de coisas concretas como o cinema, o teatro e a literatura do que pelo pensamento teórico abstrato.

ele. É a tese, por exemplo, de Wilson Martins, que em *A Crítica Literária no Brasil* afirma o seguinte a esse respeito:

> Como estamos vendo, os críticos da "geração de 45" eram, simultaneamente, alguns "homens de 22", como Alceu Amoroso Lima e Sérgio Milliet, e os que já pertenciam à camada geológica posterior, como Álvaro Lins e Antonio Candido. Mas, como se definia, em perspectivas críticas, a "geração de 45"? Foi, antes de mais nada, um retorno ao esteticismo e à retórica, no que se mostrava consanguínea com as novas concepções críticas (e vice-versa), marcando, com clareza e decisão, o primeiro passo em direção ao formalismo. Sua posição era deliberadamente antimodernista e assim foi tomada em seu período de esplendor, ainda que se registrem, nos últimos anos, dois esforços complementares de reconstrução histórica: um, para conciliá-la com, em vez de opô-la ao Modernismo; outro, para criar-lhe, retrospectivamente, uma doutrina coerente, tentativas, desnecessário acentuar, inconciliáveis e contraditórias entre si (MARTINS, 2002, p. 33).

Estudiosos como Carlos Guilherme Mota (2008) e Alfredo Bosi (1982) se encaminharam, até certo ponto, pela mesma vereda interpretativa. Para o último, na *História Concisa da Literatura Brasileira*, a Geração de 1945 se caracterizaria por sua bivalência, pois, ao mesmo tempo em que subestimava as conquistas formais do modernismo, ela tentou repropor alguns problemas estéticos de uma maneira mais consciente na comparação com o "irracionalismo" de 1922, o que lhe conferiria um estatuto ambíguo, estacionado entre o tradicionalismo e a modernidade. Já para Mota, que exclui de sua reflexão a questão poética, atendo-se apenas à crítica e ao pensamento de um modo geral, entre uma e outra geração existiriam alguns elos destacáveis. Um deles seria Sérgio Milliet, nome também apontado por Wilson Martins exercendo mais ou menos essa função. O outro, segundo Mota, seria Mário de Andrade, tido pelo historiador, em *Ideologia da Cultura Brasileira*, como uma "consciência-limite".

Atento, acima de tudo, aos elementos ideológicos que diferenciariam, em termos sumários, os artistas-intelectuais de 1922 dos *scholars* de 45, Carlos Guilherme Mota antevê no Mário de Andrade dos últimos anos de vida, desencantado com sua geração e com sua própria trajetória intelectual, um marco na passagem de uma visão aristocrática para uma visão pequeno-burguesa de mundo, um dos fatores mais importantes a distinguir os dois polos crítico-literários.

Tal exame de consciência, algo bastante estudado pela historiografia literária brasileira, teria começado em 1941, ao escrever "A Elegia de Abril", texto de abertura da revista *Clima*, até culminar na histórica conferência de 1942 sobre o modernismo brasileiro[3]. Esta, informe-se, teve como ponto de partida o pronunciamento de Andrade na ocasião em

[3] Chamada "O Movimento Modernista", essa espécie de conferência-testemunho foi lida no Itamaraty em 30 de abril de 1942. No ano seguinte ela sairia publicada no volume *Aspectos da Literatura Brasileira*.

que a Semana de Arte Moderna completou vinte anos, atendendo ao inquérito promovido por Edgard Cavalheiro posteriormente reunido no volume *Testamento de uma Geração*[4] (1944), documento de suma importância para se compreender as encruzilhadas estéticas e ideológicas do período final do Estado Novo (1937-1945). Pegando a conferência como amostra dessa reavaliação, proposta por aquele que seria o principal teórico do modernismo brasileiro, encontram-se passagens que representam bem o momento vivido por ele àquela altura, nas quais o escritor, de certa forma, rompe consigo mesmo:

> Não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitios derivaram duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocratismo me puniu. Minhas intenções me enganaram (ANDRADE, 1972, p. 252).

De uma maneira geral, em virtude de suas alegações serem um tanto vagas, o desabafo de Andrade poderia ser interpretado como uma defesa do artista comprometido em termos político-ideológicos, algo que, segundo ele, teria faltado à sua geração, embriagada por um abstencionismo de cunho aristocrático. De qualquer forma, ao proclamar sua visão amarga e pessimista em relação ao programa (ou parte dele) que orientara sua vida intelectual até então, Mário de Andrade teria criado, segundo Carlos Guilherme Mota, "[...] uma linha divisória, um marco, e que teria impacto nas trajetórias de muitos outros, mais novos" (MOTA, 2008, p. 144). Donde se explica o porquê de ele ser considerado pelo historiador uma "consciência-limite". Lembrando-se que a morte do autor de *Macunaíma* ocorreu exatamente em 1945 – além de outros acontecimentos importantes como o fim da Segunda Guerra Mundial (no plano internacional) e a realização do I Congresso Brasileiro de Escritores[5] (no plano nacional) – é possível afirmar que aquele ano representaria, de fato, uma nova mentalidade em ascensão no país.

Antes de esmiuçar alguns nexos que atrelariam mais diretamente esse Mário de Andrade agônico ao Grupo Clima, se faz necessário comentar o documento de época que

---

[4] Para não deixar a efeméride dos vintes anos da Semana de Arte Moderna passar em branco, Edgard Cavalheiro solicitou a diversos intelectuais da época que dessem um testemunho sobre o histórico evento. Inicialmente publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, manifestaram-se então: Afonso Arinos de Melo Franco, Artur Ramos, Cândido Mota Filho, Eduardo Frieiro, Luís da Câmara Cascudo, Pedro Calmon, Sérgio Milliet, Tristão de Athayde e, finalmente, Mário de Andrade. De acordo com Carlos Guilherme Mota, Andrade relutou em entregar o rascunho de seu "testamento" a Edgar Cavalheiro, temendo "não haver ambiente para ele".

[5] Promovido pela Associação Brasileira de Escritores (ABDE) e organizado pela Seção de São Paulo, o congresso iniciou-se em 22 de janeiro de 1945 no Teatro Municipal de São Paulo, sob coordenação de Sérgio Millet e presidência de Aníbal Machado, do Diretório Central. Nele compareceram representantes de todos os Estados brasileiros mais alguns convidados estrangeiros como, por exemplo, Roger Bastide.

seria, por assim dizer, o "reverso da medalha" em relação ao *Testamento de uma Geração*: a coleção de testemunhos coordenada por Mário Neme – publicada inicialmente no "Estadão" entre 1943 e 1944 – e reunida no volume *Plataforma da Nova Geração* (1945). Como o título indica, tal empreendimento também se caracterizou como um inquérito, promovido pelo mesmo jornal, porém com intuito diverso: ao invés de um "testamento" requerido a figuras já consagradas no meio intelectual, uma "plataforma" de jovens escritores na casa, no máximo, dos trinta anos de idade.

Mais ampla em sua abordagem, a *Plataforma da Nova Geração* reúne ao todo vinte e nove nomes, numa seleção heterogênea que vai de Rubem Braga a Mário Schenberg. Do Grupo Clima, quatro integrantes tiveram a oportunidade de participar: Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes, Ruy Coelho e Lourival Gomes Machado. Para esta pesquisa, interessa mais diretamente a reflexão do primeiro, que, na ousadia dos vinte e cinco anos de idade, procura traçar uma linha de desenvolvimento da cultura brasileira exposta nos seguintes termos:

> Os da geração famosa de [19]20 formaram também, a seu modo, uma geração crítica. E fizeram mais: criticaram criando, isto é, já mostrando como devia ser – o que é natural em se tratando de ficção, poesia, arte. Foi uma geração de artistas, e se separa radicalmente da nossa por esse caráter. Mas foi também uma geração de crítica, no que está mais perto de nós. O que nos distingue aí, no entanto, é o caráter da nossa crítica respectiva. A deles foi demolidora e construtora. A nossa é mais propriamente analítica e funcional. [...] Sob esse aspecto, de que abriram caminho para o estudo de muitos problemas brasileiros e colocaram a necessidade do trabalho que hoje fazemos, somos os seus continuadores. Mas, veja bem, pouca influência exerceram intelectualmente sobre nós, pelo fato, mesmo, de serem sobretudo artistas. Você [Mário Neme] quase não encontrará influência de Oswald [de Andrade], ou de Mário, ou de Menotti [del Picchia] ou de Guilherme de Almeida. Encontrará, conforme o caso, muito amor pela obra deles: muito entusiasmo pela sua ação. E mais nada. A sua influência foi toda indireta e mínima. Somos seus continuadores por uma questão de inevitável continuidade histórica e cultural (apud PONTES, 1998, p. 59).

Para quem já tomou contato com a obra madura de Antonio Candido, muito bem representada por estudos como *Formação da Literatura Brasileira* (1959) e *Literatura e Sociedade* (1965), semelhante afirmação não deixa de causar espanto, na medida em que ela se choca com certos pressupostos teóricos que conformariam um ensaio como, por exemplo, "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", praticamente todo dedicado ao exame do modernismo brasileiro[6]. Em *Plataforma da Nova Geração*, Candido critica, entre outras coisas, aquilo por

[6] É extremamente importante verificar o quão contraditória se mostravam, pelo menos no início, as relações entre os modernistas de 1922 e o Grupo Clima, uma vez que, com o passar dos anos, à medida que os primeiros iam morrendo e os últimos davam prosseguimento ao seu legado, tais "arestas" acabaram relegadas a um segundo plano. É o que demonstram certos testemunhos de Antonio Candido e Décio de Almeida Prado colhidos

ele visto como um "individualismo narcísico" peculiar à geração de 1922, encarnado especialmente, como não poderia deixar de ser, pela personalidade singular de Oswald de Andrade. A título de ressalva, servindo "[...] como que uma ponte entre eles e nós" (apud PONTES, 1998, p. 60), o onipresente Sérgio Milliet, intelectual que, além de poeta, foi também professor, tradutor e crítico de arte.

A importância atribuída a esse autor se explica, sem dúvida, devido à sua formação sociológica[7] e à sua vocação essencialmente analítica, dois fatores que o ligariam irremediavelmente aos jovens de *Clima*. Conforme informa Heloisa Pontes em *Destinos Mistos*: os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68), Milliet talvez tenha sido, dos precursores do modernismo brasileiro, aquele que melhor recepcionou os neófitos de então, por meio de um artigo chamado "A Novíssima", publicado no quinzenário de cultura *Planalto* três meses após o lançamento de *Clima*.

O mesmo não aconteceu com Oswald de Andrade, curiosamente aquele que seria, dos próceres da Semana, o de relação pessoal mais próxima ao Grupo, que remonta, no caso de Paulo Emílio Salles Gomes e Décio de Almeida Prado, a 1935, quando ambos, ao editarem o primeiro e único número da revista *Movimento*, convidaram o escritor paulista para ser um dos colaboradores. Iniciava-se aí um relacionamento cuja intimidade permitiria aos dois estudantes frequentarem até mesmo a casa de Oswald de Andrade em certos almoços de domingo, conforme relata Prado em entrevista para a revista *Cult* (1997). Contudo, por se tratar de uma pessoa de gênio difícil e de espírito muito zombeteiro, as rusgas entre o escritor e os rapazes que se arregimentaram em torno da FFCL seriam inevitáveis, atingindo, direta ou indiretamente, todos os integrantes da turma.

---

muito tempo após o calor das discussões aqui levantadas. Embora não lhes falte sinceridade, são bons exemplos de como a visão retrospectiva a respeito de fatos experienciados pode ser um tanto enganosa no estudo da história, pois tendente a "aplainar" o passado. Antonio Candido, em uma palestra sobre a revista *Clima* de 1974, publicada em *Teresina Etc* (1980), reverencia a geração de 1922 de um modo que não se vê na *Plataforma da Nova Geração*. Já Décio de Almeida Prado, em entrevista para a revista *Cult*, nega qualquer dissonância entre o seu grupo e o anterior, dissociando totalmente os rapazes de *Clima* da Geração de 1945: "As pessoas que viriam a fazer parte da geração de 45 participavam sobretudo na parte de poesia, já que 45 foi um movimento poético. Nós publicamos, por exemplo, poesias do Péricles Eugênio da Silva Ramos – um dos principais poetas de 1945. Mas não éramos iguais a eles, porque, de maneira geral, a geração de 45 foi contra a de 22 e procurava não propriamente desfazer o que o modernismo tinha feito, mas "corrigi-lo" em relação à poesia, voltando a uma linguagem mais nobre, literária, menos ligada à prosa, ao prosaísmo. Nós não negávamos em nada a geração de 22. Pelo contrário. Acho que minha função foi lançar o modernismo no teatro, o que aconteceu na década de [19]40. E acho que o Antonio Candido e o Paulo Emílio também procuraram estender o modernismo a seus campos" (PRADO, 1997, p. 12)

[7] Nascido em São Paulo, Milliet (1898-1966) graduou-se em Ciências Econômicas e Sociais na Suíça, mais especificamente em Genebra, regressando à terra natal pouco antes do advento da Semana de Arte Moderna. Teve posição destacada no movimento de renovação artística, ajudando na preparação da Semana e participando de veículos tipicamente modernistas como a revista *Klaxon* e o jornal *Terra Roxa e Outras Terras*.

O primeiro a se desentender com Oswald de Andrade foi Paulo Emílio Salles Gomes, quando este, ainda em 1935, escreveu uma resenha negativa em relação à obra do escritor modernista, na mesma época em que ambos tentavam organizar, juntos, uma revista cultural que deveria se chamar *Quarteirão*. A resposta de Andrade, publicada no jornal *A Plateia*, identificava Salles Gomes como um "subintelectual" e um "piolho da revolução", lembrando que nessa época tanto um como o outro comungavam o gosto pelo engajamento político de esquerda. Em 1941, ano do lançamento de *Clima*, foi a vez de Andrade atacar, por meio de um bilhete enviado aos editores da revista (e publicado pela mesma), cunhando para o grupo a alcunha com a qual eles ficariam eternamente conhecidos: os chato-boys. Dois anos depois caberia a Antonio Candido tornar-se o alvo da veia cômica oswaldiana, em virtude da série de artigos que escreveu para a *Folha da Manhã* sobre a obra romanesca do autor, esboçando, a respeito dela, um quadro bastante restritivo[8]. Replicando o balanço oferecido pelo crítico, Oswald de Andrade saiu-se com um artigo no qual seu contendor é taxado de "trêfego", "leviano", "mineiro" (no sentido de sovina), "normativo" e "gravibundo".

Essas e outras histórias, narradas com riqueza de detalhes em *Destinos Mistos* (1998), interessam a esta pesquisa na medida em que corroboram a seguinte tese: em que pese Oswald de Andrade ter sido mais próximo do Grupo Clima, com todos os prós e contras advindos dessa intimidade, a verdadeira admiração daqueles jovens se inclinava claramente em favor do outro Andrade, isto é, Mário. De acordo com algumas entrevistas concedidas por Décio de Almeida Prado e Antonio Candido, nas quais a visão exposta pelos dois coincide totalmente, um dos motivos que explicariam a maior formalidade para com Mário de Andrade seria o fato de ele ser visto como um escritor de enorme bagagem intelectual, um verdadeiro *scholar*, ao passo que Oswald de Andrade, seu antagonista por assim dizer, seria um escritor mais intuitivo, inteligente porém desprovido da intimidadora cultura humanística de Mário. Para todos os efeitos, caberia a este, e não àquele, o título de primeira figura da literatura brasileira moderna.

Não à toa foi Mário de Andrade o convidado para escrever o artigo de abertura de *Clima*, servindo assim aos seus editores como uma espécie de padrinho intelectual. Tal artigo ("A Elegia de Abril"), conforme já mencionado, demarca o início da "virada" andradina em relação ao modernismo, que a seguir ganharia uma feição um pouco mais acabada na conferência "O Movimento Modernista", texto extremamente significativo para se

[8] Posteriormente refundidos no volume *Brigada Ligeira* (1945) sob o título "Estouro e Libertação".

compreender o pensamento de alguns autores saídos da revista, dentre os quais Antonio Candido e Décio de Almeida Prado.

Um dos temas mais importantes abordados na conferência, e que acabaria oferecendo tanto a Candido como a Prado uma verdadeira chave para a interpretação do modernismo brasileiro, diz respeito às estreitas relações existentes entre esse movimento e o romantismo, uma observação, salvo engano, até então inédita, se não pouco desenvolvida. Para debatê-la, melhor conhecer, na íntegra, os argumentos arrolados por Mário de Andrade:

> O problema não é complexo mas seria longo discuti-lo aqui. Me limitarei a propor o dado principal. Nós tivemos no Brasil um movimento espiritual (não falo apenas escola de arte) que foi absolutamente "necessário", o Romantismo. Insisto: não me refiro apenas ao romantismo literário, tão acadêmico como a importação inicial do modernismo artístico, e que se poderá comodamente datar de Domingos José Gonçalves de Magalhães, como o nosso expressionismo de Anita Malfatti. Me refiro ao "espírito" romântico, ao espírito revolucionário romântico, que está na Inconfidência, no Basílio da Gama do "Uraguai" nas liras de Gonzaga como nas "Cartas Chilenas" de quem os senhores quiserem. Este espírito preparou o estado revolucionário de que resultou a independência política, e teve como padrão bem briguento a primeira tentativa de língua brasileira. O espírito revolucionário modernista, tão necessário como o romântico, preparou o estado revolucionário de [19]30 em diante, e também teve como padrão barulhento a segunda tentativa de nacionalização da linguagem. A similaridade é muito forte.
>
> Esta necessidade espiritual, que ultrapassa a literatura estética, é que diferencia fundamentalmente Romantismo e Modernismo, das outras escolas de arte brasileiras. Estas foram todas essencialmente acadêmicas, obediências culturalistas que denunciavam muito bem o colonialismo da Inteligência nacional. Nada mais absurdamente imitativo (pois si nem era imitação, era escravidão!) que a cópia, no Brasil, de movimentos estéticos particulares, que de forma alguma eram universais, como o culteranismo ítalo-ibérico setecentista, como o Parnasianismo, como o Simbolismo, como o Impressionismo, ou como o Wagnerismo de um Leopoldo Miguez. São superfectações culturalistas, impostas de cima para baixo, de proprietário a propriedade, sem o menor fundamento nas forças populares. Daí uma base desumana, prepotente e, meu Deus! arianizante que, si prova o imperialismo dos que com ela dominavam, prova a sujeição dos que com ela eram dominados. Ora aquela base humana e popular das pesquisas estéticas é facílimo encontrar no Romantismo, que chegou mesmo a retornar coletivamente às fontes do povo e, a bem dizer, criou a ciência do folclore. E mesmo sem lembrar folclore, no verso livre, no cubismo, no atonalismo, no predomínio do ritmo, no super-realismo mítico, no expressionismo, iremos encontrar essas mesmas bases populares e humanas. E até primitivas, como a arte negra que influiu na invenção e na temática cubista. Assim como o cultíssimo *roman-fleure* e os ciclos com que um Otávio de Faria processa a decrepitude da burguesia, ainda são instintos e formas funcionalmente populares, que encontramos nas mitologias cíclicas, nas sagas e nos Kalevalas e Nibelungos de todos os povos. Já um autor escreveu, como conclusão condenatória, que "a estética do Modernismo ficou indefinível..." Pois essa é a milhor razão-de-ser do Modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e

> revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito antiacadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá (ANDRADE, 1972, p. 250-1).

Muito se poderia depreender dessas palavras. Uma delas, a mais óbvia, tem a ver com o fato de tanto o romantismo quanto o modernismo se destacarem como momentos de forte reivindicação particularista, cujo projeto, em última instância, seria dotar o país de uma arte autenticamente brasileira, capaz de estetizar a contento não apenas os meios naturais de que dispomos como, também, certo fator anímico traduzido na noção, romântica por excelência, de "gênio nacional". Com efeito, para além da criação de uma "língua brasileira", conforme aponta Mário de Andrade, o que implicaria numa linguagem (literária) mais próxima da prosódia e da sintaxe locais, no projeto de ambas as "escolas" estaria embutida uma atitude de emancipação estética, de modo que esse "gênio nacional" pudesse encontrar a sua autoexpressão.

Nesse mergulho verticalizado (e apaixonado) em busca de uma expressão própria, seja no aspecto formal, seja no temático, algumas experiências mais radicais como o indianismo e o assim chamado primitivismo sem dúvida se destacam, associadas, respectivamente, ao romantismo e ao modernismo brasileiros. Deixando para adiante algumas implicações decorrentes dessas experiências, o fato que é semelhante ponto de vista calou fundo no pensamento, por exemplo, de Décio de Almeida Prado e Antonio Candido, a ponto de boa parte de seus esforços exegéticos ter se concentrado precisamente nesses dois períodos estético-históricos. Conforme assevera o segundo no ensaio "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", seguindo claramente os passos de Mário de Andrade e desmentido, portanto, seu testemunho inserido na *Plataforma da Nova Geração*, "[...] na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945)" (CANDIDO, 2000, p. 103).

No entanto, para se compreender melhor o impacto das teses de Andrade sobre as historiografias de Candido e Prado, propensas a sobrevalorizar tais momentos, especialmente o último deles, é absolutamente necessário retomar um trecho presente em "O Movimento Modernista" anterior ao transcrito acima, no qual o escritor paulista afirma que:

> Não cabe neste discurso de caráter polêmico, o processo analítico do movimento modernista. Embora se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da Inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade,

> como era uma convulsão profundíssima da realidade brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.
> Nada disso representa exatamente uma inovação e de tudo encontramos exemplos na história artística do país. A novidade fundamental, imposta pelo movimento, foi a conjugação dessas três normas num todo orgânico da consciência coletiva. E si, dantes, nós distinguimos a estabilização assombrosa de uma consciência nacional num Gregório de Matos, ou, mais natural e eficiente, num Castro Alves: é certo que a nacionalidade deste, como a nacionalistiquice do outro, e o nacionalismo de Carlos Gomes, e até mesmo de um Almeida Júnior, eram episódicos como realidade do espírito. E em qualquer caso, sempre um *individualismo* (ANDRADE, 1972, p. 242-3).

Do alegado por Mário de Andrade, sem dúvida o mais relevante, conforme apontam muitos comentaristas, relaciona-se ao terceiro dos princípios elencados, ou seja, "[...] a estabilização de uma consciência criadora nacional", que viria a ser, precisamente, o decantado encontro do "gênio nacional" com a sua "autoexpressão". Se, para o escritor, esse encontro, nas raras vezes em que se realizara, seria fruto de um acaso individual, obra de algum artista que soube absorver e internalizar as pressões culturais advindas de fora, ele deveria se tornar uma regra, na forma de um projeto estético que desse conta de materializá-lo em termos coletivos. Tal projeto, atribuído ao modernismo, seria uma retomada, em novas bases, daquele "espírito romântico" tão elogiado por Andrade no extrato de texto anterior, porém com vistas a estabilizá-lo de vez, de modo que ele se tornasse, de fato, uma "consciência criadora nacional".

Como não era a intenção de Mário de Andrade realizar nessa conferência um exame pormenorizado do modernismo, algo que ele mesmo revela, qualquer dedução a partir daí seria temerária, na medida em que ele não chega a desenvolver plenamente essas teses, deixando-as, dir-se-ia, em estado de esboço. Todavia, não chega a ser muito difícil comprovar o quanto elas repercutem em estudos historiográficos como *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de Antonio Candido, ou "Evolução da Literatura Dramática", ensaio de Décio de Almeida Prado que historia a dramaturgia nacional publicado no segundo volume de *A Literatura no Brasil* (1955).

Antes de demonstrar como tais sugestões desenvolvidas por Andrade acabaram absorvidas pela dupla de intelectuais nas obras acima referidas, é bom esclarecer: embora tenham produzido obras singulares e em campos diferentes como a literatura e o teatro, não é nenhum absurdo, pelo menos em um primeiro momento, analisá-las em conjunto, deixando para depois os apontamentos que distinguiriam uma da outra. Isso se deve porque, apesar de

"Evolução da Literatura Dramática" ter saído em *A Literatura no Brasil*, trabalho coletivo organizado por Afrânio Coutinho com vistas a historiar o passado literário brasileiro, o plano inicial previa sua inclusão em outro estudo, que vem a ser, exatamente, *Formação da Literatura Brasileira*. Semelhante assertiva não se baseia, é claro, em nenhum exercício de interpretação ou dedução, mas em uma informação concreta, disponibilizada pelo próprio Décio de Almeida Prado na entrevista concedida a Ana Bernstein incluída no livro *A Crítica Cúmplice*: Décio de Almeida Prado e a Formação do Teatro Brasileiro Moderno, onde se lê:

> Eu já tinha escrito um esboço de história do teatro brasileiro para o livro do Afrânio Coutinho que mencionei antes, *A Literatura no Brasil*. Foi a primeira vez em que fiz um esforço de interpretação dessa história; mas uma coisa muito sintética, muito resumida. Depois aquilo realmente me serviu de ponto de partida e eu fui desenvolvendo. [...]
> Vou contar uma coisa engraçada: o Antonio Candido, quando escreveu a *Formação da Literatura Brasileira* disse que não ia pegar teatro, porque não era especialista, e me perguntou se eu podia fazer. Eu disse que podia, mas, na verdade, não fiz. Mas fiquei com aquilo na cabeça, e esse trabalho do livro do Afrânio Coutinho, no fundo, seria o que eu deveria ter escrito para o Antonio Candido, embora o do Candido não chegasse até o moderno. Na verdade, fiquei um pouco com esse tema na cabeça, a formação do teatro brasileiro. Acabei por fazer. Mas, no início, era para sair no livro do Antonio Candido, como um apêndice meu (BERNSTEIN, 2005, p. 329-30).

Redigido e preparado entre 1945 e 1951, *Formação da Literatura Brasileira*, conforme informado no prefácio da primeira edição, foi submetido à leitura de dois amigos do autor: Sérgio Buarque de Holanda e Décio de Almeida Prado, acrescentando que os originais seriam depois retomados e revisados entre 1955 e 1957. Nesse mesmo prefácio, para quem ainda não teve a oportunidade de ler *Formação*, Antonio Candido explica o porquê da exclusão do teatro (tomado, claro, no sentido de dramaturgia) do escopo da obra, mediante palavras que só confirmam a fala de Prado:

> O preparo deste livro, feito por etapas, de permeio a trabalhos doutra especialidade, no decorrer de muitos anos, obedeceu a um plano desde logo fixado, por fidelidade ao qual respeitei, na revisão, certas orientações que, atualmente [1957], não teria escolhido. Haja vista a exclusão do teatro, que me pareceu recomendável pela coerência do plano, mas importa, em verdade, em empobrecimento, como verifiquei ao cabo da tarefa. O estudo das peças de [Gonçalves de] Magalhães e Martins Pena, Teixeira e Sousa e [Joaquim] Norberto, [Araújo] Porto Alegre e [José de] Alencar, Gonçalves Dias e Agrário de Menezes, teriam, ao contrário, reforçado os 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, 1975, p. 12).

Por ter sido concebido como um apêndice de *Formação da Literatura Brasileira*, estudo ao qual Décio de Almeida Prado teve a oportunidade de acompanhar no seu nascedouro, é natural que "Evolução da Literatura Dramática" apresente, em suas linhas mestras, as mesmas concepções historiográficas presentes em *Formação*, pois, do contrário, não se poderia sequer imaginar que ambas dividissem o mesmo espaço com vistas a defender um ponto de vista comum. Tal similaridade já se revela no primeiro parágrafo de "Evolução", quando Prado afirma que:

> O teatro brasileiro, como atividade contínua, alicerçado nos três elementos constitutivos da vida teatral – atores, autores e público estáveis – só começa, de fato, com a Independência. Não nos faltam, é certo, desde os primeiros séculos, espetáculos teatrais. Mas são manifestações isoladas, esporádicas, insuficientes para afirmar a existência de um verdadeiro teatro (PRADO, 2003, p. 10)

Tem-se aqui, expressa em uma linguagem mais sucinta e direta, a conhecida distinção estipulada em *Formação da Literatura Brasileira* entre *manifestações literárias* e *literatura propriamente dita*. No primeiro caso, de acordo com as alegações de Antonio Candido, dada a imaturidade do meio, ainda muito disperso para a elaboração de uma linguagem literária própria, não se poderia designar de nacional aquela literatura produzida na América Portuguesa entre os séculos XVI e meados do século XVIII. Seriam, pois, *manifestações literárias*, cujo isolamento e desarticulação não configurariam, portanto, uma *literatura propriamente dita*. Para esta existir, demonstrando-se, assim, capaz de expressar a nascente nacionalidade brasileira, seria necessária a *formação* de um *sistema literário*, isto é, um conjunto de elementos que congregaria, numa cadeia contínua e interligada, escritores, obras e público leitor. Tais condições, segundo Candido, só teriam se esboçado em torno de 1750, graças à urbanização advinda com a exploração aurífera em Minas Gerais, época em que a estética árcade começava a se estabelecer na colônia graças à obra de Cláudio Manuel da Costa.

Com algumas diferenças pontuais, que a seu tempo serão discutidas, identifica-se em "Evolução da Literatura Dramática" a mesma conformação teórica, ainda que não totalmente explicitada. Com efeito, é plausível imaginar que, caso o ensaio tivesse sido incluído em *Formação da Literatura Brasileira*, atendo-se ao recorte temporal estipulado por esta obra, que vai mais ou menos de 1750 a 1880, ele se chamaria, talvez, "Formação da Literatura Dramática". O uso do substantivo "evolução", ao invés de "formação", se explicaria, por esse lado, em virtude de o ensaio extrapolar tais balizas, conforme Prado destaca na entrevista supracitada, começando em José de Anchieta para chegar no modernismo. Conhecendo-se a obra historiográfica de Prado em sua totalidade, percebe-se que "Evolução da Literatura

Dramática", seu primeiro trabalho dessa natureza, seria um resumo, uma síntese bem acabada de tudo o que ele escreveria depois em estudos como *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993) ou *História Concisa do Teatro Brasileiro* (1999), ainda que, aqui ou acolá, nesse ínterim alguns pontos de vista particulares tenham sido revistos, sem dúvida[9].

A respeito dessa visão historiográfica presente em "Evolução da Literatura Dramática", é bom lembrar que *A Literatura no Brasil*, a obra onde o ensaio saiu publicado, concebida por Afrânio Coutinho, possui, até certo ponto, um plano similar ao de *Formação da Literatura Brasileira*, embora dentro de um projeto de trabalho coletivo[10]. É por isso que Wilson Martins, ao comentar o lançamento de *A Literatura no Brasil*, entre muitas restrições, termina o seu arrazoado tecendo os seguintes elogios:

> Assim sendo, nada mais justo do que assinalar os capítulos que melhor alcançaram não somente o espírito da obra mas a própria categoria de excelentes páginas de história literária. São eles: a "Introdução", do Sr. Afrânio Coutinho; "A Evolução da Literatura Dramática", do Sr. Décio de Almeida Prado, e "A Renovação Parnasiana na Poesia", do Sr. Péricles Eugênio da Silva Ramos, embora este último não tivesse, como Mário de Andrade, "vestido a sua alma parnasiana" para reler os poetas dessa escola (MARTINS, 2002, p. 73).

Curiosamente, não se pode deixar de mencionar semelhante informação, à época do lançamento de *Formação da Literatura Brasileira*, um dos críticos que mais se indispôs com a obra foi exatamente... Afrânio Coutinho. Em um trabalho inserido no volume *Conceito de Literatura Brasileira*, saído no mesmo ano de *Formação* (1959), o crítico e historiador baiano contesta a visão segundo a qual só se poderia designar de nacional a literatura surgida, *grosso modo*, do arcadismo para frente, quando supostamente ter-se-ia implantado um *sistema literário* no Brasil. Para Coutinho, a transferência do europeu para a América teria gerado

---

[9] Sobre os liames que unem "Evolução" a *Formação*, caso se julgue que o testemunho de Prado não é suficiente para confirmá-los, então que se recorra à elocução de um pesquisador que também procurou empreender uma comparação entre essas duas obras. Em "Décio de Almeida Prado e o Papel do Teatro no Sistema da Cultura Brasileira", Paulo Eduardo Arantes define da seguinte forma tais vínculos: Comecemos pelo caso mais próximo, o do Teatro. Como se sabe, Antonio Candido excluiu-o do livro, mas depois se arrependeu, conforme deixou registrado no Prefácio: escrúpulos de não-especialista roubaram-lhe uma chance suplementar de reforçar seu ponto de vista, revelando também na literatura dramática a disposição construtiva de nossos escritores. Encarregou-se da tarefa Décio de Almeida Prado. Mais exatamente, o capítulo sobre o teatro que publicou em 1955, numa obra coletiva sobre a literatura no Brasil, é na verdade o resumo de uma *formação*. O roteiro é familiar. No começo, apenas "manifestações isoladas", esporádicas", nada que se assemelhe a uma vida teatral relativamente organizada e com repercussão social duradoura. Custa inclusive a nascer, vistas as coisas do ângulo mais exigente do amadurecimento de um "sistema", isto é: como "atividade contínua, alicerçada nos três elementos constitutivos da vida teatral – atores, autores e público estáveis", o teatro brasileiro só começa mesmo com o Romantismo, depois da Independência, que exigia uma cena nacional correspondente às fantasias de emancipação recente (ARANTES, 1995, p. 143).

[10] Para maiores informações sobre as diferenças que separam *A Literatura no Brasil* de *Formação da Literatura Brasileira*, ver "Rodapés, Tratados e Ensaios: a Formação da Crítica Brasileira Moderna", de Flora Süssekind, incluído na antologia *Papéis Colados* (1993). Outro trabalho que também aborda o tema é "Historiografia Literária do Brasil", de Benedito Nunes, incluído em *Crivo de Papel* (1998).

aqui um novo homem, e, em consequência, uma nova visão de mundo, que já poderia ser antevista, por exemplo, na Carta de Pero Vaz de Caminha, de certo modo a certidão de nascimento da literatura brasileira. Uma discordância que, no fundo, refere-se a problemas de ordem genealógica. Ao comentar, em *A Crítica Literária no Brasil*, tais censuras de Coutinho a *Formação da Literatura Brasileira*, Wilson Martins, com seu estilo ácido de sempre, sugere quais teriam sido os motivos que se esconderiam por detrás delas:

> Enquanto Afrânio Coutinho doutrinava incansavelmente, mas cansativamente, sobre o que deveria ser feito, outros, como Antonio Candido, já o estavam fazendo há muito tempo (longamente reelaborada, a primeira redação do seu livro datava do período 1945-1951). Esse exemplo prático de historiografia "estética" não agradou, como seria de esperar, a Afrânio Coutinho, que o acusou essencialmente de ser anacrônico e metodologicamente superado, restrições que, na sua pena, surgiam pelo mecanismo dos reflexos condicionados e já se haviam tornado automáticas (MARTINS, 2002, p. 118-9).

É bom lembrar que Afrânio Coutinho, intelectual de formação estadunidense, ao retornar ao Brasil, em 1948, destacou-se por sua intransigente defesa da crítica universitária ou "científica", que deveria se realizar nos departamentos de Letras, em detrimento da crítica "de rodapé", isto é, aquela publicada na chamada "grande imprensa" pelas mãos de profissionais, em tese, não especializados. Nesse aspecto, ficaram famosas suas polêmicas, acontecidas no decorrer da década de 1950, entre ele e o principal crítico literário "de rodapé" do período, o pernambucano (radicado no Rio de Janeiro) Álvaro Lins. Outro de seus "cavalos de batalha", apontado por Wilson Martins, seria a implementação, no país, de uma *historiografia literária da literatura brasileira*, em oposição ao modelo, consagrado por Sílvio Romero, de uma *historiografia naturalista*, interessada acima de tudo nos fatores exógenos (meio, raça, história política etc) que determinariam a confecção das obras analisadas. Aí residiria, fundamentalmente, o tópico a unir os projetos encampados por Afrânio Coutinho e Antonio Candido, pois ambos se inserem dentro de uma história estética ou estetizante, no sentido de privilegiar os fatores endógenos.

De qualquer forma, registre-se que, a partir das informações arroladas, seria possível afirmar que as mesmas restrições direcionadas a *Formação da Literatura Brasileira* caberiam a "Evolução da Literatura Dramática", um dado algo revelador do quão problemática uma obra coletiva pode ser, na medida em que, muitas vezes, é praticamente impossível fazer com que todos os trabalhos coincidam em relação à proposta geral. A esse respeito, basta consignar o seguinte: para Décio de Almeida Prado, o teatro brasileiro não começa com José de Anchieta, mas com Gonçalves de Magalhães, poeta e dramaturgo tido como o introdutor

do romantismo literário e teatral no país, uma perspectiva genealógica que, emulando *Formação*, não se coaduna à sustentada por Afrânio Coutinho em *A Literatura no Brasil*.

Independente dessas questões, sem dúvida relevantes, ressalte-se que "Evolução da Literatura Dramática" costuma ser apontado por alguns comentaristas, entre os quais Sábato Magaldi (2004) e Mário Cacciaglia (1986), como a primeira tentativa de se oferecer uma visão de conjunto da dramaturgia brasileira[11] e suas principais linhas de desenvolvimento. Por conta disso, ele acabaria servindo de base para que Galante de Sousa produzisse, em 1960, *O Teatro no Brasil*, trabalho que, malgrado apresentar inúmeras qualidades, no tocante à dramaturgia se prende demasiadamente ao ensaio de Décio de Almeida Prado.

Retomando, finalmente, o problema levantado por Mário de Andrade da "estabilização de uma consciência criadora nacional" e, por conseguinte, das relações entre o romantismo e o modernismo com vistas à realização de semelhante projeto, atente-se à seguinte passagem de *Formação da Literatura Brasileira*, na qual Antonio Candido estabelece uma comparação entre os dois movimentos estéticos que reverbera as teses do escritor paulista:

> Em nossos dias, o neo-indianismo dos modernos de 1922 (precedido por meio século de etnografia sistemática) iria acentuar aspectos autênticos da vida do índio, encarando-o não como gentil-homem embrionário, mas como primitivo, cujo interesse residia precisamente no que trouxesse de diferente, contraditório em relação à nossa cultura europeia. O indianismo dos românticos, porém, preocupou-se sobremaneira em equipará-lo qualitativamente ao conquistador, realçando ou inventando aspectos do seu comportamento que pudessem fazê-lo ombrear com este – no cavalheirismo, na generosidade, na poesia (CANDIDO, 1975, p. 20).

Isso que Antonio Candido chama de "neo-indianismo dos modernos" seria, basicamente, a corrente "primitivista" do modernismo brasileiro, que na literatura se fez presente por meio de obras como, por exemplo, *Macunaíma* (1928), o mais célebre romance de Mário de Andrade. Tendo isso em vista, o que se conclui de uma assertiva como essa? Em primeiro lugar que a diferença entre o (malsucedido) indianismo dos românticos e o (bem-sucedido) "neo-indianismo" dos modernistas estaria fundada, entre outras coisas, numa questão de *esclarecimento*, pois ciências como a etnografia, ao contribuírem para o autoconhecimento da nação, teriam permitido com que o índio "brasileiro", um tema tão caro ao debate literário de cunho nacionalista, pudesse, finalmente, ser estetizado a contento. Ou, como afirma Candido, de uma maneira "autêntica". Tem-se aí esboçada uma matriz de

[11] Sem negar a precedência de Décio de Almeida Prado, não custa ao menos informar que, antes dele, o professor e historiador fluminense Max Fleuiss (1868-1943) produziu uma obra ("O Teatro no Brasil. Sua Evolução") que também procura apresentar uma síntese se não da dramaturgia, do teatro brasileiro como um todo, ainda que de uma maneira um tanto primária. Esse trabalho, inicialmente publicado no *Dicionário Histórico e Etnográfico do Brasil* (1922), também pode ser encontrado, com alterações, no livro *Páginas de História* (1930), do mesmo autor, e na edição da revista *Dionysos* de fevereiro de 1955.

pensamento claramente iluminista ou neoiluminista, que antevê na marcha do tempo a noção de *progresso*.

Uma nação mais autoconsciente, se pode concluir, seria uma nação mais próxima de conquistar uma expressividade peculiar, apta a introjetar as influências artísticas externas sem deixar de acrescentar, por seu turno, uma contribuição original, à altura da civilização que a engendrara. Para que semelhante raciocínio se mostre mais compreensível, um trecho presente em "Literatura e Cultura de 1900 a 1945" talvez sirva de complemento à última passagem citada. Ao dissertar sobre a importância que o movimento modernista teria desempenhado para a cultura nacional, Antonio Candido afirma simplesmente que:

> [...] não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atenta aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um [Pablo] Picasso, um [Constantin] Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. O hábito em que estávamos do fetichismo negro, dos calungas, dos ex-votos, da poesia folclórica, nos predispunha a aceitar e assimilar processos artísticos que na Europa representavam ruptura profunda com o meio social e as tradições espirituais. Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte europeia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência europeia por um mergulho no debate brasileiro. É impressionante a concordância com que um [Guillaume] Apollinaire e um [Blaise] Cendrars ressurgem, por exemplo, em Oswald de Andrade.
> Desrecalque localista; assimilação da vanguarda europeia. Sublinhemos também o nacionalismo acentuado desta geração renovadora, que deixa de lado o patriotismo ornamental de [Olavo] Bilac, Coelho Neto ou Rui Barbosa, para amar com veemência o exótico descoberto no próprio país pela sua curiosidade liberta das injunções acadêmicas. Um certo número de escritores se aplica a mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas. Em todos eles encontramos latente o sentimento de que a expressão livre, principalmente na poesia, é a grande possibilidade que tem para manifestar-se com autenticidade um país de contrates, onde tudo se mistura e as formas regulares não correspondem à realidade (CANDIDO, 2000, p. 111-2).

Além de uma questão de *esclarecimento*, algo que somente a passagem do tempo poderia trazer, percebe-se que, para Antonio Candido, a elaboração de uma expressão literária autenticamente nacional também deveria contar com um "desrecalque localista", que seria basicamente a atitude de encarar o Brasil pelo que ele é e não pelo que deveria ser (país verdadeiro x país-projeto). Uma atitude, enfim, que revelaria um nacionalismo considerado mais legítimo pois, supostamente, desprovido de qualquer bovarismo. A diferença que distinguiria, muito didaticamente, personagens como Ceci e Peri, criadas por José de Alencar, do Macunaíma de Mário de Andrade.

Embora românticos e modernos, em seu comum antiacademicismo, tenham se voltado às particularidades mais exóticas da realidade nacional, valorizando elementos considerados "primitivos" no intuito de lhes conferir dignidade estética, somente os últimos teriam logrado êxito nessa missão de forjar uma linguagem artística adequada ao nosso meio. Uma linguagem que desse conta de expressar, a um só tempo, os fatores anímicos da sociedade brasileira – algo deveras abstrato e, portanto, difícil de ser apreendido – mas, principalmente, a sua rica fauna humana, contemplando desde as culturas mais "rústicas" às mais "sofisticadas". Desde, por exemplo, *Macunaíma*, que para Antonio Candido seria a maior obra-prima literária do primeiro modernismo[12], às *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, romance que satiriza a alta burguesia paulista também admirado pelo crítico fluminense[13].

Semelhante busca pelas raízes profundas da cultura brasileira, especialmente naquilo que elas teriam de mais singular em relação à civilização europeia, é algo que não se restringe aos marcos divisórios representados pelo romantismo e pelo modernismo, por mais que tais "escolas" tenham se destacado nesse âmbito. Podendo ser encontrada em toda a extensão da literatura brasileira, seu sucesso em termos estéticos estaria sempre condicionado, conforme Mário de Andrade prescreve em "O Movimento Modernista", a um problema de ordem individual, a depender do talento e/ou do esforço de algum escritor mais bem-dotado que soubesse lhe dar forma. Contudo, pelo que se pode depreender de um estudo como "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", na quase totalidade das vezes em que os esforços de nossos escritores se encaminharam nessa direção, eles não teriam conseguido superar o chamado "pitoresco exótico", expressão utilizada por Antonio Candido para qualificar, pejorativamente, certa vertente "regionalista" da literatura nacional. Vertente essa que, ao lidar com o "exótico", não conseguira resolver o problema básico da discrepância entre o assunto de que partia e a linguagem literária de que se servia, estabelecendo assim um conflito entre o tema, rústico por excelência, e a forma de expressão, portadora de uma visão de mundo cosmopolita ao extremo. Ou, em outros termos, europeizante. Em suma, uma visão "pitoresca" de certa realidade brasileira, que desvelaria um ponto de vista exterior, estrangeirado a respeito dela.

[12] Esse modernismo seria, basicamente, aquele surgido em São Paulo na década de 1920 com a Semana de Arte Moderna. Posteriormente, após a Revolução de 1930 ou o fim da Segunda Guerra Mundial (1945), outros modernismos teriam surgido, inaugurando novas fases desse movimento cultural.

[13] Por ter sido criado em Minas Gerais, Antonio Candido considerava-se mineiro. Apesar disso, ele nasceu no Rio de Janeiro em 24 de julho de 1918.

Diante de tudo o que foi explanado, vê-se que Antonio Candido, assimilando o Mário de Andrade dos últimos anos de vida, concede ao modernismo a tarefa histórica de *redimir* a cultura artística brasileira, dotando-a dos meios de expressão destinados a promover a tão sonhada "estabilização de uma consciência criadora nacional". Vista por esse ângulo, uma historiografia assim concebida não esconde seus pendores teleológicos, por atribuir à história um sentido *finalista*, ou seja, que admite a causalidade do fim. Sendo assim, todo o passado literário brasileiro seria interpretado, de certa forma, como uma etapa de passagem rumo à autoconsciência artística, um apanágio, é claro, do movimento modernista. Além de teleológica, ela seria, por esse aspecto, "modernocêntrica", uma vez que os parâmetros instituídos pelo modernismo se tornariam, por assim dizer, canônicos, isto é, absolutos.

No que concerne à historiografia teatral de Décio de Almeida Prado, pegando "Evolução da Literatura Dramática" como exemplo, se poderia afirmar que semelhante concepção teleológica já se apresenta no título, ao se servir do termo "evolução". Embora não se trate, com certeza, do evolucionismo de tipo spenceriano[14], cuja doutrina prevê uma progressão contínua e sem fim do mundo natural e espiritual, não há dúvida de que no ensaio historiográfico de Prado ele denota uma trajetória ascensional da dramaturgia brasileira, cujo fim, subentende-se, seria o modernismo teatral brasileiro, tido como um período de grande vitalidade criadora, "[...] o mais fecundo talvez de toda a nossa história" (PRADO, 2003, p. 40).

Devido às dimensões modestas de "Evolução da Literatura Dramática", seria difícil demonstrar aqui, utilizando apenas esse trabalho como parâmetro, de que modo o pensamento historiográfico de Prado coincide com o de Antonio Candido em tais aspectos, com todas as implicações daí decorrentes. Isso será feito, ao longo dos três últimos capítulos desta tese, quando se adentrar nos "estudos de caso", ou seja, na análise exclusiva dos principais trabalhos ensaísticos de Prado. Mas é possível adiantar, no sentido acima exposto, que ele se encaixa perfeitamente nessa concepção teleológica e "modernocêntrica" instituída por Antonio Candido sob a égide de Mário de Andrade. A diferença que se poderia apontar, desde logo, entre um e outro historiador, se encontraria notadamente no fato de o pensamento de Prado remeter menos a Andrade e mais a outra figura de proa do modernismo paulista, o escritor e jornalista Antônio de Alcântara Machado. Seu projeto de um "teatro bagunça" se aproxima muito da teorização, esboçada *a posteriori* por Andrade, da "estabilização de uma consciência criadora nacional", implicando, basicamente, nas mesmas consequências de

[14] Ou seja, relacionado à filosofia determinista do filósofo inglês Herbert Spencer (1820-1903).

cunho historiográfico. Por ora, interessa acima de tudo traçar aqui, na medida do possível, quais seriam as mais significativas linhas de força a amparar historiografias como as de Prado e Candido, tomando esta, em um primeiro momento, como referência condutora. Nessa etapa, caracteristicamente generalizante e teórica, pretende-se levantar e deslindar alguns conceitos-chave que, em maior ou menor intensidade, aparecerão no decorrer deste trabalho de maneira, dir-se-ia, *ad nauseam*.

Um deles, por exemplo, diz respeito exatamente a esse viés teleológico presente em semelhante matriz de pensamento, muito bem identificado por um pesquisador português, professor de Literatura Brasileira na Universidade Nova de Lisboa, chamado Abel Barros Baptista. Em "O Cânone como Formação", ensaio incluído no volume *O Livro Agreste*[15] (2005), Baptista advoga, entre outras coisas, que a revista *Clima* representaria um marco no encontro do projeto modernista com a mentalidade universitária, não somente pela presença tutelar de Mário de Andrade mas, sobretudo, "[...] pela necessidade que a originou, ou seja, a de prolongar o Modernismo enquanto programa de atualização e estabilização da inteligência brasileira, dentro da universidade e de dentro para fora dela" (BAPTISTA, 2005, p. 46).

Partindo desse pressuposto, que novamente atrela Mário de Andrade ao Grupo *Clima*, Baptista desenvolve a tese segundo a qual "[...] a teoria da 'formação' distingue-se, em suma, por deslocar a definição da nacionalidade da origem para a forma final e completa: a 'formação' é teleológica, não genealógica" (BAPTISTA, 2005, p. 64). Em se tratando de um trabalho relativamente longo, que se atém a vários aspectos do pensamento de Antonio Candido, não seria possível, nem recomendável, tentar deslindá-lo aqui, devido ao risco de se perder o foco da tese. Para esta interessaria trazer à tona o debate presente na sexta e última parte de "O Cânone como Formação", em que o pesquisador português, no intuito de sacramentar suas observações, comenta um dos trechos mais controvertidos de *Formação da Literatura Brasileira*, encontrado no prefácio da primeira edição e que se apresenta assim:

> Há literaturas de que um homem não precisa sair para receber cultura e enriquecer a sensibilidade; outras, que só podem ocupar uma parte da sua vida de leitor, sob pena de lhe restringirem irremediavelmente o horizonte. Assim, podemos imaginar um francês, um italiano, um inglês, um alemão, mesmo um russo e um espanhol, que só conheçam os autores da sua terra e, não obstante, encontrem neles o suficiente para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias.
> Se isto já é impossível no caso de um português, o que se dirá de um brasileiro? A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas... (CANDIDO, 1975, p. 9).

[15] Originalmente "O Cânone como Formação" apareceu em 2004 como posfácio do primeiro livro de Antonio Candido editado em Portugal, a antologia intitulada *O Direito à Literatura e Outros Ensaios*.

Na interpretação oferecida por Abel Barros Baptista do excerto acima, o caráter teleológico que prefigura o conceito de *formação* se revela de uma maneira bastante inteligível, deixando à mostra, inclusive, seu forte pendor Ilustrado. Resumindo ao máximo sua argumentação, para Baptista, se não é possível refutar a superioridade das literaturas mencionadas por Candido, também não se pode partilhar da noção segundo a qual algumas literaturas nacionais, por serem mais ricas do que outras, bastar-se-iam a si mesmas, a ponto de prescindirem do cânone literário ocidental. Sob esse aspecto, um suposto leitor alemão que somente lesse autores alemães estaria tão prejudicado em sua educação literária quanto um leitor brasileiro que somente lesse autores brasileiros, por mais que o prestígio e a tradição da literatura alemã pudessem "mascarar" semelhante defasagem. Não sendo possível imaginar país algum cuja literatura pudesse se bastar nacionalmente, Baptista afirma que a distinção estipulada por Candido, "[...] nos termos em que a formula, é sintoma da nostalgia dum cânone nacional, autossuficiente, homogêneo, próprio, em harmonia com a própria nação, capaz de integrar os respectivos cidadãos na 'consciência nacional' e de os educar no conhecimento do mundo" (BAPTISTA, 2005, p. 69). A constituição desse cânone nacional, conclui-se facilmente, seria obra do modernismo, o grande movimento intelectual e artístico destinado a cumprir o anseio dos brasileiros de terem uma literatura *brasileira*.

Conforme Abel Barros Baptista e outros comentaristas da obra candidiana apontam, a teoria da *formação* tem suas raízes fincadas na Ilustração, seja em sua vertente francesa (o iluminismo), seja em sua vertente alemã (a *aufklärung*). Em relação a esta, o conceito consagrado por Antonio Candido se aproximaria da noção, bem germânica, de *bildung*, termo dinâmico normalmente traduzido como "formação cultural". Em um artigo intitulado "Anatomia da Formação" (2014), outro trabalho dedicado a explicitar o pensamento historiográfico de Candido, o poeta e ensaísta Silviano Santiago assim se refere a esse vínculo:

> No interior do paradigma, a ideia de formação comporta, pois, vários e diferentes galhos semânticos, embora guarde sua origem única germânica: "Bildung".
> "Bildung" tem indiscutível conotação pedagógica e designa a formação, qualquer exemplo de formação, como lento e longo processo de interiorização do saber. É instrumento pedagógico contemporâneo da própria data que Candido designa para o começo da literatura brasileira – a segunda metade do século 18, quando vêm à luz os poemas de Cláudio Manoel da Costa na província das Gerais.
> [...] Na Europa, o conceito de formação é cunhado pelo idealismo alemão e se torna peça importante no surgimento do ideário iluminista. Confunde-se com a "paideia" dos gregos e o "humanitas" dos latinos. Os três traduzem a indispensável busca pela excelência humana para chegar à idade madura letrada, tanto no plano individual quanto no plano comunitário e coletivo.

> Se cerceado pelas categorias de estilo de época e transposto para a produção literária descrita por Antonio Candido, "Bildung" passa a qualificar nosso desejo literário de independência e de liberdade sob o jugo do poder colonial da cultura portuguesa, nosso desejo de autonomia política e literária.

Já em relação ao iluminismo, para ficar em um só exemplo, observe-se a análise de Alfredo Bosi inserida no prefácio de *Ideologia da Cultura Brasileira*[16]. Em uma determinada passagem, ao se debruçar sobre a historiografia literária de Antonio Candido, o historiador paulista afirma que:

> Há, pois, uma coerência axiológica na bela, rica e complexa trajetória de Antonio Candido; coerência que Carlos Guilherme Mota ressalta em mais de um momento, mas que deixou de vincular à sua matriz teórica, que é a concepção de cultura como instrumento de modernização, de emparelhamento do Brasil com os centros irradiadores da civilização ocidental. O valor a ser atingido, aí, é a superação cultural do subdesenvolvimento, a passagem de etapas mentais atrasadas, provincianas, que se fará mediante a liberdade de expressão, o rigor científico e o planejamento mais razoável das instituições. Trata-se de uma concepção neo-ilustrada cujo limite é a ideia de que a modernização age como fator de democratização. O progresso adviria do exercício livre, mas escrupuloso, de uma cultura sem fronteira, sem cores nacionalistas, sem sombras folclorizantes (BOSI, 2008, p. 48).

De tal elocução, só se discorda da última parte, pois, conforme amplamente demonstrado, as "cores nacionalistas" e as "sombras folclorizantes" não estão excluídos desse processo descrito por Bosi, antes pelo contrário. A questão, vale recordar, é de outra ordem: ao invés de uma trajetória rumo a uma cultura literária mais cosmopolita ("sem fronteira"), o que a teoria da *formação* propõe seria uma trajetória rumo a uma cultura literária mais *autêntica*, adjetivo caro a Antonio Candido e que significaria, no fim das contas, a própria superação da dicotomia local x universal, ou provincianismo x cosmopolitismo. Uma vez absorvida a lição das vanguardas europeias, notadamente aquelas de inclinação "primitivista", aliado ao "desrecalque localista" promovido pelo maior conhecimento do país sobre si mesmo, seria possível produzir uma literatura ao mesmo tempo nacional e global, de tal modo que os mais exóticos e circunscritos particularismos da realidade brasileira pudessem servir à confecção de obras universais. Obras que, em última instância, servissem como uma contribuição *autenticamente* brasileira ao cânone literário ocidental. Uma literatura na qual os brasileiros pudessem se reconhecer e os estrangeiros pudessem se deleitar, não em virtude, ressalte-se, de seu "pitoresco exótico", mas pela maneira expressiva e original como tais elementos compareceriam em termos literários.

[16] Chamado "Um Testemunho do Presente" e publicado na primeira edição de *Ideologia da Cultura Brasileira* (1977), nele Alfredo Bosi propõe uma análise do que seria a "inteligência uspiana", dos seus primórdios até aquele momento histórico. Com efeito, o pensamento de Antonio Candido surge nesse contexto apenas de passagem, por não se tratar do cerne do trabalho.

Assim posto, compreende-se bem por que Paulo Eduardo Arantes, ao criticar a visão apresentada por Alfredo Bosi no referido prefácio, em um estudo intitulado "Providências de um Crítico Literário na Periferia do Capitalismo", afirma que o historiador paulista, ao encarecer um dos polos da equação (o cosmopolita, claro), "[...] acabou perdendo de vista o verdadeiro problema de Antonio Candido, tantas vezes enfatizado por nosso Autor, justamente esse balanço de localismo e cosmopolitismo que nos momentos de equilíbrio define etapas de acumulação" (ARANTES, 1997, p. 51). Por fim, para colocar um ponto final nesta etapa do debate, não custa citar também uma rápida observação de Benedito Nunes, que em seu estudo sobre a historiografia literária brasileira[17], ao abordar o projeto historiográfico de Antonio Candido como um todo, especialmente na sua relação com o modernismo, afirma que

> [...] o tipo "ao mesmo tempo local e universal da expressão reencontrando a influência europeia por um mergulho no detalhe brasileiro"[18], que os modernistas alcançam, exemplifica o regime de *assimilação devorativa* da cultura europeia pela "originalidade nativa", que normalizou, daí por diante, na literatura brasileira, a dialética do particular e do universal (NUNES, 1998, p. 243)

Atenção para o uso da palavra "normalizou", que remete de imediato à tantas vezes mencionada frase de Mário de Andrade sobre o projeto modernista. Tal projeto, que costuma se referir a questões de ordem estética aplicadas à realidade artística e intelectual brasileira de 1922 em diante, se prende a um outro maior, de cunho filosófico e que caracterizaria, para além do modernismo, a própria modernidade em si. O discurso historiográfico elaborado por autores como Antonio Candido e Décio de Almeida Prado, mais do que reverberar algumas noções levantadas por escritores como Mário de Andrade ou Antônio de Alcântara Machado – assunto que será retomado, com força, no quinto e último capítulo desta tese – conforma uma visão de mundo e uma certa subjetividade típicas da modernidade. Com efeito, o entendimento de alguns conceitos relacionados à filosofia da história, que serão retomados ao longo de toda a pesquisa, se faz necessário no intuito de aquilatar, com mais propriedade, por que os intelectuais em questão são, além de continuadores do programa modernista, historiadores e pensadores tipicamente modernos.

Por modernidade se compreende, antes de tudo, uma nova mentalidade, surgida na Europa entre os séculos XVIII e XIX, que trazia em seu bojo, de maneira unificada, certas concepções como, por exemplo, utopia, progresso e Razão universal (assim mesmo, com erre maiúsculo). Uma mentalidade, sem dúvida, totalmente tributária das Luzes, responsável pela

[17] Trata-se do ensaio "Historiografia Literária Brasileira", que compõe o livro *Crivo de Papel* (1998).
[18] O trecho entre aspas é de Antonio Candido e foi retirado do ensaio "Literatura e Cultura de 1900 a 1945".

criação de um novo tipo de pensamento a respeito da história e que daria origem à assim chamada *historiografia moderna*, herdeira dileta do racionalismo ilustrado e de certos pensadores como Friedrich Hegel e Max Weber[19] (além de outros, claro).

De acordo com os parâmetros instituídos por essa historiografia, à qual as obras de Antonio Candido e Décio de Almeida Prado se assentam confortavelmente, a história costuma ser interpretada como um lento porém irresistível processo acumulativo de conhecimento, cujo fim deveria ser o estabelecimento de uma *sociedade moral*, mais justa e verdadeira. Consequência de uma filosofia otimista e revolucionária, pródiga em encantar (ou reencantar) o mundo, para ela a história seria a marcha do espírito humano rumo à emancipação e à autoconsciência. Dessa marcha adviria a "salvação" da humanidade, concretizada no tempo (utopia) e sem nenhuma intervenção celestial (parúsia).

Atuando como princípio ordenador, de modo a conferir uma lógica finalista a todos os fatos, estaria a Razão, considerada imutável e transcendente, verdadeiro substituto secular das doutrinas medievais inscritas, por exemplo, na ideia de "providência divina". Vista como um espírito que se expande e que, ao se expandir, reunificaria a humanidade, irmanando-a numa mesma trajetória na direção do progresso, a Razão no sentido aqui exposto pressupõe o ideal de uma *história universal*, convergente, uma espécie de "metahistória". Reportando-se ao filósofo alemão Jürgen Habermas, José Carlos Reis, em seu livro *História e Teoria*: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade (2003), resume assim semelhante mentalidade de tipo moderno:

> Para Habermas, o século XVIII criou o pensamento específico da modernidade, as *filosofias da história*, que seriam uma nova legitimação da história universal não mais baseada na fé. Elas são modernas porque têm a forma de uma elaboração racional da história, de uma interpretação sistemática da história da humanidade universal, estabelecendo um princípio que procurava reunificar a sucessão dos acontecimentos em um sentido fundamental. Em sua segunda fase, a modernidade, através das filosofias da história, recolocaria à história a questão do sentido histórico e da história universal, que retornaria ainda com implicações teológicas, mas oferecendo a perfectibilidade moral neste mundo profano no lugar da salvação no outro (REIS, 2006, p. 29).

Essa mentalidade, que perdurou no Ocidente, *grosso modo*, da Revolução Francesa (1789) ao término da Segunda Guerra Mundial (1945), baseada no mito do progresso, acabou

[19] O texto mais relevante de Hegel a respeito dessas questões seria "A Razão na História", que vem a ser a introdução de uma obra maior nomeada *Lições sobre Filosofia da História*. Publicada postumamente, primeiro em 1837 e, depois, numa versão ampliada, em 1840, não se trata, cabe informar, de uma obra acabada, mas de anotações de aulas posteriormente suplementadas e clarificadas por notas dos alunos de Hegel. Já no caso de Max Weber, seu trabalho mais relevante em relação aos conceitos aqui abordados seria "A Objetividade do Conhecimento nas Ciências Políticas Sociais", de 1904, incluído em *Ensaios sobre a Teoria das Ciências Sociais* (2008).

constituindo uma forma racional, porém não positivista, de conhecimento histórico. Dentro dessa lógica, o tempo, ao invés de compor o espaço-da-experiência (o presente que contém o passado), é abreviado ou interrompido para dar lugar a um horizonte-de-espera (o futuro antecipado no presente). Com efeito, o presente perderia o direito de ser presente, ao conter, em germe, um futuro conhecido de antemão, pelo menos em termos especulativos. Já o passado é, em certo sentido, pulverizado, na medida em que ele representaria uma etapa superada na trajetória humana em busca da liberdade. O papel da história, enquanto prática intelectual, seria submeter o passado ao "Tribunal da Razão", do qual nada nem ninguém escapariam. A história, em suma, como aguarrás do passado. Tudo isso, ressalve-se, em termos absolutos, pois não se deve esquecer que, nesse universo historiográfico, inúmeras são as gradações possíveis. Em comum, todavia, a ideia de história como um sujeito singular-coletivo universal, uma grande "metanarrativa" sobre o homem no tempo dotada de um sentido fundamental.

Por todas essas razões, verifica-se que uma historiografia assim orientada costuma apresentar, em primeiro lugar, um forte caráter qualitativo e valorativo, já que o historiador, acreditando-se munido de uma consciência histórica infinita, dirige-se ao passado com o olhar projetado para o futuro, o que não deixa de revelar certa propensão idealista e filosofante de sua parte. Para dirimir semelhante viés, conferindo cientificidade ao discurso historiográfico, preconiza-se a utilização de um agente que deveria servir de mediador entre o historiador e o passado, fazendo com que cada fato isolado, que por si só não diria nada, adquirisse um sentido maior, transcendente. Tal agente, e é neste quesito que a contribuição de Max Weber se mostra mais acentuada, seria o *conceito*, o elo, dir-se-ia, entre o particular (a experiência vivida) e o geral (as estruturas e conjunturas coletivas).

Com base em tais considerações, já é possível afirmar que, além de qualitativa e valorativa, outro traço a distinguir esse tipo de pensamento historiográfico tem a ver com o fato de ele representar uma história generalizante, teórica e temática, toda intermediada por conceitos como "clássico", "moderno", "estamento burocrático", "totalitarismo" etc. Ou "manifestações literárias", "formação" e "sistema literário", para ficar apenas em alguns exemplos retirados da obra candidiana. Ao invés de uma *história narrativa*, exclusivamente preocupada em encadear fatos numa temporalidade linear, uma *história-problema*, que propõe uma organização lógica do passado, dentro da qual os diversos conceitos relacionados formariam um campo semântico estável, mantendo entre si relações de oposição, associação ou substituição. Sua ênfase, por conseguinte, seria a proposição de uma história mais processual do que factual, mais prospectiva do que retrospectiva, algo que se relaciona muito

de perto, impossível deixar de notar, ao conceito de *formação*, tão prezado por Antonio Candido e Décio de Almeida Prado.

Por se tratar de uma vertente de pensamento muito calcada na análise, com uma conceptualização mais dirigida ao não-acontecimental, sua epistemologia não visa reconstruir o passado na forma de eventos sequenciados, estabelecendo a partir daí uma relação de causa e efeito entre eles, mas a elaboração de um "sistema de inteligibilidade", dentro do qual a história surge como uma generalização racionalmente conduzida, ou seja, uma generalização, em tese, não arbitrária. É neste ponto que se encontra um dos problemas-chave dessa *historiografia conceitual*, que diz respeito, exatamente, à construção do conceito histórico. Questão bastante complexa, a respeito da qual muitos teóricos da história já se debruçaram sobre (Max Weber, E. H. Carr, Immanuel Kant e Paul Veyne seriam alguns), não cabe aqui debatê-la a fundo, mas apenas tecer algumas considerações sucintas para, adiante, retomá-las nos "estudos de caso" (capítulos três, quatro e cinco).

Por ora, interessa informar duas coisas: em primeiro lugar, que uma das marcas dessa historiografia aqui debatida seria o fato de nela o sujeito do conhecimento (isto é, o historiador) aparecer com muita força, na medida em que, supostamente, é ele quem cria os conceitos com os quais lida, ou, se não, estabelece como eles devem interagir entre si com vistas a conferir inteligibilidade ao passado; em segundo lugar, em virtude dessa presença mais acentuada na pesquisa, normalmente a demonstração de um problema formulado pelo próprio sujeito do conhecimento, tal historiografia costuma se relacionar muito de perto com o chamado *anacronismo*, em tese o principal "pecado" que se poderia atribuir ao trabalho do historiador.

Saindo um pouco do abstrato para adentrar no concreto, pegue-se um conceito bastante polissêmico como, por exemplo, *clássico*. Ele tanto pode se referir a um período muito específico do mundo helênico, intercalado entre os anos de 500 a 338 a. C., quanto a toda a antiguidade greco-romana. Além disso, ele também pode se referir ao renascimento, lembrando que este movimento estético-filosófico-científico já se encontra na passagem da "era moderna" (1452-1789). Contudo, se se procurar nas fontes primárias de qualquer uma dessas épocas, não se encontrará em nenhum lugar a expressão *clássico*, por se tratar de um conceito datado de 1645, ou seja, um conceito que possui uma historicidade própria, indissoluvelmente atrelada, portanto, ao tempo e ao espaço em que surgiu[20]. Sendo assim, se

[20] A informação se encontra no *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* (2009). Menos preciso, o *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2007), de Antônio Geraldo da Cunha, registra apenas que o adjetivo data do século XVII.

fosse possível, hipoteticamente, questionar os gregos ou mesmo os romanos de antanho a respeito dessa classificação, é possível imaginar que eles não se identificassem em nada com ela, por discordarem, talvez, de sua conotação, muito ligada aos ideais de harmonia, simetria e equilíbrio.

Sem sair do âmbito da Grécia Antiga, mesmo no caso de um conceito que, de fato, originou-se lá (*democracia*, por exemplo) o problema não se resolve facilmente, pois, como demonstra a historiadora Nicole Loraux, em um pequeno texto intitulado "Elogio do Anacronismo", a noção exposta pelos gregos a respeito do termo é, muitas vezes, desconcertante ao historiador atual, por se distanciar demasiadamente da noção moderna. Nesse trabalho de Loraux, incluído no volume *Tempo e História* (1992), observa-se por parte da helenista francesa uma defesa em prol de uma história menos relativista, ou seja, uma história que se arrisca na prática da analogia, tomando o tempo presente – isto é, o tempo do historiador – como a medida adequada para se interrogar o passado, já que este, tomado em seus próprios termos, pouco acrescentaria aos contemporâneos.

Advogando uma historiografia muito próxima à aqui explicitada, na qual um outro tempo se faria presente no interior do tempo estudado pelos historiadores, para Loraux a prática historiográfica deveria "[...] assumir o risco do anacronismo (ou, pelo menos, de certa dose de anacronismo), com a condição de que seja com inteiro conhecimento de causa e escolhendo-lhe as modalidades" (LORAUX, 1992, p. 58). Semelhante dose controlada de anacronismo seria o preço a ser pago por uma historiografia tida como ousada, disposta a *traduzir* o passado pela luz do presente. Por essa razão, ela se caracterizaria fundamentalmente em virtude de sua natureza *interpretativa*, lembrando que o verbo "interpretar", em sua origem etimológica, significa medianeiro, aquele que, em certo sentido, paga o preço (*pretium*, em latim) por algo[21].

Observações como essas, embora muito teóricas, são de suma importância para que se compreendam adequadamente algumas análises destiladas, por exemplo, no quarto capítulo da pesquisa ("Período de Formação"), onde é comentada uma polêmica interpretação de Décio de Almeida Prado a respeito da comédia *As Doutoras* (1887), de França Júnior, comparada ideologicamente ao drama ibseniano *Casa de Bonecas* (1879) em razão de ambas as obras reverberarem o tema do feminismo.

Para que não paire nenhum "ruído conceitual" no restante da tese, algumas palavras sobre um outro modelo historiográfico são necessárias, exatamente aquele que seria, por

[21] Para Antônio Geraldo da Cunha, no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (2007), "interpretar" se originaria do latim *interpres – etis* (medianeiro).

assim dizer, o oposto a esse de cunho mais *interpretativo* defendido por Nicole Loraux. Conhecido pelo nome de *historicismo* e surgido na primeira metade do século XIX, tal modelo poderia ser definido, em certa medida, como um tipo de pensamento antimoderno no tocante à história, uma vez que, indo na contramão da modernidade, ele preconiza uma análise *compreensiva* do passado, isto é, uma análise que não admite em sua racionalização quaisquer motivações teleológicas.

Doutrina de origem germânica, muito ligada ao romantismo alemão, suas raízes remontam à Restauração e ao Congresso de Viena (1814-1815), época de exacerbado sentimento antifrancês na Europa devido às conquistas napoleônicas. Posicionando-se frontalmente contra o universalismo e o racionalismo das Luzes, tidos como justificadores ideológicos do expansionismo bonapartista, a historiografia historicista rejeita plenamente a ideia de uma Razão imutável servindo de guia ao espírito humano. Declaradamente irracionalista, por não acreditar em um modelo transcendente de Razão, para ela a consciência histórica seria algo finito, limitado, donde se compreende sua defesa do caráter historicamente relativo das formas de organização política e social.

Com efeito, o historicismo seria mesmo uma antítese da *história interpretativa* anteriormente exposta. Se, no primeiro caso, a procura do historiador seria pelo "universal lógico", no segundo, restringindo sensivelmente sua ambição, ela se dirigiria para os fatos concretos e verossímeis do passado, tentando apreendê-los em sua própria historicidade. Tratar-se-ia, portanto, de uma historiografia *relativista*, propensa a compreender o passado em seus próprios termos, e não a interpretá-lo de acordo com ideias, em tese, estranhas a ele. Por esse aspecto, o historicismo seria um tipo de pensamento conservador, visto que suas diretrizes não visariam a mudança rumo ao progresso, à revolução ou à utopia. Pelo contrário. Atendo-se às suas origens, por detrás dessas diretrizes se "esconderia" o desejo dos principados alemães[22] em conservarem suas instituições de cunho feudal, abaladas após as reformas liberais empreendidas por Napoleão Bonaparte no período de ocupação.

Fugindo da história *teleológica*, o historicismo propõe uma história *genealógica*, ao promover um trabalho de retrospecção historiográfica que, em última instância, justificaria o passado aos olhos do presente. Seria, portanto, a história das personalidades de exceção e dos feitos humanos extraordinários, e não a das grandes estruturas coletivas com seus conceitos

[22] Nessa época ainda não existia o Estado-nação alemão, que só se unificou, em definitivo, no ano de 1871, por iniciativa de Otto von Bismarck. Não custa registrar, contudo, que a expansão napoleônica mostrou-se tão traumática para alguns desses pequenos principados germânicos que, após o Congresso de Viena, organizou-se na Europa setentrional uma aliança política conhecida como Confederação Alemã, que serviu como o primeiro passo rumo à unificação.

generalizadores. Substituindo o *mito do progresso* pelo *mito do devir*, seu interesse se inclinaria pelo evento singular, irrepetível. Nesse sentido, ao invés de uma marcha emancipatória da humanidade, a história seria o resultado dos propósitos conscientes e inconscientes das ações humanas no tempo. Ao invés de um "sistema de inteligibilidade", o historiador historicista aspiraria em sua abordagem do passado à elaboração de uma "intriga lógica", procurando encontrar nos acontecimentos particulares uma relação *interna* de causa e efeito para, assim, conjugá-los em uma determinada cronologia. Acreditando que o conhecimento histórico deveria ser mais descritivo e menos teórico, tal modelo se aproximaria, e muito, ao da biografia, em razão de intentar se colocar no lugar do outro como estratégia cognitiva (revivência).

Em termos práticos, o historicismo costuma ser associado à Escola Histórica Alemã, espécie de movimento historiográfico cujo principal representante seria o historiador prussiano Leopold von Ranke; em termos teóricos, normalmente se atribui ao filósofo Wilhelm Dilthey o papel de pensador historicista por excelência[23]. Novamente citando José Carlos Reis, especialista na área de teoria da história, o historicismo se caracterizaria, por conseguinte, como

> [...] uma revolução contrarrevolucionária – a descoberta da história como fidelidade aos homens do passado. Ela não desvalorizava os séculos anteriores ao XVIII, como faziam os filósofos. Não opunha ao futuro de emancipação e luzes um passado de tirania e trevas, que seria preciso denunciar e destruir. Os historiadores queriam avaliar uma época segundo seus próprios critérios e valores. Para o historiador, não é evidente que a Razão governa o mundo. Esta é uma convicção de filósofos. A aplicação da razão especulativa ao mundo dos homens tinha levado aos excessos da Revolução Francesa. Para eles, ao contrário, pensar a história filosoficamente, abstratamente, é que levava ao fanatismo, à tirania e às trevas. A teoria não é capaz de dirigir as coisas humanas. A vida humana é particular. A teoria trata de generalidades. A vida humana, particular, singular, individual, é objeto da história e não da filosofia. A história é muito mais importante do que a teoria. As instituições humanas e o vivido humano não são o resultado do cálculo e da razão, mas de um *processo histórico*, independente da vontade consciente dos indivíduos. Não se pode propor a mudança radical e violenta em relação ao passado, pois isso seria radical e violento (REIS, 2006, p. 209).

A delimitação do conceito de historicismo, ainda que sumária, é importante para a pesquisa porque, ao iniciar sua carreira de historiador teatral, Décio de Almeida Prado se opõe, velada ou abertamente, a alguns preceitos peculiares a essa "escola" historiográfica,

[23] Para maiores informações sobre Ranke, Dilthey e a Escola Histórica Alemã recomendam-se dois estudos: "O Atual e o Inatual na Obra de Leopold von Ranke", de Sérgio Buarque de Holanda, incluído como prefácio em uma coletânea de textos do historiador alemão chamada *Ranke* (1979); e *Wilhelm Dilthey e a Autonomia das Ciências Histórico-Sociais* (2003), de José Carlos Reis.

revendo procedimentos caros a ela encontrados nas obras, por exemplo, de Moreira de Azevedo, Henrique Marinho ou Múcio da Paixão, todos eles autores de trabalhos acerca do passado cênico nacional. Ademais, conforme se verá, muitas das críticas dirigidas à obra ensaística de Prado, especialmente no tocante a alguns juízos de valor nela proferidos, tomam como parâmetro, consciente ou inconscientemente, os pressupostos historicistas. Sendo assim, vale a pena registrar que, no momento oportuno, quando tais críticas ganharem os seus devidos comentários, várias questões aqui tratadas retornarão à baila.

Para finalizar este capítulo, convém cumprir a promessa, proferida no início, de apontar algumas diferenças primordiais entre os pensamentos de Décio de Almeida Prado e Antonio Candido, ainda que semelhante comparação não se encerre por aqui. Observando as duas obras de um ponto de vista panorâmico, verifica-se certa discrepância à ênfase conferida por cada uma delas no que se refere aos séculos XVI, XVII e XVIII, ou seja, aquele período no qual predominaram as manifestações isoladas de teatro e literatura, desconfiguradas de um sistema que as integrasse num todo orgânico. Enquanto Prado escreveu três densos ensaios sobre o teatro produzido naquele intervalo de tempo ("O Teatro Jesuítico", "Entreato Hispânico e Itálico" e "A Herança Teatral Portuguesa"), todos inseridos em *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993), Candido praticamente ignorou a literatura de então, lembrando que *Formação da Literatura Brasileira* se restringe ao espaço de tempo que vai do arcadismo ao romantismo, abarcando um arco temporal compreendido entre 1750 e 1880.

Se se quiser conhecer o pensamento do último a respeito de figuras eminentes da literatura colonial, como José de Anchieta (na qualidade de poeta), Antônio Vieira ou Gregório de Matos, tudo o que se tem é o pequeno ensaio "Letras e Ideias no Período Colonial", publicado em *Literatura e Sociedade* (1965), e o primeiro capítulo do opúsculo *Iniciação à Literatura Brasileira* (1987), intitulado "Manifestações Literárias". Salvo engano, mais nada. Não à toa, em 1989 Haroldo de Campos lançaria um ensaio cujo título explicita plenamente a que veio: *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira*: O Caso Gregório de Mattos. Nele, dispensável acrescentar, Campos protesta contra a armadura teórica fundamentada no conceito de *formação*, tida como a responsável por expurgar o poeta baiano da literatura brasileira.

Por outro lado, pelo fato de lidar com a literatura, arte que seria, no Brasil, "[...] o fenômeno central da vida do espírito" (CANDIDO, 2000, p. 119), a historiografia de Antonio Candido possui uma regularidade interna, um certo caráter cíclico que não se encontra na obra de Décio de Almeida Prado. Examinando, em sequência, alguns estudos de Candido que antecedem ou sucedem o recorte temporal estipulado em *Formação da Literatura Brasileira*,

de modo a compor com eles uma verdadeira "História da Literatura Brasileira", trabalho que o autor jamais realizou, observa-se, no desenrolar dessa obra, uma regularidade muito grande em termos qualitativos. Do momento em que o sistema literário brasileiro se forma, com os árcades "mineiros", até o advento da Geração de 1945, a literatura nacional, na interpretação de Candido, teria vivenciado ciclos muito constantes de ascensão, consolidação e queda no tocante à sucessão das estéticas em voga.

Tomando como referência o arcadismo, se Cláudio Manuel da Costa é considerado o poeta que representaria a passagem do cultismo espanhol para o novo estilo ítalo-francês, Tomás Antônio Gonzaga, Basílio da Gama e Silva Alvarenga, seus pósteros, seriam aqueles que melhor tratamento souberam conferir às ninfas e às musas. Encerrada a produção poética desses autores, teria se seguido uma fase de decadência da lira árcade, embalada nas mãos pouco habilidosas de José Bonifácio, Vilela Barbosa ou Januário da Cunha Barbosa. O mesmo ocorre com o romantismo, seja em relação à poesia, seja em relação ao romance. Ao cambaleante despertar romântico promovido por Gonçalves de Magalhães, adviria o auge (com Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves) e o inevitável declínio com Cardoso de Meneses, Franklin Dória ou Lúcio de Mendonça, cada qual representando, respectivamente, uma determinada etapa do romantismo. No romance romântico a mesma coisa: introduzido debilmente por escritores como Teixeira e Sousa e Joaquim Manuel de Macedo, ele atinge o auge com José de Alencar e decai, posteriormente, com Franklin Távora e Visconde de Taunay. Muito sintomático dessa espécie de *modus operandi* presente na historiografia de Antonio Candido, verificável principalmente em *Formação da Literatura Brasileira*, são os nomes dados pelo autor a alguns subcapítulos do livro, que encerram capítulos maiores referentes a esses grandes movimentos estéticos. "Rotina", "Mau Gosto", "Menores" e "A Morte da Águia" são alguns exemplos.

Para além dos limites de *Formação*, atendo-se a trabalhos como "Esquema de Machado de Assis" (1977), "Fora do Texto, Dentro da Vida" (1987) ou "De Cortiço a Cortiço" (2004), que abordam, respectivamente, as obras de Machado de Assis, Sílvio Romero e Aluísio de Azevedo, percebe-se que o período intercalado entre 1880 e 1900, no qual esses três nomes tiveram atuação destacada, é visto pelo crítico e historiador fluminense como de grande impulso criativo. O mesmo não se pode afirmar dos dois primeiros decênios do século XX, de acordo com o que se vê no ensaio "Literatura e Cultura de 1900 a 1945". Com exceção, notadamente, do "clássico" *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, para Candido o período designado de pré-modernista conformaria uma etapa de refluxo criativo,

somente superada, e aí (supostamente) em definitivo, com o advento do modernismo em 1922.

Semelhante ordem interna, que muito se relaciona à área de conhecimento na qual Candido se insere, não é sequer vislumbrada na historiografia de Décio de Almeida Prado. Se o primeiro, ao lidar com a literatura, pôde contar com uma tradição ininterrupta de produção literária desenvolvida ao longo do tempo, o segundo, ocupando-se do teatro, não teve a mesma "sorte". Em virtude de o teatro ser uma arte que requer uma enorme combinação de fatores para se realizar, o que não sucede com a literatura, para Prado ele já faria muito em existir por aqui, especialmente no período colonial, quando ainda não haveria condições mínimas para um florescimento contínuo (urbanização, centralização política, disponibilidade de profissionais adequados etc). Contudo, mesmo quando tais condições sobrevieram, com o translado da família real portuguesa em 1808, raríssimos teriam sido os momentos em que o teatro brasileiro apresentara alguma robustez – ao menos do ângulo em que Prado se posiciona, que é o do teatro visto como drama.

Após algumas louváveis porém débeis tentativas de se implantar, no Brasil, ou o drama burguês (em suas versões romântica e realista), ou a "alta comédia", somente uma tradição teria conseguido de fato se estabelecer em solo pátrio: a da comédia popular, inaugurada por Martins Pena e consolidada por Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Artur Azevedo. Uma tradição, todavia, claramente interpretada como menor, pois tida como aquém do projeto que visava dotar o país de um teatro nacional "elevado". De acordo com Décio de Almeida Prado, o pequeno cabedal construído pelo teatro brasileiro ao redor do drama, por mais medíocre que fosse, acabou tendo seu natural desenvolvimento interrompido pelo enorme sucesso obtido, em torno de 1870, por três gêneros teatrais musicados: a opereta, a mágica e o teatro de revista. Praticamente monopolizando o "mercado teatral" desde então até as primeiras décadas do século XX, tais gêneros, ao levarem de roldão nosso teatro declamado, fez com que este perdesse o passo em relação às principais correntes artísticas europeias. É por isso que, em sua ótica, tanto o naturalismo quanto o simbolismo, dois dos mais destacados movimentos estéticos do final do século XIX, não atingiram o teatro brasileiro, acarretando na ausência de qualquer influência, seja de um Émile Zola ou de um Maurice Maeterlinck, no campo da dramaturgia, seja de um André Antoine ou de um Lugné-Poe, no campo da encenação[24].

[24] Os dois primeiros seriam os principais representantes, respectivamente, das dramaturgias naturalista e simbolista; já os dois últimos, também respectivamente, seriam os representantes mais destacados dos modos de encenação propugnados pelo naturalismo e pelo simbolismo. O *Théâtre Libre* (Teatro Livre), fundado por

A alteração desse *status quo* só aconteceria, não é difícil de se deduzir, com o modernismo, que no campo do teatro, segundo Décio de Almeida Prado e outros historiadores modernos, só se realizou vinte e um anos após a Semana de Arte Moderna, com a ruidosa estreia, em 1943, de *Vestido de Noiva*, do grupo carioca Os Comediantes. Com efeito, para ele, mais do que ter sido o responsável pelo surgimento de um verdadeiro teatro brasileiro, pleno em sua capacidade de autoexpressão, ao modernismo teatral caberia, ainda por cima, o papel histórico de reatar o laço com um certo teatro "literário" – abortado, em tese, na segunda metade do século retrasado.

Por essas informações sumárias, vê-se que a historiografia de Prado não possui, nem de longe, a ordem interna, cíclica, que caracteriza a historiografia de Antonio Candido. Uma diferença devida, sem dúvida, à distância existente entre uma arte de produção individual e uma outra que, além de coletiva, se realiza presencialmente.

Outra divergência que se pode aduzir a respeito desses dois historiadores, dificilmente apreendida levando-se em consideração somente as suas respectivas obras, relaciona-se à formação intelectual de cada um. Embora ambos tenham estudado na mesma faculdade e sido influenciados, basicamente, pelos mesmos professores, dentre os quais se destacaria Jean Maugüe[25], a relação deles com o pensamento marxista, um dos pilares da modernidade, demonstra-se bem distinta. Para prová-lo, não há outro jeito a não ser cedendo-lhes a palavra, pois, do contrário, seria difícil bancar uma assertiva como essa. Começando por Candido, observe-se o que ele diz ao ser perguntado a respeito de tal questão em uma entrevista concedida ao jornal *Brasil de Fato* em 2011: "Tenho muita influência marxista – não me considero marxista – mas tenho muita influência marxista na minha formação e também muita influência da chamada escola sociológica francesa, que geralmente era formada por socialistas" (CANDIDO, 2011, p. 4). Já Décio de Almeida Prado, ao ser questionado sobre o mesmo assunto, na entrevista publicada como apêndice em *Reflexões sobre a Crítica Teatral nos Jornais*: Décio de Almeida Prado e o Problema da Apreciação da Obra Artística no Jornalismo Cultural (2004), de Maria Cecília Garcia, informa o seguinte:

Antoine em 1887, destacou-se como o templo do naturalismo na França, ao passo que o *Théâtre de l'OEuvre* (Teatro da Obra), adquirido por Lugné-Poe em 1893, dava continuidade ao trabalho iniciado antes no *Théâtre d'Art* (1890), do poeta Paul Fort, tido como o grande bastião do movimento simbolista.

[25] Seja em trabalhos como *Destinos Mistos* (1998) ou *A Crítica Cúmplice* (2005), seja em entrevistas concedidas por Antonio Candido ou Décio de Almeida Prado ao longo dos anos, é unânime a constatação de que, dentre os professores franceses que desembarcaram na USP a partir de 1935, Jean Maügue foi o que mais marcou os integrantes do Grupo Clima. Tal ascendência seria devida ao fato de Mangüe se valer da filosofia, em suas aulas, não para teorizar em abstrato, mas, sim, para analisar coisas concretas como um romance, um filme ou um espetáculo teatral. Agindo desse modo, ele teria despertado nos estudantes o gosto pela análise estética, para a qual a filosofia deveria servir como uma ferramenta importante.

> Não, eu não tive uma formação marxista. Na verdade, eu tive professores que tinham uma formação marxista: Jean Maugüe, de Filosofia, e Lévi-Strauss, de Sociologia. Nenhum dos dois nos deu nenhum curso sobre o Marx. Na verdade, eu conhecia Marx muito mais da conversa com meus amigos, Paulo Emílio Salles Gomes, que havia sido comunista, e Antonio Candido, que era uma pessoa muito interessada na esquerda, e nós conversávamos muito sobre esses temas. Mas o que eu tive na Faculdade de Filosofia foi uma formação mais sociológica, não em profundidade (GARCIA, 2004, p. 284).

Outra influência muito importante – bem mais latente e, portanto, mais verificável do que a anterior – a atingir apenas um dos intelectuais em debate seria a do filósofo húngaro Georg Lukács, em especial suas teorias a respeito da historicidade das formas literárias e suas relações com o ambiente social. Pensador profícuo, ligado ao hegelianismo em sua fase inicial mas que, posteriormente, adotou de vez o marxismo, sua obra, ou pelo menos parte dela, contribuiu bastante para que Antonio Candido adotasse um tipo de análise estética em certa medida mais *formalista* na comparação com seu amigo e colega da revista *Clima*. Antes de explicar como isso ocorre, veja-se de que maneira o historiador fluminense se refere a ela em uma entrevista de 1979 inserida no volume *Brigada Ligeira e Outros Escritos* (1992). Distinguindo três etapas em sua carreira, ao discorrer sobre a derradeira delas, Antonio Candido afirma que:

> Finalmente, distingo uma terceira fase, mais recente, onde a preocupação teórica se subordina ao interesse pela estruturação. Não pela estrutura propriamente dita; mas pela estruturação, isto é, o processo por meio do qual o que era condicionante se torna elemento pertinente. A preocupação não é mais tanto o condicionamento quanto o próprio sistema. Não o sistema isolado, tomado em si, mas na medida em que é uma fórmula através da qual o *externo* se torna *interno*. O interesse pela funcionalidade leva ao interesse pela estrutura, num sentido diferente dos estruturalistas, pois o que se indaga é como a estrutura se estrutura. Talvez tenha havido aí alguma influência de Lukács, que li em traduções italianas no começo do decênio de [19]50. Mas posso dizer que não estava consciente dela quando pela primeira vez formulei em público aquela preocupação. Foi no II Congresso de Crítica e História Literária, realizado em Assis em 1961. Como não ficou bem registrada nos Anais, publiquei uma formulação correta e mais completa no livro *Literatura e Sociedade*, de 1965 (CANDIDO, 1992, 232-3).

Embora Antonio Candido não informe qual ou quais obras de Georg Lukács o teriam influenciado, por meio de um estudo chamado "Concepção de História Literária na *Formação*" (1992), de Luiz Costa Lima, é possível saber que se trata, basicamente, de "História do Desenvolvimento do Drama Moderno", manuscrito do autor húngaro datado de 1911 – portanto anterior à sua "conversão" ao marxismo, ocorrida em 1918 – que só sairia

publicado integralmente no ano de 1976 em uma edição italiana[26]. Dissertando sobre o pensamento literário de Antonio Candido, no ensaio supracitado Lima procura demonstrar de que maneira as noções estéticas do jovem Lukács serviram para que o notório crítico literário, entre as publicações de *Formação da Literatura Brasileira* (1959) e *Literatura e Sociedade* (1965), operasse uma discreta porém perceptível guinada em suas formulações teóricas.

Se, no primeiro trabalho, Candido se afasta conscientemente de uma crítica sociológica considerada determinista, pois incapaz de encarar a obra literária como uma entidade autônoma, no segundo ele já não se contentaria mais com a equação segundo a qual os elementos sociológicos representariam fatores externos e os elementos estéticos fatores internos, cabendo ao crítico e historiador, de acordo com as circunstâncias, equilibrar-se entre esses dois extremos. Após o contato com um Lukács ainda ligado ao hegelianismo, a preocupação teórica de Antonio Candido se modificaria tendo em vista apreender o momento, textualmente realizado, em que o *externo* se torna *interno*. Ou seja: ao invés de discriminar o que uma obra possuiria de social, por meio do seu conteúdo, e o que ela possuiria de necessariamente estético, por meio da forma como esse conteúdo é trabalhado, a missão de Candido, a partir de então, seria surpreender uma determinada estrutura na qual o social se revelasse na forma.

Agindo dessa maneira, mais do que superar o "sociologismo crítico", isto é, o vezo de explicar tudo por meio dos fatores sociais, a crítica deixaria de ser sociologicamente orientada (como seria o caso de *Formação da Literatura Brasileira*) para se tornar, simplesmente, crítica. É isso o que Antonio Candido advoga no ensaio "Crítica e Sociologia", que vem a ser exatamente o desenvolvimento da exposição feita por ele no II Congresso de Crítica e História Literária relatado na entrevista transcrita acima. Nele Candido exemplifica semelhante método de inspiração lukacsiana valendo-se da obra *Senhora* (1874), de José de Alencar. Para demonstrar de que maneira esse conhecido romance urbano do escritor cearense teria absorvido elementos peculiares à sociedade de seu tempo e espaço, o ensaísta, ao contrário do que se poderia imaginar, não se apega a nenhuma descrição paisagístico-documental encontrada no livro, identificando nessas passagens a expressão de uma certa época e de um certo lugar.

[26] No ensaio mencionado, Luiz Costa Lima se reporta, nas referências bibliográficas, ao "Prefácio a *História do Desenvolvimento do Drama Moderno*", incluído em uma edição italiana de 1964 chamada *Scritti di Sociologia della Letteratura*. O texto integral de Georg Lukács, salvo engano, seria aquele citado por Iná Camargo Costa em *Sinta o Drama* (1998): *Il Dramma Moderno*. Milão: SugarCo, 1976. No Brasil, vergonhosamente, uma obra de tamanha importância só saiu publicada em 2015, ao ser incluída em uma antologia de textos lukacsianos intitulada *A Alma e as Formas*, da editora Autêntica.

Partindo do pressuposto segundo o qual as formas estéticas são imanentes à realidade social, na análise de *Senhora* a atenção de Antonio Candido se dirige à composição da obra, que para ele teria assumido, em sua própria estrutura, o mecanismo de uma transação comercial de compra e venda, lembrando que o enredo trata de um costume muito vigente no século XIX: o casamento por dinheiro, ou, para ser mais específico, da compra de um marido. A conspurcação moral decorrente dessa transação, que atravessa o romance do início ao fim, não seria, nas palavras do exegeta, "[...] afirmada abstratamente pelo romancista, nem apenas ilustrada com exemplos, mas sugerida na própria composição do todo e das partes, na maneira por que organiza a matéria, a fim de lhe dar uma certa expressividade (CANDIDO, 2000, p. 8).

Um projeto assim compreendido tencionaria, em última instância, a superação da antinomia existente entre estudos *externos* x estudos *internos* do objeto literário. Concebendo a literatura como fenômeno socialmente motivado e, ao mesmo tempo, especificamente definível, sob tal aspecto a forma não seria um preceito estético abstrato, mas, sim, a redução estrutural de um dado social pertencente à história. Com efeito, à crítica importaria discriminar como elementos da realidade social se transformam em uma estrutura estética coesa, que garante a unidade da obra literária articulando organicamente tais elementos, seja em estado de convergência, seja em estado de tensão. Tal método, conforme Antonio Candido destaca na entrevista, não se confunde com o estruturalismo francês, na medida em que este, ao se voltar para os aspectos formais da obra, procura, em tese, isolá-los de seu meio histórico e social. Apesar de ter sido compendiado em "Crítica e Sociologia", ensaio que abre *Literatura e Sociedade*, sua aplicação como ferramenta de análise literária encontra-se melhor explicitada em outro trabalho de Candido, o célebre "Dialética da Malandragem", originalmente publicado em 1970 na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* da USP[27].

Examinando o romance satírico *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, obra aparentemente não muito ambiciosa, Antonio Candido antevê em sua estruturação certo ritmo geral encontrado na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX, ritmo que configuraria uma dialética da ordem e da desordem muito peculiar à camada média da população daquele período, compreendida entre os negros escravizados e a elite senhorial. Tal dialética, na qual se debate o tipo do malandro representado pelo protagonista Leonardo, seria um *princípio de generalização* que organizaria em profundidade tanto os dados da realidade quanto os da ficção, conferindo-lhes

[27] Reproduzido em vários outros veículos, o ensaio encontra-se em uma coletânea de textos do autor chamada *O Discurso e a Cidade*, de 1993.

inteligibilidade a partir do momento em que a análise crítica conseguisse surpreendê-los devidamente formalizados. Debruçando-se sobre esse estudo específico de Candido, em um texto denominado "Pressupostos, Salvo Engano, de *Dialética da Malandragem*", Roberto Schwarz define assim a metodologia ali materializada:

> Como o A. [Antonio Candido] é discreto em suas afirmações teóricas, não convém puxar demais pelas implicações. Fiquemos com a mais evidente. A seu ver, a noção de forma não é exclusivamente da esfera literária, também o real é visto sob o signo dela, e penso não forçar a nota dizendo que neste caso ela está na acepção marxista: a forma social é objetiva, isto é, posta pelo processo de reprodução social e independente das consciências individuais. Por exemplo, a reprodução social da ordem escravagista produz, na esfera dos homens livres, que não são proprietários e têm de viver no parasitismo, a mencionada dialética de ordem e desordem. Vale a pena insistir neste ponto para assinalar o fundamento *prático-histórico* da articulação das esferas estética e social, donde a diferença com o estruturalismo, que também busca formas em esferas diversas. Dentro do marxismo, enfim, também é preciso distinguir: apesar da nenhuma semelhança vocabular, estamos na área de tradição alemã e influência lukacsiana, cujas construções estéticas dependem, justamente, da objetividade e historicidade das formas sociais, isto em contraste com a linha dos althusserianos, para os quais, como para os positivistas, a forma é uma construção científica sem realidade própria. Isto posto, as afinidades e diferenças que sugerimos têm de ser tomadas com reserva, pois a reticência do A. diante das terminologias ideológica ou cientificamente marcadas é intencional. Será sobretudo uma resposta ao fetichismo que reina nestes domínios? Será expressão de diferenças de fundo? (SCHWARZ, 1979, p. 141-2)

Sem querer desenvolver demasiadamente questões tão complexas como essas, cujas inúmeras implicações podem ser encontradas nas referências bibliográficas utilizadas, observa-se, pelo excerto acima, um imbricamento das ascendências de Georg Lukács e Karl Marx sobre a obra de Antonio Candido, presente na parte dela que representaria a terceira fase de sua carreira de crítico e historiador literário, conforme ele mesmo admite. Ainda que as relações entre o pensamento de Candido e o marxismo sejam aventadas por Schwarz com extrema reserva, pois, como já se informou, elas não se mostram de maneira ostensiva, no que concerne ao pensamento de Décio de Almeida Prado pode-se afirmar, com segurança, que nenhum desses filósofos europeus exerceu qualquer influência sobre ele, seja em relação à sua metodologia de análise crítica, seja em relação à sua historiografia como um todo.

Tal assertiva, a seu modo, não deixa de ter um feitio curioso, se se lembrar que uma das obras mais relevantes na configuração do método analítico de Candido disserta a respeito do drama, um assunto muito mais afim, é óbvio, com o trabalho de Prado. Embora o apego de Lukács pelo debate estético atravesse boa parte de sua carreira intelectual, o interesse específico pelo teatro parece se originar – segundo afirma Luiz Costa Lima em um texto

chamado "O Atraso é Recuperável? Sobre a Obra de Georg Lukács Quando Jovem" (2016) – em razão de o pensador húngaro ter se envolvido com essa arte nos tempos em que estudava Filosofia na Universidade de Budapeste, sendo um dos fundadores, em 1904, do *Thalia-Bühne*. Os anos em que o grupo funcionou lhe teriam servido para amadurecer sua reflexão sobre o drama moderno, materializada no manuscrito de 1911. De qualquer forma, não se tem notícia de que Prado o tenha citado em seus ensaios ou em entrevistas nem ao menos uma vez. Ainda que ele, muito provavelmente, conhecesse o texto, graças à sua enorme cultura teatral e à sua proximidade com Antonio Candido, não se vê em sua obra crítica e historiográfica nenhum traço do método de análise sugerido por Lukács, no qual o social se transfigura em pura forma[28].

Neste ponto, se poderia asseverar que o pensamento dos dois diverge, o que não deixa de ser verdade. Porém, ressalte-se, não totalmente, pois a influência de Lukács não se espraia por toda a obra de Antonio Candido. Conforme alguns de seus comentaristas apontam, e o próprio Candido o confirma, somente a partir de 1961 ela se fez presente dentre suas preocupações. Ou seja, após a edição de *Formação da Literatura Brasileira* (1959), o mais importante estudo do autor, em cujo escopo não se percebe essa espécie de *formalismo social* sugerido por Lukács. Nela os *dados sociais* e os *dados estéticos* ainda aparecem dissociados enquanto *conteúdo* e *forma*, configurando, assim, uma crítica sociologicamente orientada no sentido acima exposto: aquela que, sem cair no "sociologismo crítico", pois atenta ao fator estético, não chega a interpretar este como a *redução estrutural* de fatores sociais. Tratar-se-ia, em termos sucintos, de uma crítica que busca no conteúdo os dados sociais para, em seguida, verificar de que maneira esses dados são trabalhados formalmente, com base em fórmulas de preceito consubstanciadas em estilos de época (romantismo, realismo etc) ou em gêneros textuais específicos (ode, écloga, balada, drama, farsa, comédia de costumes etc). Levando-se em consideração apenas essa fase da trajetória intelectual de Antonio Candido, representada por *Formação da Literatura Brasileira*, acredita-se não haver nenhuma dissonância perceptível entre ela e o projeto crítico-historiográfico encampado por Décio de Almeida Prado.

Pegue-se, a título de exemplo, um trabalho como "*Leonor de Mendonça*: Amor e Morte em Gonçalves Dias" (1993), talvez a melhor análise existente na historiografia teatral

[28] Na biblioteca de Décio de Almeida Prado, hoje sob os cuidados do Instituto Moreira Salles (IMS), encontram-se as seguintes obras de Georg Lukács: *Teoria do Romance* (1916), *Estética* (1963), *Existencialismo ou Marxismo* (1951), *Introdução a uma Estética Marxista* (1957), *Significado Presente do Realismo Crítico* (1958), *Questões sobre o Realismo* (1948) e *O Romance Histórico* (1955), em edições em francês, espanhol e português. Com exceção do primeiro, vê-se que todos os outros títulos mencionados pertencem à fase marxista do filósofo húngaro. Em todo caso, não se inclui nessa relação o texto de 1911 sobre o drama moderno.

brasileira a respeito de uma única peça. Ali se observa que, embora munido de dados externos à obra examinada, como a biografia de seu autor e o período histórico em que viveu, a intenção de Prado é relacioná-los a certas formas pré-existentes tais como o classicismo, o romantismo e o realismo, as estéticas que, na visão do ensaísta, ajudaram a conformar *Leonor de Mendonça*. O mesmo se nota nos inúmeros ensaios que compõem *Formação da Literatura Brasileira*, já que, em nenhum deles, a análise "descamba" para o modo de formalização "estrutural" sugerido por Georg Lukács.

Admitindo-se a hipótese, esboçada por Roberto Schwarz, de que essa modificação na obra de Candido seria devida, além do influxo lukacsiano, a certo viés marxista – o que conferiria a ela um caráter por assim dizer "materialista", visto que a forma literária seria resultante de realidades históricas objetivas[29] – pode-se aventar mais uma diferença substancial entre as duas historiografias aqui comparadas: o peso político-ideológico que se poderia mensurar em cada uma delas. Enquanto a crítica de Antonio Candido, ou ao menos parte dela, revelaria uma inclinação supostamente mais à esquerda, por compreender que a forma não seria uma instância de cunho idealista, a crítica de Décio de Almeida Prado não denota o mesmo pendor. Não que esta seja apolítica, algo que simplesmente não existe. Mas, de fato, conhecendo-se bem as obras de um e de outro, percebe-se que a de Candido possui um caráter político mais acentuado. A esse respeito, basta revelar que, para pesquisadores como Flora Süssekind (1993) e o próprio Schwarz, a crítica de Candido se distinguira por conter um feitio *dialético*, inicialmente de matriz hegeliana (antevista em Lukács) mas que, aos poucos, teria assumido uma carnadura mais voltada para o marxismo. Em nome da honestidade intelectual, registre-se que nem Süssekind nem Schwarz afirmam isso peremptoriamente, embora, acredita-se, seja possível fazer tal ilação a partir de suas considerações[30]. Se se quiser encontrar um pronunciamento que, de algum modo, ratifique a comparação aqui empreendida, ele pode ser localizado em *Ideologia da Cultura Brasileira* (1933-1974), de Carlos Guilherme Mota, trabalho voltado especificamente aos aspectos

[29] Em "Concepção de História Literária na *Formação*", Luiz Costa Lima entende que Antonio Candido, ao formular sua metodologia de análise crítica, teria absorvido e, ao mesmo tempo, "superado" certa noção idealista presente no pensamento estético do jovem Lukács, ou seja, o Lukács hegeliano. Para Lima, nessa fase de sua carreira o filósofo húngaro compreenderia que o contexto social seria o motivador de uma forma que, enquanto estética, não tinha história. Ou seja: uma forma que, apesar de social, seria a-histórica. Na interpretação do pesquisador maranhense, Antonio Candido teria se desvencilhado dessa "armadilha" em razão de não se encontrar em seus escritos nenhum enunciado declarador da a-historicidade da forma.

[30] Em "Rodapés, Tratados e Ensaios: a Formação da Crítica Brasileira Moderna", incluído em *Papéis Colados* (1993), Süssekind identifica, desde o lançamento de *Introdução ao Método Crítico de Sílvio Romero* (1945), uma dialética hegeliana norteando as reflexões de Antonio Candido. Esta dialética teria prevalecido em tese até a publicação de "Dialética da Malandragem" (1970), quanto teria ocorrido uma "virada" (palavra dela) na crítica do autor. Embora Süssekind não credite tal virada a nenhuma influência marxista, acredita-se, com base no que já foi explicitado, que é disso que se trata.

político-ideológicos da intelectualidade nacional. Versando sobre o período por ele designado "era de ampliação e revisão reformista (1957-1964)", marcado pelo surgimento de algumas obras muito significativas no campo da cultura brasileira, além da atuação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), Mota procura qualificar assim alguns dos principais integrantes do Grupo Clima em relação ao posicionamento político:

> Centralizada em Antonio Candido, desenvolveu-se uma constelação com uma certa concepção de trabalho intelectual que, embora guardando traços da antiga elite paulistana e mineira, se distancia muito dos parâmetros pedestres da vertente populista, representada na obra de um Nelson Werneck Sodré. Terá seus elementos mais radicais num Paulo Emílio Salles Gomes, mais moderados num Décio de Almeida Prado, ou mais propriamente universitários no falecido professor Lourival Gomes Machado, os quais, de uma maneira ou de outra, mais cedo ou mais tarde, produziram trabalhos com visível apelo ao histórico: mais cedo, com Lourival Gomes Machado, estudando o absolutismo e o barroco no Brasil do século XVIII; mais tarde, com Décio de Almeida Prado estudando a vida do homem de teatro, João Caetano (MOTA, 2008, p. 80).

Aqui Mota se refere, é bom deixar claro, não ao engajamento político propriamente dito dos nomes citados, mas ao grau de importância conferido a esse aspecto em seus trabalhos historiográficos. No que concerne, aí sim, à militância político-partidária, se ela pode servir como um parâmetro para se aquilatar em que medida suas obras refletiriam semelhante tendência, vale a pena atentar para o que afirma nesse sentido Heloísa Pontes, autora de *Destinos Mistos*. Antes, contudo, de conhecer as alegações da pesquisadora mineira, se faz necessário informar que no período compreendido aproximadamente entre 1943 e 1950, ou seja, entre a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, o fim do Estado Novo e o transcorrer da presidência de Eurico Gaspar Dutra, os principais críticos de *Clima* manifestaram intensa participação política, algo inusitado até então. Com exceção de Paulo Emílio Salles Gomes, cuja militância antecede a fundação da revista e até mesmo a sua entrada na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), todo o restante do grupo costumava demonstrar uma atitude absenteísta diante de questões políticas, na crença de que o debate estético estaria acima delas. Após a declaração de guerra contra os países do Eixo, em agosto de 1942, as posições políticas, já acirradas, se estremeceram ainda mais, de modo tal que o absenteísmo se tornou inviável. Em *Clima*, segundo relata Antonio Candido numa conferência sobre a antiga revista[31], isso ficou bastante claro a partir do número 12, de abril de 1943, no qual se encontra uma espécie de manifesto do grupo intitulado "Comentário", publicado sem assinatura mas escrito, de fato, por Paulo Emílio Salles Gomes.

[31] Intitulada simplesmente *Clima*, a palestra foi transcrita e publicada em *Teresina Etc* (1980).

Assumindo posição em favor de um socialismo independente e democrático, o objetivo do "Comentário" seria definir um rumo a ser seguido pela redação para os números subsequentes. Seja como for, semelhante "tomada de consciência" teria levado alguns dos colaboradores a experimentar, ainda que brevemente, a militância político-partidária, primeiro na clandestinidade, depois na legalidade, com o fim do Estado Novo. É quando Antonio Candido, Lourival Gomes Machado e Décio de Almeida Prado aderem ao movimento conhecido como Esquerda Democrática, que posteriormente se transformaria no Partido Socialista Brasileiro (PSB). Heloísa Pontes, em seu estudo sobre o Grupo Clima, assim se refere a esse período e a essa experiência coletiva:

> Enquanto isso, Lourival Gomes Machado, Antonio Candido e Décio de Almeida Prado integravam-se ao Partido Socialista Brasileiro (fundado em agosto de 1947). Mas, com a exceção de Candido, não por muito tempo.
> Após três anos de atividade "destinados a dotar a antiga Esquerda Democrática de um corpo de doutrina adequado à realidade brasileira do imediato pós-guerra", Lourival se desligou do Partido Socialista. O mesmo fizeram Décio de Almeida Prado e Antonio Candido. O primeiro em 1950, o segundo, quatro anos mais tarde. Antonio Candido chegou a se candidatar, em 1947, a deputado estadual pelo Partido Socialista, mas não obteve o número necessário de votos para se eleger. Décio, por sua vez, o "menos político" do grupo, deixou o partido por considerar que não tinha vocação para essa atividade (PONTES, 1998, p. 206).

À informação segundo a qual Antonio Candido chegou a se candidatar a um cargo eletivo, acrescente-se que o mesmo ocorreu com Décio de Almeida Prado. Este, de acordo com Ana Bernstein (2005), também disputou uma eleição para deputado estadual pelo PSB, só que em 1950. Tal como sucedera com o amigo três anos antes, sem sucesso. Ainda assim, registre-se que, por uma questão muito provavelmente de personalidade, como alega Heloísa Pontes, dos intelectuais lançados pela revista *Clima* Décio de Almeida Prado seria o menos propenso à militância política. Se a personalidade do autor se reflete de algum modo em sua obra, e acredita-se que sim, isso ajudaria a explicar por que, na comparação com Antonio Candido, a historiografia de Prado apresenta um caráter menos marcadamente político. Isso não significa dizer, cabe reiterar, que se trata de uma historiografia apolítica, algo, em princípio, inexistente. Significa apenas demonstrar, por meio de uma análise comparativa, o peso que se pode conferir, em um ou outro caso, a questões dessa ordem. Nos capítulos seguintes, notadamente no próximo, algumas das implicações políticas presentes no pensamento estético de Prado serão discutidas, tendo em vista evidenciar que, por mais que essas questões estejam obscurecidas, fruto de um intelectual pouco afeito à politização do debate estético, elas não deixam de pulsar.

2. Décio de Almeida Prado e o Modernismo no Teatro

Não é tarefa fácil explicar o que é teatro moderno, assim como também não é fácil explicar o que é literatura moderna, música moderna ou arquitetura moderna. Nos dicionários de teatro, os verbetes que procuram dar conta desse conceito costumam ser extensos, ocupando um espaço considerável. A dificuldade se deve, entre outros motivos, ao fato de que, com o advento da modernidade, no período que vai de meados do século XIX a meados do século XX, todas as manifestações artísticas se submeteram àquela experiência definida pelo poeta mexicano Otavio Paz, em um paradoxo brilhante, como a "tradição da ruptura"[32].

Uma vez estabelecida a noção segundo a qual toda obra artística deveria ser criada do nada, ou seja, sem se ater a nenhum modelo preconcebido, com cada artista procurando desenvolver uma linguagem singular e "intransferível", as tendências e variantes no âmbito estético se multiplicaram. A consequência de um fenômeno dessa natureza para o historiador da arte é óbvia: a partir de então, tornou-se cada vez mais difícil a realização de qualquer trabalho de síntese historiográfica. Em uma mesma época, ao invés de um ou no máximo dois movimentos estéticos disputando espaço no campo ideológico, como nos tempos do romantismo ou do realismo, nos quais a decadência de uma determinada "escola" já preparava a hegemonia de outra que deveria sucedê-la cronologicamente, tem-se a existência simultânea de uma infinidade de movimentos, cada qual mais radical e mais idiossincrático que o outro e apresentando sérias contradições em relação aos demais. Nesse sentido, mais correto seria falar não em um modernismo nas artes, mas em modernismos. A modernidade da obra de Franz Kafka não se confunde com a de Marcel Proust, assim como a modernidade de Arnold Schönberg não se confunde com a de Igor Stravinsky nem a de Le Corbusier com a de Frank Lloyd Wright.

No teatro, não são poucas as manifestações cênicas e dramatúrgicas que merecem, apesar de todas as diferenças, algumas acentuadas, o adjetivo de modernas. Seria esse o traço de união das experiências levadas a cabo por homens como Costantin Stanislavski e Gordon Craig, Bertolt Brecht e Luigi Pirandello ou Vsévolod Meyerhold e Jacques Copeau, pares cujos contrastes são bastante nítidos. O fato de nomes como esses, representantes de poéticas teatrais até certo ponto díspares, caberem dentro de um mesmo "guarda-chuva" conceitual demonstra que, embora problemático, o termo histórico-estético com o qual eles se identificam, o chamado teatro moderno, não deixa de ser válido. Por mais fluido e amorfo que

[32] A expressão nomeia o primeiro capítulo do livro *Os Filhos do Barro:* do Romantismo à Vanguarda, de 1974. Embora a obra de Octavio Paz se concentre na análise da poesia moderna, muitas de suas considerações se estendem, sem maiores problemas, a outras manifestações artísticas, como o teatro por exemplo.

seja, ainda assim ele se justifica enquanto conceito, na medida em que serve a um propósito fundamental ao trabalho do historiador: dotar o estudo do passado de uma *lógica ideal*, por meio da qual os acontecimentos históricos ganhariam maior inteligibilidade. Precedendo a noção de teatro moderno, vale ressaltar, detentora de algumas particularidades relacionadas aos modos de expressão e de produção próprios dessa arte, existe o moderno, cujas características básicas não se resumem, é claro, à sua decantada neofilia. Contudo, é ela, e mais algumas outras, o amálgama que permite a referência, a título de exemplo, dos artistas acima mencionados, todos (de um modo ou de outro) modernos.

Tais questões teóricas são importantes porque, se o debate em torno do tema já é complexo, ao se transferir para o Brasil, ele não se torna mais simples. País periférico, afastado do "concerto das nações", aqui o modernismo, pelo menos no campo da literatura e das artes plásticas, só se materializaria em 1922, com a significativa realização da Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo. No tocante ao teatro, a definição de um marco inicial é mais complicada. Admitindo, porém, a tese de certa historiografia, segundo a qual o grande "divisor de águas" teria sido *Vestido de Noiva*, a famosa montagem realizada em 1943 pelo grupo amador Os Comediantes (RJ), percebe-se que a cena nacional só se modernizou de fato quando já se aproximava o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), evento que, para muitos autores, representou o fim da modernidade propriamente dita. Sob esse prisma, evidencia-se o descompasso cronológico do Brasil em relação aos países centrais, isto é, aos Estados Unidos e aos países da Europa ocidental, mais um dado que só contribui no sentido de tornar a discussão desse assunto uma missão quase bizantina.

Talvez devido aos obstáculos apontados, um dos traços característicos de parte da historiografia do teatro brasileiro, precisamente aquela circunscrita à análise do moderno entre nós, seja sua omissão em problematizar como esse conceito aqui se insere, tomando-o como algo dado e que, portanto, não careceria de maiores esclarecimentos prévios. Trata-se do ponto de vista expresso por Tânia Brandão em dois trabalhos dedicados à apreciação de nosso pensamento teatral: "Ora, Direis Ouvir Estrelas: Historiografia e História do Teatro Brasileiro" (2001), e "As Lacunas e as Séries: Padrões de Historiografia nas 'Histórias do Teatro no Brasil'" (2010). Segundo ela, obras como *Moderno Teatro Brasileiro* (1975), de Gustavo Dória, e *O Teatro Brasileiro Moderno* (1988), de Décio de Almeida Prado, padeceriam de uma carência de autorreflexão no que concerne ao próprio objeto sobre o qual se detêm, isto é, o teatro moderno em sua versão nacional, fazendo com que o termo, para sua compreensão, necessite ser inferido a partir dos textos.

Sem "desmentir" a pesquisadora fluminense, cuja argumentação é procedente, especialmente no contexto em que está inserida, pode-se afirmar que, embora não se encontre nesses livros uma explicação metódica dos autores sobre seus *partis pris*, deixando claro desde o início o ângulo de visão a partir do qual eles encaram o teatro moderno, no todo tanto Dória quanto Prado se revelam em consonância com alguns pressupostos elementares relacionados ao conceito. Os únicos, aliás, passíveis de serem generalizados, com segurança, a toda geração responsável pela modernização do teatro ocidental, seja na Europa, nos Estados Unidos ou aqui. Eles poderiam ser assim enumerados, sem a atribuição, ressalte-se, de nenhuma hierarquia:

1. Condenação ao vedetismo encarnado na figura do primeiro-ator ou da primeira-atriz, ao redor da qual o restante do elenco e, por extensão, o espetáculo como um todo deveria girar.
2. Defesa da noção de *ensemble*, que pressupõe a formação, dentro das companhias, de elencos estáveis e homogêneos, integrados por atores e atrizes polivalentes, capazes de interpretar múltiplos papéis – em oposição ao antigo sistema conhecido como *emploi*[33].
3. Condenação de certa teatralidade, típica do século XIX e até de épocas mais remotas, baseada em códigos rígidos e imutáveis (estereótipos) que determinavam desde a maneira como os atores deveriam exteriorizar algumas emoções até onde deveriam se postar no palco.
4. Valorização da arte da encenação e, por conseguinte, do ofício do encenador, independente da gradação que ela pudesse atingir: em alguns casos bastante elevada, em outros, nem tanto.
5. Desprezo pelo drama burguês – especialmente na sua versão mais radical, a da chamada peça bem-feita – centrado em problemas de âmbito privado e conflitos de ordem intersubjetiva.
6. Adoção progressiva, por parte dos dramaturgos, de recursos próprios dos gêneros lírico e épico, voltados para questões de natureza intra ou metassubjetivas, daí resultando um processo de epicização do drama (crise da forma hegemônica).

---

[33] Segundo Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, *emploi* seria o "[...] tipo de papel de um ator que corresponde à sua idade, sua aparência e seu estilo de interpretação: o *emploi* de *soubrette*, de galã etc.
[...]. Noção bastarda entre a personagem e o ator que o encarna, o *emploi* é uma síntese de traços físicos, morais, intelectuais e sociais. A classificação se faz de acordo com diversos critérios, como:
- nível social: o rei, o valete, o dândi;
- figurino: papel com capa (primeiros papéis e pais de comédia); papel com colete (ex. aldeões da ópera cômica portando colete e calção);
- caráter: a ingênua, o apaixonado, o traidor, o pai nobre, a ama" (PAVIS, 2005, p. 121-22).

Apesar das inúmeras implicações envolvidas em um debate dessa natureza, que serão amplamente esmiuçadas no tocante ao pensamento de Décio de Almeida Prado, levando-se em consideração tais propriedades, que balizaram durante toda uma época tanto as práticas teatrais como os critérios de avaliação da crítica, não há como deixar de incluir a obra de Prado, e também a de Gustavo Dória, na categoria de modernas (do ponto de vista historiográfico). Mesmo apresentando as suas contradições, o trabalho desses críticos-historiadores não se confunde com o de críticos do "velho teatro", então preocupados em averiguar se a peça era "benfeita", se a especialização dos atores estava de acordo com os papéis que lhes foram designados ou se a primeira-dama de uma determinada companhia foi capaz de arrebatar a plateia com seu carisma e charme pessoais.

Tomando-se como parâmetro um estudo chamado "Crítica a Vapor – a Crônica Teatral Brasileira da Virada do Século XIX", de Flora Süssekind, percebe-se uma fratura apreciável entre a geração da qual fizeram parte Dória e Prado (além de outros) com a geração de Artur Azevedo, Oscar Guanabarino, Oscar Pederneiras ou Mário Nunes, alguns dos muitos nomes que praticaram a crítica teatral no Brasil entre o final do século XIX e o início do XX. Analisando comparativamente algumas dessas críticas mais remotas, Süssekind verificou não somente que elas estavam em plena sintonia com a mentalidade teatral vigente, algo de resto normal, mas apresentavam uma adesão a certos padrões de "gosto médio" inconcebíveis com os princípios modernos. Padrões esses, para exemplificar, que tomavam como critério de valor a afluência de espectadores nas salas de teatro ou o decoro das representações.

Embora nem todos os laços com os críticos precedentes tenham se rompido, não há dúvida pertencer à geração de Décio de Almeida Prado o mérito pela superação de alguns princípios claramente ultrapassados na ótica do teatro moderno, independente de quaisquer matizes. Sob esse e outros aspectos, ligados à formação intelectual dos críticos e ao papel por eles desempenhado dentro do universo teatral, compreende-se que, para a autora fluminense, "[...] o teatro brasileiro moderno se articula apenas na década de 1940, quando já se acham em atividade um dramaturgo como Nelson Rodrigues, um encenador como Ziembinski e um crítico como Décio de Almeida Prado" (SÜSSEKIND, 2003, p. 62).

Um estudo como *O Teatro Brasileiro Moderno*, por mais que careça de autorreflexão teórica, não deixa de revelar, pelo menos aos olhos do especialista, por meio de alguns indícios proeminentes, suas matrizes conceituais. Conforme aponta a própria Tânia Brandão, a quem cabe a crítica em relação a essa obra, nela o eixo dominante é o conceito de moderno que prevaleceu para a geração do autor, "[...] de inspiração textocêntrica e de valorização extrema da dramaturgia, tributário a um só tempo dos teatros italiano e francês" (BRANDÃO,

2001, p. 211). No tocante ao teatro italiano, muito provavelmente Brandão se refere a Silvio D'Amico, teórico e fundador da Academia de Arte Dramática de Roma, instituição de onde saíram alguns dos diretores que fizeram a história do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Em relação ao teatro francês, não há possibilidade de dúvida: trata-se de Jacques Copeau, teórico, encenador e fundador do *Vieux Colombier*, uma das mais prestigiadas companhias francesas do período entreguerras.

Mesmo não deixando de reconhecer alguma possível ascendência de D'Amico sobre Prado, motivada talvez indiretamente, por intermédio dos encenadores italianos que trabalharam no TBC, como o próprio crítico e historiador paulista admitiu mais de uma vez, em artigos ou entrevistas, ele e muitos de seus contemporâneos se consideravam descendentes diretos de Copeau, o símbolo maior, mas não o único, do modernismo teatral francês, exatamente aquele que aqui se fez presente. De tal forma que, até certo ponto, entender o teatro brasileiro moderno em geral, e a obra de Décio de Almeida Prado em particular, é entender o pensamento desse artista conhecido pela alcunha, não insuspeita, de *patron* (patrão).

O impacto de suas ideias no Brasil pode ser rastreado muito antes de Prado iniciar sua carreira de crítico e historiador, quando ainda era uma criança. No mesmo ano em que ocorreu a Semana de Arte Moderna (1922), Renato Vianna, juntamente com Heitor Villa Lobos e Ronald de Carvalho, ao fundar o grupo Batalha da Quimera[34], já dava mostras de conhecer o pensamento do mestre francês, com certeza uma de suas referências na concepção de *A Última Encarnação de Fausto*, espetáculo pioneiro na história do teatro brasileiro moderno[35].

É o que atestam dois historiadores que se detiveram sobre o trabalho desse importante pedagogo do teatro nacional: Gustavo Dória e Sebastião Milaré. De acordo com o primeiro, em *Moderno Teatro Brasileiro*, Vianna, "[...] possuidor de um sólido conhecimento literário, admirador de Ibsen, Stanislavski e Jacques Copeau, deles sofre as influências que se evidenciam em sua obra como autor, como *metter-en-scène* e como professor" (DÓRIA, 1975, p.14). Já o segundo, em um estudo intitulado "O Guerreiro da Quimera", afirma que Vianna

[34] O nome do grupo era uma clara alusão a *Les Compagnons de la Chimère*, companhia fundada por Gaston Baty em 1921 na França. Baty, no começo de sua carreira como diretor, foi um claro seguidor dos princípios de Jacques Copeau, embora posteriormente, em livros como *A Máscara e o Incensário* (1926) e *Cortina Baixada* (1949), tenha revelado algumas discordâncias em relação ao mestre, em particular ao expor certa revolta contra a tirania do verbo.

[35] De acordo, principalmente, com *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro* (2010), de Giuliana Simões, pesquisa na qual são destacadas algumas obras teatrais que, não obstante já apresentarem uma configuração moderna, em virtude de seu insucesso comercial e de crítica, acabaram obliteradas pela historiografia mais tradicional do teatro brasileiro, como, por exemplo, *A Última Encarnação de Fausto*.

> [...] tinha informações dos conceitos transformadores que agitavam o teatro europeu. Sabia de Gordon Craig, que dava novo sentido ao espaço cênico; do teatro de síntese de Domisarjevsky; do naturalismo de Stanislavski; da ação transformadora de Jacques Copeau no *Vieux Colombier*, de onde saíra recentemente Gaston Baty com o grupo *Chimère*. Este lhe inspirou o nome da companhia: Batalha da Quimera (MILARÉ, 2011, p. XXV).

Tais influxos, especialmente os de Copeau, acompanharam Renato Vianna em todos os grupos formados por ele após a curtíssima existência da Batalha da Quimera, como a Caverna Mágica (1927), o Teatro de Arte (1932) e o Teatro-Escola (1934). Outra experiência considerada precursora no panorama do moderno teatro brasileiro, o Teatro de Brinquedo (1927), grupo de existência também efêmera animado pelo casal Eugênia e Álvaro Moreyra, tinha em sua origem fortes laços com Copeau. É o que revela Gustavo Doria ao transcrever um testemunho de Álvaro Moreyra segundo o qual "[...] a verdade é que o Teatro de Brinquedo começou a se formar em mim em outubro de 1913, quando, levado por meu amigo Pierre Beau Rouge, pude assistir Jacques Copeau dirigindo os últimos ensaios da Companhia do *Vieux Colombier*, em Paris" (DÓRIA, 1975, p. 28).

Em relação ao grupo Os Comediantes, formado em 1938, aquele supostamente responsável pelo espetáculo que consolidou o modernismo teatral no Brasil (*Vestido de Noiva*), as ligações com Copeau e suas ideias também eram umbilicais. Novamente citando Gustavo Dória, historiador que inclusive participou da fundação do grupo: "[...] o nosso programa deveria ser uma interpretação brasileira do movimento de Copeau na França, assim como já antes acontecera com o Teatro de Brinquedo, francamente inspirado nos princípios que nortearam o mestre do Cartel"[36] (DÓRIA, 1975, p. 74).

Por essas e outras informações observa-se que, com exceção do Teatro da Experiência (SP), iniciativa levada a cabo em 1933 por Flávio de Carvalho, e do Teatro do Estudante do Brasil (RJ), o grupo criado sob os auspícios de Paschoal Carlos Magno em 1938, todas as tentativas relevantes de modernizar a cena brasileira no âmbito do teatro amador tiveram, de alguma maneira, contato com a obra de Jacques Copeau, por intermédio de seus escritos ou de sua prática cênica. No caso do Teatro da Experiência – e da realização de *Bailado do Deus Morto*, o único espetáculo produzido pelo grupo – Dória sugere alguma influência do teatro surrealista; no caso do Teatro do Estudante do Brasil, os modelos estariam mais na Inglaterra, país com o qual Carlos Magno tinha relações e cujo teatro admirava.

[36] O *Cartel des Quatre* (Cartel dos Quatro), foi uma associação fundada em julho de 1927 por Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin e George Pitöeff, encenadores mais ou menos afinados com o pensamento de Copeau e empenhados com a reforma do teatro francês no período entreguerras. Mais do que uma instituição formal, o Cartel era uma associação de ideias, de princípios compartilhados, a maioria dos quais de ordem estética e profissional, que durou até 1940.

Partindo da premissa de que o modernismo teatral no Brasil primeiro se implantou no amadorismo para só depois atingir o teatro profissional – quando surgiram, em 1948, além do TBC em São Paulo, o Teatro Popular de Arte no Rio de Janeiro – é evidente que essa mentalidade tributária da militância de Copeau "subiria" de uma instância a outra, pautando as diretrizes da renovação cênica então empreendida até, pelo menos, o início dos anos de 1960. Somente nessa época outras referências do teatro moderno internacional começaram a repercutir, de fato, nos palcos nacionais, em especial as teorias de Stanislavski, Erwin Piscator e, claro, Bertolt Brecht.

Sabendo-se que Décio de Almeida Prado começou sua trajetória de crítico, ainda de modo "amador", na revista *Clima* (1941-1944), para depois assumir o papel de crítico profissional do jornal *O Estado de S. Paulo*, cargo que exerceria de 1946 até 1968, nota-se que a maior parte de sua carreira transcorreu num tempo em que Copeau era, no Brasil, quase sinônimo de teatro moderno. Isso sem contar o fato, já apontado, de que a penetração das ideias do encenador francês no país precedeu em quase vinte anos o início de sua carreira.

Diante de tais considerações, uma pergunta vem à tona: por que esse, e não outro modernismo, foi o primeiro a se fazer presente no teatro brasileiro? Por dois motivos, basicamente. Antes de tudo, não há como negar, pelo fato de a França representar uma potência cultural, talvez a única capaz, em tempos não tão distantes assim, de ditar "moda" em diferentes campos do conhecimento, especialmente para os países periféricos. O outro motivo tem a ver com as relações, no mínimo estreitas, estabelecidas entre o teatro brasileiro e o francês desde, pelo menos, 1836, quando começaram a ser representadas, no Teatro Constitucional Fluminense, as primeiras peças do repertório romântico, escritas por autores como Alexandre Dumas e Victor Hugo. A partir de então, segundo relata o próprio Décio de Almeida Prado em *João Caetano* – o Ator, o Empresário, o Repertório (1972),

> [...] ocorrera uma transformação fundamental: começáramos a importar peças diretamente da França, dispensando a ação intermediária de Portugal. Em consequência, encurtara-se ao mínimo o atraso do nosso repertório: basta dizer que das três peças românticas francesas encenadas em 1836, a mais antiga é de 1832 (PRADO, 1972, p. 36).

Historiadores mais antigos que Prado, como Múcio da Paixão e Lafayette Silva, em obras como *O Teatro no Brasil* (1936) e *História do Teatro Brasileiro* (1938), respectivamente, revelam que o Teatro de S. Januário, um dos principais do Rio de Janeiro no século XIX, foi ocupado por uma companhia dramática francesa a partir de 1840, obtendo, inclusive, a concessão de loterias (subvenção) do governo imperial para se manter no edifício. Posteriormente, quando a onda de sucesso das operetas de Jacques Offembach explodiu em

seu *Bouffes-Parisiens*, por volta de 1855, foram necessários apenas quatro anos para que se instalasse aqui uma "filial"[37], o Alcazar Lírico Fluminense, fundado pelo francês Joseph Arnaud em 1859. Desde então, embora dominada pelos gêneros do teatro musicado, todos, aliás, de origem francesa (opereta, mágica e revista de ano), a cena brasileira não perdeu o contato com o teatro literário produzido na "grande nação", na medida em que, conforme demonstram pesquisadores como João Roberto Faria (2001) e Eudinyr Fraga (1992), movimentos como o naturalismo e o simbolismo não deixaram de repercutir em nossos palcos, ainda que timidamente.

Diante desses dados históricos, que expõem a ligação (e a dependência) do teatro brasileiro em relação ao francês, às vezes mais às vezes menos intermediada por Portugal, evidencia-se que o modernismo a impactar os palcos nacionais só poderia ter sido mesmo o de Copeau e seus seguidores. Até porque, entre outras coisas, certas características determinantes do teatro comercial francês, contra as quais Copeau se rebelou de maneira categórica, coincidiam, em muitos aspectos, com o nosso teatro comercial. Sabendo-se, no entanto, que o propósito do renomado encenador não era exatamente se opor ao chamado *teatro de boulevard*[38], mas reformá-lo de cima a baixo, pensamento que sempre o impediu de se refugiar em um gueto, algo próprio das vanguardas, a fundação de uma companhia nos moldes do TBC e tudo o que estaria por detrás dela torna-se muito mais compreensível. É esse o ponto de vista de Alberto Guzik, que, em seu estudo dedicado à simbólica companhia da Rua Major Diogo, intitulado *TBC:* Crônica de um Sonho (1986), assim se pronuncia a respeito:

> No Brasil, a rotina das companhias profissionais, com poucas exceções, mal foi afetada por toda a movimentação europeia. Dominava os palcos uma sólida produção do realismo caseiro da comédia de costumes, entremeada de provados sucessos internacionais. O movimento dos amadores foi empreendido no intuito de se modificar essa situação; considerando-se sua contribuição no geral, percebemos que implantaram no país as transformações já incorporadas na Europa pelo profissionalismo convencional. Não trouxeram para cá o modelo de [Alfred] Jarry ou de [Antonin] Artaud. Tampouco se falou de Brecht ou de Piscator. As fontes primordiais da renovação se situam em Jacques Copeau, Louis Jouvet,

[37] Ainda segundo Múcio da Paixão, no mesmo ano em que Offembach fundou seu famoso *Bouffes-Parisiens*, foram aprovados pelos órgãos competentes os estatutos de uma Sociedade Dramática Francesa a se estabelecer no Rio de Janeiro, onde tal entidade pretendia sustentar uma companhia especializada em *vaudevilles* e operetas. A iniciativa, que partiu da colônia francesa estabelecida na Corte, não seguiu adiante, de modo que ainda demandaria um pouco mais de tempo para a opereta aqui ser introduzida, o que só aconteceu após a fundação do Alcazar (1859). Em todo caso, não deixa de ser surpreendente o grau de sintonia do teatro brasileiro em relação ao francês, que se traduzia numa influência que muitas vezes sobrepujava até mesmo o teatro português.

[38] Termo utilizado na França para designar um teatro predominantemente comercial, cujo repertório seria basicamente formado de farsas e melodramas. A maioria desses teatros em Paris se localiza em Montparnasse, no *boulevard* de Strasbourg, donde deriva o termo.

> Gaston Baty, Charles Dullin e Georges Pitoëff, enfim, no Cartel, em conjuntos ingleses similares ou equivalentes (GUZIK, 1986, p. 36).

O movimento dos amadores ao qual Guzik se refere não inclui apenas alguns grupos cariocas aqui mencionados de passagem, como Os Comediantes e o TBE, mas também os paulistanos que, ao se unirem sob a proteção de Franco Zampari, fizeram surgir o TBC: o Grupo de Teatro Experimental (GTE), liderado por Alfredo Mesquita; o Grupo de Artistas Amadores, liderado por Madalena Nicol; e o Grupo Universitário de Teatro (GUT), liderado por Décio de Almeida Prado. Ao abandonar a prática teatral, exercida no GUT de 1943 a 1947, em prol da crítica, Prado carregaria consigo, no decorrer de sua carreira, os preceitos teóricos adquiridos, direta ou indiretamente, da pregação de Copeau, o que fará dele não exatamente um crítico eclético, embora seu esforço se dirigisse nesse sentido, mas um crítico militante. Preceitos teóricos, diga-se de passagem, que denotam um pensamento mais afeito a artistas do que a críticos, cuja função, supostamente, não se coaduna com a tomada de posicionamentos estéticos.

Não à toa, ao intitular a pesquisa que empreendeu sobre a obra de Décio de Almeida Prado, Ana Bernstein nomeou-a de *A Crítica Cúmplice* (2005). Além de se ater, basicamente, ao estudo das críticas de espetáculos produzidas por Prado, o título se explica porque, para a autora, o traço que as define estaria no engajamento, na cumplicidade que elas demonstram para com a nova geração do teatro brasileiro, aquela surgida entre o início e o final da Segunda Guerra Mundial e que se autoproclamou de moderna. Empunhando, vale reforçar, o estandarte de Copeau e do Cartel dos Quatro.

Com efeito, é impreterível compreender, o mais detalhadamente possível, do que se trata esse modernismo proposto pelos franceses e quais as consequências que ele teve no pensamento crítico e historiográfico de Décio de Almeida Prado. No livro de Ana Bernstein, em um subcapítulo designado de "O servidor e o mestre", no qual a pesquisadora disserta sobre a concepção de Prado a respeito da arte da encenação, há um trecho que pode servir de mote a um debate nesse sentido:

> A encenação, constituindo para o crítico o segundo momento criador de uma obra teatral – sendo o primeiro, claro está, a criação literária –, pode e deve buscar a originalidade, que, a seu ver, será tão ou mais feliz quanto mais se voltar para a sua fonte, isto é, o texto, de onde tudo – ou quase tudo – provém e cujas fronteiras não devem ser ultrapassadas. Por isso o encenador será, na definição de Décio, "o homem que ausculta e faz falar as palavras", buscando materializá-las em cenas. O grande desafio da encenação consistia em ser, então, ao mesmo tempo, criação e instrumento, afirmando-se na medida em que dissolve na obra, fazendo-se reconhecer, exatamente, ao se apagar (BERNSTEIN, 2005, p. 106).

Como se pode observar, o ponto de partida da matéria diz respeito à oposição entre texto e cena, uma controvérsia que, a rigor, só se instaurou com o advento da modernidade, quando se passou a admitir que a encenação, assim como a dramaturgia, é uma arte (e não um artifício), pressupondo a um só tempo de técnica e criatividade. Embora os historiadores do teatro usualmente apontem a França como o país onde a arte da encenação despontou, atribuindo a André Antoine, fundador do Teatro Livre (1887), o mérito de tê-la criado, o modernismo encampado por Copeau caracterizou-se como aquele que menos precedência conferiu à cena, em virtude, claro, de sua "inspiração textocêntrica", conforme a expressão utilizada por Tânia Brandão.

Semelhante concepção da arte teatral, muito bem sintetizada na passagem transcrita acima, em que pese parecer simples, é extremamente complexa e possui inúmeras implicações. Conhecê-las é não apenas entender o que Copeau e seus seguidores representaram para a modernização do teatro francês, mas também entender muitas das questões pelas quais Décio de Almeida Prado se bateu em prol da modernização do teatro brasileiro. São temas que importam, notadamente, para a análise de suas críticas e de um trabalho como, por exemplo, *O Teatro Brasileiro Moderno*, o testemunho historiográfico do autor sobre o teatro que vivenciou.

Antes de adentrá-los, todavia, um importante esclarecimento: diferentemente de outros encenadores-teóricos que viveram e produziram nas primeiras décadas do século XX, como Meyerhold, Craig ou Adolphe Appia, com suas reflexões voltadas antes de tudo para a cena, a preocupação de Jacques Copeau, sem deixar a cena de lado, espraiava-se por todos os aspectos que compõem o fenômeno teatral. Isso inclui, além de tudo o que envolve a materialização cênica propriamente dita (representação, dramaturgia e direção), abordagens a respeito do público, da produção e até da circulação de espetáculos. Com efeito, sob certo ponto de vista, Copeau não foi, tal como seus "colegas" acima citados, um esteta da cena, mas um teórico global do teatro. Seus escritos, mais do que proclamarem uma nova estética, conclamavam uma reforma teatral completa, em cujo bojo a dramaturgia, por mais que desempenhasse um papel primordial, seria "a ponta do *iceberg*".

Uma observação como essa se faz necessária para defender uma ideia que, em princípio, embora pareça contraditória, na verdade não é: o fato de Décio de Almeida Prado ter sido um crítico militante desprovido, ou quase, de sectarismos. Ao absorver uma doutrina de balizas amplas e, até certo ponto, maleáveis, que não se resumiam apenas a questões estéticas – incluindo, por exemplo, fatores de ordem social – Prado conseguiu se desvencilhar,

na condição de crítico e historiador, de alguns riscos inerentes ao dogmatismo ideológico, ainda que, é claro, nem sempre.

Conforme outros estudos sobre a sua obra revelam, o primeiro livro de teoria teatral lido por Décio de Almeida Prado foi *Reflexões do Ator* (1938), de Louis Jouvet, ator e diretor formado no *Vieux Colombier* e, dos membros do Cartel, o mais próximo a Jacques Copeau. Em uma entrevista concedida em 1974 para a série *Depoimentos*, lançada três anos depois pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), sempre citada, assim o crítico se refere à sua introdução nesse universo:

> Leitura de teoria de teatro realmente comecei a fazer no momento em que fui escolhido para crítico de *Clima*. O primeiro livro que li de teoria teatral foi o *Reflections d'un Comedien* do Jouvet, sobre o qual aliás escrevi um artigo no *Clima*. Este livro, aliás, me marcou muito, e por isso talvez até hoje eu permaneça dentro dessa tradição de Copeau e Jouvet, de dar importância ao texto, porque afinal de contas as primeiras coisas que a gente recebe sempre tem uma grande força, não é? (PRADO, 1977, p. 44)

Além de lhe ter sido designado, na divisão de tarefas de *Clima*, o ofício de crítico teatral, responsabilidade que exigiria dele, a partir de então, uma formação intelectual cada vez mais especializada, havia outro motivo para que a sua entrada nessa seara acontecesse justamente por intermédio de Jouvet: o fato deste artista, à época do lançamento da revista (1941), estar no Brasil com a sua companhia, onde, entre idas e vindas, ficaria por dois anos[39]. O primeiro artigo escrito por Prado para *Clima* não tratava especificamente de *Reflexões do Ator*, como está sugerido na entrevista, mas da temporada de Jouvet em São Paulo e de sua importância para o teatro francês moderno. A leitura do livro serviu-lhe, sem dúvida, de base teórica para compor o texto. Contudo, vale lembrar, antes de ler e ver Jouvet no Brasil, Prado já havia assistido a espetáculos dele e de outros integrantes do Cartel, como Dullin e Pitoëff, quando passou, em 1939, uma temporada de dois meses e meio visitando Paris. Hospedando-se na casa de Paulo Emílio Salles Gomes, à época exilado na capital francesa devido à perseguição sofrida pelo regime do Estado Novo (1937-1945), Décio de Almeida Prado, segundo consta na mesma entrevista mencionada, além de ver espetáculos de tais encenadores, teve oportunidade de assistir a uma conferência do próprio Jacques Copeau. Isso em um período da história francesa no qual o modernismo representado por esses nomes havia, por assim dizer, se oficializado, graças ao governo da chamada Frente Popular (1936-

[39] Recusando-se a cumprir o programa cultural estabelecido pelos nazistas após a ocupação da França, Louis Jouvet partiu com sua companhia, em 1941, para a América Latina, em uma turnê que, prevista para durar inicialmente três meses, estendeu-se por quase quatro anos. Conforme relata Heloísa Pontes (2010), reportando-se ao livro *Louis Jouvet et le Théâtre d'Athénée*, de Denis Rolland, embora a viagem estivesse inscrita no âmbito da resistência, as duas primeiras turnês, precisamente as que incluíram o Brasil em sua rota, foram patrocinadas pelo regime de Vichy (1940-1944), isto é, pelo governo de fantoche estabelecido na cidade homônima após a rendição francesa.

1938), que, ao empreender uma reforma na *Comédie Française*, abriu as portas da "Casa de Molière"[40] para os encenadores do Cartel e Copeau lá dirigirem seus espetáculos[41].

E não se pode também deixar de mencionar que, pouco tempo antes dessa viagem, em dezembro de 1937, Prado teve a oportunidade de participar, como ator, da encenação de um texto chamado *A Luva*, de Júlio Dantas, levada pelo Teatro Universitário da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Tratava-se, enfim, de sua estreia nos palcos, uma experiência que só se repetiria mais uma vez em sua vida[42]. De todo modo, interessa saber que o diretor desse espetáculo, Georges Raeders, professor francês que se radicou no Brasil, foi amigo pessoal de Jacques Copeau e homem ligado ao *Vieux Colombier*, o que não deixa de ser mais um liame a conectar a trajetória de Prado à do *patron*. Por mais irrelevante que a experiência tenha sido, e assim o crítico e historiador a descreve em um testemunho colhido por Nanci Fernandes (1997), é bom lembrar que Raeders, além de livros sobre a história do teatro brasileiro, publicou *O Cinquentenário da Fundação do Vieux Colombier* (1965), obra pioneira no Brasil sobre a simbólica companhia parisiense[43]. No artigo "A Iniciação de um Crítico", escrito por Nanci Fernandes em parceria com Jacó Guinsburg, tais pesquisadores defendem que "[...] a iniciativa teatral do professor de Língua e Literatura Francesa, um discípulo e amigo de Copeau, tenham calado de algum modo não só no grupo de Décio, como, num prazo talvez mais mediato, em círculos mais amplos de alunos" (FERNANDES; GUINSBURG, 1997, p. 148).

Como se vê, muitos elementos históricos e biográficos se combinaram para que Prado se tornasse, desde o início da carreira, o crítico e historiador mais afinado com os ideais do modernismo francês. Para melhor apreendê-los, seria talvez didático seguir o mesmo percurso empreendido pelo crítico, ou seja, começar o exame dessa vertente do teatro moderno refletindo sobre o livro de Jouvet, mais circunscrito ao debate estético-teatral, para, em seguida, entrar em Copeau e algumas questões que extrapolam esse âmbito[44]. À medida que

---

[40] A *Comédie Française* é uma companhia estatal de teatro criada em 1680 por um decreto de Luís XIV, a partir da fusão de duas outras companhias: a do *Hôtel de Bourgogne* e a do *Hôtel Guénégaud*. Esta última remontava à trupe de Molière, que mesmo tendo morrido sete anos antes de a *Comédie* ser fundada, tornou-se o patrono da instituição, por isso apelidada pelos franceses de Casa (*Maison*) de Molière.

[41] Novamente de acordo com Heloísa Pontes, o contrato que lhes fora proposto pelo administrador da *Comédie Française* não implicava no abandono da direção de seus respectivos teatros.

[42] Em 1939, ao interpretar o papel principal da peça *Dona Branca*, de Alfredo Mesquita, encenada no Teatro Municipal de São Paulo.

[43] Georges Raeders, antes de se estabelecer na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), lecionou na antiga Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP. Atuando no departamento de Letras, ele exerceria, durante cinco anos, o cargo de diretor do Teatro Universitário (1936-1941).

[44] Em uma entrevista concedida a Ana Bernstein e publicada nos Apêndices de *A Crítica Cúmplice*, Décio de Almeida Prado assim se refere ao influxo de Copeau em um texto como, por exemplo, "Carta a uma Jovem Atriz", de 1949: "Eu não tenho certeza, mas acho que aí sofri uma influência direta do Jacques Copeau. Ele

as análises avançarem, e os temas solicitarem, as devidas comparações com a crítica de Décio de Almeida Prado virão à tona, de modo a demonstrar como essa matriz de pensamento importada da França se fez presente no debate sobre a modernização do teatro brasileiro.

Ao pé da letra, *Reflexões do Ator* nem pode ser qualificado como um livro de teoria teatral. Dividido em duas partes, trata-se de um misto de memórias, notas historiográficas e, também, teoria do teatro. A primeira parte, composta de três capítulos, todos dissertando sobre um dramaturgo específico (Beaumarchais, Victor Hugo e Henry Becque, respectivamente), embora muito interessante pelas informações e observações que contêm, acrescenta pouco ao debate aqui proposto. Exceto, claro, se se pensar que o simples fato de uma parcela inteira da obra ser dedicada a três dramaturgos já ser algo, em si, significativo. A segunda parte, sim, é mais teórica, e foi essa, com certeza, que serviu de base para Décio de Almeida Prado escrever seus primeiros artigos em *Clima*[45].

Dividido em quatro capítulos mais ou menos independentes, um dos temas que abrem a segunda parte trata da "convenção teatral", isto é, até que ponto o teatro deve se sustentar, ou não, no jogo estabelecido dos atores entre si e destes com o público. Apesar de toda encenação teatral estar baseada em algum grau, menor ou maior, de convenção, de modo que, uma vez firmado esse "contrato" envolvendo atores e espectadores, o prazer do jogo se estabeleça, certos movimentos estéticos como o realismo e, principalmente, o naturalismo, se esforçaram para erradicar qualquer forma de convenção, ao proporem um teatro que deveria ser uma representação exata da realidade. Trata-se da famosa ideia do espectador assistindo ao espetáculo "pelo buraco de uma fechadura", ou seja, como se estivesse vendo uma cena da vida real – cujo símbolo maior, entre outros, seria o recurso da "quarta parede".

Em *Reflexões do Ator*, como bom partidário de Copeau, Jouvet não esconde suas restrições ao naturalismo, simbolizado, na França, pela figura de André Antoine. Para ele, a convenção teatral teria surgido na Idade Média, com sua dramaturgia de cunho religioso e alegórico, até alcançar, no século XVII, época do classicismo francês, o seu apogeu. Ao término desse período ideal, em nome de um teatro cada vez mais realista, entrou em franco processo de decadência, até ser banida de vez, em tese, pelas experiências do Teatro Livre. À geração de Copeau e seus discípulos caberia, claro, a restauração dessa convenção e dessa

---

escreveu, se não me engano, uma 'Carta a um jovem comediante'. A ideia foi essa, do Copeau, só que ele falava em geral sobre o comediante. Como disse a você, sofri muita influência dele, mas indireta, através do Jouvet. Só mais tarde é que fui ler Copeau" (BERNSTEIN, 2005, p. 322).

[45] O primeiro, "O Teatro 'Louis Jouvet' em São Paulo", saiu publicado no terceiro número da revista, em agosto de 1941. Já o segundo, chamado "Ainda Louis Jouvet...", apareceu no mês seguinte, na edição de número quatro. Como o próprio título indica, se trata de uma suíte, na qual Prado comenta mais detidamente uma das peças do repertório de Jouvet, *La Jalousie du Barbouillé* (*Os Ciúmes do Barbouillé*), uma farsa de Molière.

teatralidade perdidas, ao proporem um teatro estilizado e despojado, tudo aquilo que o teatro naturalista, na visão deles, não era.

É por isso que, para o teórico inglês Eric Bentley, em seu "clássico" estudo *O Dramaturgo como Pensador* (1946), tanto as ideias como as práticas cênicas de Copeau representariam uma espécie de quarta fase do modernismo teatral[46], surgida aproximadamente entre 1900 e 1925 e caracterizada por seu forte teor antinaturalista. Na França, seriam precursores desse modernismo o *Ubu Rei* (1896), de Alfred Jarry, e *As Mamas de Tirésias* (1903), de Guillaume Apollinaire, obras que se configuram claramente fora dos parâmetros de um teatro ilusionista. Tendo atingido o seu apogeu por volta de 1919, tal movimento englobaria, além do *Vieux Colombier*, o expressionismo alemão e as experiências cênicas empreendidas na Rússia por encenadores como Vsévolod Meyerhold e Alexander Tairov. No caso do *Vieux Colombier*, semelhante antinaturalismo só poderia mesmo se voltar contra o Teatro Livre, o posto avançado do naturalismo francês, e seu pertinaz animador.

Malgrado o pensamento de Copeau em relação a Antoine ser um tanto paradoxal, a conjugar reservas ácidas com elogios sinceros[47], é inegável que um dos aspectos característicos do modernismo representado por ele diz respeito a essa oposição ao naturalismo no teatro, nos planos dramatúrgico e cênico. Rejeitando tanto o drama naturalista, com sua concepção de vida materialista, como a cena, tida como atulhada, carregada e redundante. Em *Reflexões do Ator*, Louis Jouvet, sempre seguindo os passos do mestre Copeau, mas não deixando de acrescentar uma ironia peculiar, assim se pronuncia sobre a questão:

> Abandonada por la poesia, despojada de su magia, la maravillosa convención teatral que nos habían legado los clásicos pareció perdida para siempre, y su carácter espiritual fué reemplazado por una convención nueva, una innovación aportada a nuestros predecessores por la búsqueda de la verdad: la invención, el descubrimiento de la cuarta pared del escenario. [...]. Nuestros predecesores eram inovadores.
> El teatro acababa de perder su verdad en beneficio de una exactitud y una verosimilitud que iban a matar y abolir para siempre la verdadera ilusión del

[46] Para Bentley, o drama moderno teria surgido no século XVIII, quando se tentou criar um gênero dramatúrgico intermediário entre a tragédia antiga e a comédia designado por alguns autores de "tragédia burguesa". Contudo, na visão do teórico, somente em um segundo momento, já em meados do século seguinte, tal gênero intermediário ganharia a devida tragicidade requerida pelos seus criadores, graças, especialmente, à dramaturgia de Henrik Ibsen. Uma terceira onda modernista teria se efetivado com o movimento designado por Bentley de Novo Teatro, cujo dramaturgo mais significativo, de acordo com o estudioso, seria August Strindberg. Já o "quarto modernismo", conforme explicado acima, seria aquele representado pelas vanguardas teatrais russas, o expressionismo alemão e o *Vieux Colombier*. Ferrenho defensor do drama, tal como Copeau, Bentley considera que, desse quarto modernismo, o mais frutífero teria sido aquele encampado pela companhia francesa.

[47] Apesar de condenar a estética naturalista sobre a qual construíra a sua reputação de ator e encenador, é possível perceber em Copeau certa admiração pelo homem de teatro que Antoine foi, sério, comprometido, que acima de tudo amava o que fazia e não se rebaixava à mediocridade própria, por exemplo, do *teatro de boulevard*.

> teatro. Terminaba el reinado de lo espiritual: el Teatro Libre, anunciado por la fotografia, era el ángel anunciador del cine (JOUVET, 1954, p. 100-101).

Esse espiritualismo acentuado expresso por Jouvet, algo que se relaciona diretamente à sua tão decantada valorização do texto em detrimento da cena, é herança do simbolismo, movimento estético contrário ao naturalismo e que, na seara do teatro, mantém alguns pontos de contato com a plataforma defendida e praticada, a partir de 1913, pelo *Vieux Colombier*.

Ao procurar contextualizar para o leitor paulistano a obra de Louis Jouvet, colocando-a em perspectiva histórica, Décio de Almeida Prado, em seu artigo de estreia, se vale praticamente dessa mesma passagem de *Reflexões do Ator*. Com o propósito de compor um artigo didático, capaz de fazer com que os leitores compreendessem melhor os espetáculos vistos no Teatro Municipal de São Paulo, nela Prado encontra uma síntese daquilo que seria, para ele, um dos dois "princípios diretores" da arte teatral de Jouvet. O outro, como não poderia deixar de ser, refere-se à "submissão ao texto", isto é, a ideia segundo a qual a função da encenação teatral consiste em servir à dramaturgia, coordenando, equacionando e unificando todos os elementos que lhe dizem respeito sem, contudo, jamais se sobrepor a eles.

Embora a defesa de Jouvet por um teatro "textocêntrico" possa ser encontrada no seu livro como um todo, há uma parte, presente no último capítulo ("O Ofício do Diretor de Teatro"), em que o notório encenador francês faz uma verdadeira exaltação ao dramaturgo, a única figura que mereceria, no âmbito da arte teatral, de acordo com ele, o qualificativo de autor. Para iniciar logo um aprofundamento da discussão em torno desse item, enganosamente simples, uma citação um pouco mais longa se faz necessária, na qual já se percebe, por intermédio de Jouvet, alguns preceitos tipicamente copeaunianos, daqueles que extrapolam o debate estético.

> Aunque el autor no administre un teatro, es siempre él quien da su sentido y orientación a la profesión. Sean cuales fueren su talento o su inspiración, quien escribe la obra es el verdadero jefe.
> Es él quien suscita, educa al actor y provee a sus necesidades, quien determina al diretor de escena y reforma el teatro. El es el punto de partida de todas las influencias eficaces o notables: todas las teorías, revoluciones, escuelas o innovaciones en materia dramática, provienen directa o indirectamente del autor. Stanislawsky encontró su realismo em Rusia gracias a Gogol y Chejof; Antoine instauró y practicó el naturalismo a causa de Zola, Oscar Méténier y los Goncort. Gordon Craig renovo el sentido del aparato escénico y de la decoración merced a Shakespeare; y fué por Wagner por quien Adolfo Appia creó su concepción de la puesta en escena fundada sobre la expresión musical. A los autores de hoy debemos nuestras concepciones actuales, nuestras teorías e ideas dramáticas.
> Delegado por la excelencia de sus dotes o por esa supremacía del talento que define al genio, el autor ocupa naturalmente su lugar, y todos los otros directores no son entoces más que suplentes del verdadero titular de la función creadora. "Las instituciones – ha dicho un filósofo – sólo son el

> ínterin de los hombres de genio". Puede decirse otro tanto de los directores de teatro. El escritor es el elemento principal y activo y el verdadero diretor: "En un principio fué el verbo" (JOUVET, 1954, p. 168-169).

Antes de qualquer consideração, é bom lembrar que, ao defenderem a primazia do texto sobre a cena no panorama teatral em que viveram, Jouvet e Copeau não estavam, em absoluto, tomando nenhuma atitude revolucionária, antes pelo contrário: o teatro francês sempre foi tido e havido como um verdadeiro "parlatório". Pelas palavras de Jouvet percebe-se que, para ele, o teatro não seria uma arte autônoma, específica, à qual o texto se insere sem ser o seu ponto de partida e de chegada. Antes pelo contrário: o teatro seria uma extensão cênica da literatura, a chamada literatura dramática. Dela tudo provém. Ainda que uma peça (palavra-chave dentro dessa concepção) não possa ser a totalidade de um espetáculo, ela é o seu germe, sem o qual a cena, sozinha, não seria capaz de conceber teatro algum, pois "no princípio era o verbo"[48].

As palavras, nesse sentido, conteriam em si, idealmente, as imagens, os gestos e os movimentos que deveriam ser postos em cena. Ao dramaturgo caberia produzir um drama viável (cenicamente falando), ou, numa síntese mais precisa, exteriorizável. Ao encenador conviria a tarefa de integrar, num todo coeso, o aparato cênico requerido pela obra dramática, fustigando, o quanto possível, suas potencialidades mais "secretas". Sob essa ótica, como se pode ver, a encenação não seria uma arte da invenção, mas, sim, uma arte da iluminação, de acordo com as palavras de Jean-Jacques Roubine (2003), historiador e teórico bastante ligado ao teatro francês. Ao servir como uma espécie de "caixa de ressonância" para o texto, seu objetivo primordial seria estabelecer entre este e o espectador uma necessária "deflagração amorosa".

Tratando-se de um problema, no fundo, de ordem literária, no momento interessa saber que tipo de literatura dramática foi defendida por Copeau e companhia e que tipo foi condenada, até porque, conforme se ressaltou, o embate encarnado por eles não se deu entre a defesa de um teatro textocêntrico contra um outro que seria o seu contrário (cenocêntrico). Sendo assim, cumpre entender como, a partir de três realidades diversas, representadas pelo naturalismo, pelo simbolismo e pelo *boulevard*, configurou-se, dentre todos os modernismos

[48] Em *O Dramaturgo como Pensador*, Eric Bentley, escrevendo em 1946, expõe um ponto de vista que, em muitos aspectos, se liga ao de Copeau, ao afirmar, por exemplo, que o teatro seria a soma de duas artes, "[...] e essas não incluem as artes da direção e da cenografia. O *dramaturgo é um poeta* – isto é, um escritor com imaginação, em verso ou prosa – *que transmite sua obra através de declamadores que gesticulam*" (BENTLEY, 1991, p. 342). Condenando com veemência as correntes *teatralistas* do teatro moderno, consubstanciadas pela teoria e prática de homens como Gordon Craig e Max Reinhardt, para o estudioso inglês elas poderiam ser definidas como "[...] uma racionalização 'intelectualizada' de um gosto 'simplório' no drama" (BENTLEY, 1991, p. 344).

no teatro, aquele que seria o mais avesso à arte da encenação enquanto uma disciplina autônoma.

Embora movimentos estéticos como o naturalismo e o simbolismo, ao se manifestarem no teatro, jamais tenham colocado em dúvida a precedência da palavra na hierarquia teatral, na medida em que ambos se constituíram em função de um repertório de peças, a configuração literária própria de cada um determinava relações bastante diversas entre o texto e a cena. O naturalismo, com seu caráter analítico e descritivo, baseado em preceitos materialistas, na ânsia de competir com o romance que lhe dera origem, tendia a encher o palco com todo tipo de acessório, um artifício que sufocaria a palavra para o favorecimento do aspecto plástico do espetáculo. Já o simbolismo, herdeiro do idealismo romântico, encaminhava-se no sentido oposto, pois, ao ambicionar reestabelecer os direitos do imaginário reprimidos pela estética naturalista, procurou esvaziar o palco em prol da palavra, o veículo por excelência do sonho e do devaneio. Algo, aliás, compreensível, visto ter se tratado de um movimento concebido especialmente por poetas. A teoria da cena proposta pelos simbolistas, significativamente, era toda construída contra a encenação, os cenários, os figurinos e os atores[49]. Nas palavras de Jean-Jacques Roubine:

> A encarnação cênica é percebida como uma ameaça para o verbo poético. As buscas simbolistas podem então ser assimiladas a uma iniciativa de proteção e de salvaguarda desse verbo. Elas preconizam medidas de eliminação ou, pelo menos, de limitação. O que explica sua recusa de entulhamento do palco a que haviam chegado a tradição do século XIX em matéria de encenação e, por outros caminhos, a minúcia da mimese naturalista.
> Certas fórmulas do discurso simbolista exprimem claramente essa vontade de promover como valor supremo e exclusivo a palavra do poeta e, concorrentemente, de desvalorizar, se não eliminar, todos os outros elementos constitutivos da teatralidade (ROUBINE, 2003, p. 122).

O textocentrismo presente no programa de Jacques Copeau, literato cujos mestres imediatos eram, em sua maioria, poetas (Mallarmé, Paul Verlaine etc) e cujo amor pelo teatro teria sido iluminado "[...] pelo gosto da honestidade profissional e pelo culto da poesia" (COPEAU, 2013, p. 29), possui elementos atávicos à estética teatral simbolista. Em se tratando de um programa orgulhosamente exigente em termos literários, além de rejeitar a dramaturgia naturalista (e todas as consequências cênicas dela advindas), sua oposição se voltava também contra o teatro comercial parisiense, de cunho "antiliterário". Um teatro que,

[49] Sobre a teoria do teatro elaborada pelos simbolistas, podem ser mencionados, como exemplo, os textos "Um Teatro de Androides" (1890), do poeta belga Maurice Maeterlinck, e "Da Absoluta Inutilidade da Encenação Exata (1891), do poeta francês Pierre Quillard. Em ambos se percebe, pelos títulos, o desprezo pela arte da interpretação e da encenação, ou, mais genericamente, por tudo o que estivesse relacionado à cena. Em "Um Teatro de Androides", logo nos primeiros parágrafos, Maeterlinck assevera: "O poema era uma obra de arte e levava consigo essas admiráveis marcas oblíquas. Mas a representação veio contradizê-lo: ela faz com que os cisnes do lago voem; ela atira as pérolas ao abismo" (MAETERLINCK, 2013, p. 88).

amparado em gêneros dramatúrgicos como o melodrama e a farsa, inclinava-se pela espetaculosidade da cena. Ou, em outras palavras, um teatro que permitia ao encenador maior "margem de manobra" em relação ao texto, uma vez que sua insuficiência (literária) só poderia mesmo ser compensada por uma *mise-en-scène* avantajada.

Aqui se acha o cerne do problema. Para os protagonistas do moderno teatro francês, quanto mais rico e denso o texto fosse em termos literários, tomando-se como critério de valor especialmente a sua dramaticidade, menor seria a margem de manobra do encenador para com ele na hora de montá-lo. Contra as peças "inacabadas", "abertas" ou, para usar um vocábulo contemporâneo, "performáticas" do *boulevard* – que, em cena, poderiam supostamente adquirir qualquer formato, a depender da criatividade do diretor – peças acabadas, fechadas, que criariam, por si mesmas, seu próprio e exclusivo universo cênico.

Assim explicado, compreende-se melhor a visão de Jouvet exposta acima, segundo a qual, no teatro, todas as teorias, escolas e inovações provêm do autor dramático. Para reforçar sua argumentação, impossível não destacar, Jouvet menciona o nome de alguns encenadores cujas poéticas teriam se desenvolvido a partir da obra de dramaturgos, como seria o caso, por exemplo, de Stanislavski em relação a Tchekhov ou de Antoine em relação a Zola, chegando ao cúmulo, na defesa de seu ponto de vista, de estabelecer entre Gordon Craig e William Shakespeare a mesma ligação, algo, para dizer o mínimo, discutível.

É nesse ponto que se percebe, por intermédio de Jouvet, aquilo que, no projeto original de Copeau, reveste-se de um caráter quase "sociológico", no seguinte sentido: para uma completa renovação do teatro, todos os elementos concretos que o compõem deveriam se estruturar de modo orgânico, principalmente aqueles diretamente ligados à cena (atores, diretores, cenógrafos etc). Do contrário, não seria possível que se cumprisse aquela que deveria ser a sua missão primordial, a sua própria razão de existir: preparar o surgimento do "poeta dramático", incentivando-o e acolhendo-o. Normalmente encarada como o fim de um processo iniciado pelo trabalho seminal do dramaturgo, a cena passa a ser vista como um meio, cuja finalidade seria possibilitar a esta figura mitificada a livre criação, desimpedida de quaisquer empecilhos.

Recusando-se a aceitar a oposição estabelecida entre um "teatro de arte" (a vanguarda), reservado a uma elite de conhecedores, e um "teatro de massas" (o *boulevard*), preso a uma estética mais feérica, Copeau propõe um caminho alternativo, na forma de um teatro que, sem deixar de lado suas ambições literárias, ainda assim pudesse se viabilizar comercialmente, com todo o aparato físico e humano que um empreendimento dessa natureza exigiria. É, fundamentalmente, o caminho do *Vieux Colombier*, que, além de funcionar

também como uma escola dramática, apresentava-se como uma companhia desligada de qualquer fórmula específica, uma vez que seus esforços se concentravam na afirmação do dramaturgo, o único a quem caberia exercer semelhante poder. Alternando textos "clássicos" e contemporâneos, encenados em repertório para se evitar a exploração de sucessos particulares, o programa do *Vieux Colombier* se inclinava claramente pelo ecletismo, embora, na prática, a seleção dos textos pudesse desmentir esse projeto[50].

Quando Copeau proclama, em uma espécie de manifesto escrito à época da inauguração de seu teatro, "[...] que os outros prestígios desapareçam e, para a obra nova, que nos deixem um tablado nu!" (COPEAU, 2013, p. 14), deve-se interpretar esta frase, hoje célebre, mais em seu sentido figurado do que literal, o que normalmente não acontece. Para além da defesa de um palco despido de acessórios, algo tão associado ao famoso jansenismo de Copeau e que, em tese, aproximaria suas proposições às de Jerzy Grotowski[51], seu significado mais profundo tem a ver com um destravamento da cena em favor não dos atores, que a ocupam fisicamente, mas, sim, do dramaturgo, figura que deveria preenchê-la espiritualmente, imprimindo-lhe vida com seu sopro de gênio. A ele ficaria a tarefa de criar a "obra nova". Em tal perspectiva, não existiria modernização cênica que não fosse acompanhada de uma modernização dramática, pois uma (a primeira) deveria andar a reboque da outra.

É isso o que explica a referência feita por Jouvet, provavelmente a Friedrich Nietzsche[52], segundo a qual "[...] as instituições – disse um filósofo – são apenas o intervalo para os homens de gênio": ao teatro caberia a tarefa circunstancial de promover o talento totalizador e, por isso mesmo, atemporal do dramaturgo. Em que pese haver algo de hiperbólico nessa menção ao autor alemão, o significado por detrás de um pensamento assim

[50] Em seu repertório, o *Vieux Colombier* procurava conciliar obras-primas da dramaturgia francesa e de outros países com peças de autores nacionais mais ou menos contemporâneos. Do primeiro grupo, se poderiam mencionar peças de Eurípides (*As Troianas*), William Shakespeare (*Noite de Reis*), Fiodor Dostoievski (uma adaptação de *Os Irmãos Karamazov*) e, claro, Molière (*O Avarento*, *O Amor Médico*, *Os Ciúmes do Barbouillé* e outras). Do segundo grupo, André Gide (*Saül*), Maurice Maeterlinck (*Peleás e Melisanda*), Charles Vildrac (*Paquebot Tenacity*), Jules Romains (*Cromedeyre le Vieil*) e muitos outros. Tais informações encontram-se no opúsculo *O Cinquentenário da Fundação do "Vieux Colombier*" (1965), de Georges Raeders.

[51] Encenador e teórico teatral polonês, para Jerzy Grotowski tudo o que fosse relacionado à composição cênica deveria partir exclusivamente da figura do ator, isto é, de suas necessidades mais elementares, donde se compreende o título do livro onde se encontram, compiladas, algumas de suas principais ideias (*Para um Teatro Pobre*, lançado originalmente em 1968). Advogando uma cena desprovida de quaisquer dispositivos que não fossem solicitados pelo ator, sem dúvida o eixo de seu trabalho, Grotowski considerava a cenografia "cleptomania artística", um elemento pertencente ao universo das artes plásticas do qual o teatro teria, erroneamente, se apropriado.

[52] A frase citada por Jouvet, tudo indica, seria uma paráfrase ou, talvez, uma corruptela de um conhecido aforismo do filósofo alemão, incluído em *Além do Bem e do Mal* (1886), segundo o qual "[...] um povo é o rodeio que faz a natureza para chegar a seis ou sete grandes homens. – Sim: para em seguida evitá-los" (NIEZSTCHE, 2005, p. 68).

formulado não deve ser menosprezado, pois, ao se transferir para o Brasil, ele pautará boa parte do debate em torno da modernização do teatro brasileiro, especialmente, e não poderia ser diferente, no campo da dramaturgia. Veja-se, por exemplo, esse trecho de *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, a primeira das três coletâneas de críticas publicadas por Décio de Almeida Prado, extraído da Introdução:

> Em relação aos autores nacionais, cometo a heresia de pensar que, considerados em bloco, alguma coisa ainda os separa do nível já alcançado pelos nossos melhores atores, cenógrafos e encenadores, fato, entretanto, perfeitamente normal: no teatro, a revolução literária, sendo a mais profunda, é sempre a última a se fazer. O teatro, como o cinema, não depende só de inspiração mas de um conhecimento técnico que não se adquire sem uma certa íntima convivência. Para se escrever bom teatro, é necessário nascer e crescer dentro do bom teatro, recebendo as primeiras lições e as primeiras influências na idade em que se deve recebê-las: na adolescência. A esse respeito, estamos talvez em situação idêntica a dos Estados Unidos, nas vésperas do aparecimento de Eugene O'Neill. O instrumento já existe: precisa surgir quem saiba manejá-lo com técnica e originalidade. Então existirá, na verdade, um teatro brasileiro (PRADO, 2001, p. XXI).

A afirmação é de 1956, quando ainda não haviam surgido, pelo menos em nível nacional, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho ou Plínio Marcos, alguns dos maiores nomes da moderna dramaturgia brasileira. Em compensação, já estavam em plena atividade os primeiros atores e atrizes considerados modernos (Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Maria Della Costa, Paulo Autran...), os primeiros cenógrafos (Santa Rosa, Flávio Império, Cyro Del Nero) e os primeiros encenadores (José Renato, Antunes Filho e Rubens Petrilli). Para o término do "edifício" ao qual Décio de Almeida Prado destinara boa parte de suas forças, faltava apenas o último andar, reservado aos autores dramáticos, os responsáveis em fazer com que o teatro brasileiro passasse a existir, conforme se pode entrever na última linha da citação.

Tal ideia, que pressupõe a fundação de um teatro nacional erigido sobre bases intactas, é um dos mais interessantes (e contraditórios) aspectos a definir o pensamento de Jacques Copeau, e que no Brasil, por meio da militância de Prado, adquiriu contornos muito semelhantes. Em relação ao último, conforme Ana Bernstein aponta em seu livro, no capítulo nomeado "O 'nada' como ponto de partida", verifica-se que ele herdou certa noção segundo a qual o teatro aqui seria a mais degradada de todas as artes, entre outros motivos porque não havia conseguido instituir um *corpus* de obras dramatúrgicas minimamente à altura das grandes obras do repertório universal. Sob esse prisma, sem uma tradição para romper, chamando-a, por exemplo, de caduca e antiquada, como aconteceu na literatura e nas artes plásticas, no teatro o modernismo acabaria adquirindo a missão histórica não de negar a

tradição, porque inexistente, mas de estabelecer uma. Objetivando preencher o (suposto) vácuo deixado pela literatura dramática, no Brasil o processo de modernização teatral ganhou ares e se confundiu com a própria criação do teatro brasileiro.

Ainda que não seja esse o caso da França, país que nos primórdios do século XX já possuía uma imensa tradição teatral, lá a modernização proposta por Copeau também pretendeu fazer tábula rasa do teatro nacional, concebendo uma vertente que estaria descontaminada do cabotinismo peculiar tanto ao *boulevard* quanto à vanguarda, os dois extremos da cena francesa. E o cabotinismo, de acordo com Copeau, seria um dos inimigos imperiosos do teatro, pois, ao chamar atenção para si, fosse por meio do vedetismo dos atores ou do virtuosismo dos encenadores, ele desviaria a atenção do sacrossanto texto dramático. Não por acaso, Copeau também considerava o teatro de seu tempo "[...] a mais desacreditada das artes" (COPEAU, 2013, p. 4): entregue à vaidade de seus realizadores imediatos, dele teriam se afastado as grandes vocações dramáticas, isto é, os dramaturgos, um fator que só poderia gerar como consequência a queda na qualidade da dramaturgia francesa em particular. Em se tratando de uma visão textocêntrica, nada mais natural do que generalizar essa queda a todo o teatro nacional, taxando-o de decadente ou outros adjetivos similares. Com efeito, para regenerá-lo, seria necessário reedificá-lo, fazendo com que ele voltasse a ser atraente à atuação do "poeta dramático", como Copeau gostava de afirmar.

Aí está um dos mais paradoxais e, por isso mesmo, complexos propósitos do mestre francês, que inclusive precede à criação do *Vieux Colombier* (1913), no período em que exerceu a crítica teatral nas revistas *Le Grande Revue*, *L'ermitage* e *La Nouvelle Revue Française*: objetivando elevar o nível literário da produção dramatúrgica de seu país, posicionando-se como representante de um grupo de escritores (do qual faziam parte André Gide e outros), Copeau tomou como parâmetro o neoclassicismo do século XVII, tido como a época de ouro do teatro francês, a era, em suma, de Jean Racine, Pierre Corneille e Jean-Baptiste Poquelin (Molière).

O paradoxo está no fato de que, ao contrário de outros modernismos, dispostos, ao menos em tese, a rejeitar por completo a tradição, ambicionando reescrever a história do teatro *da capo*, o modernismo propugnado por Jacques Copeau, ainda que defendesse uma reestruturação a partir do nada, voltava-se para modelos preconcebidos, todos eles, não por acaso, relacionados a períodos ou épocas de grande esplendor dramatúrgico, como, por exemplo, a Grécia clássica, a Inglaterra elisabetana e, especialmente, a França neoclássica. Tratar-se-ia, por assim dizer, de um modernismo conservador, no sentido de que seus olhos

miravam mais o passado, na ambição de reeditá-lo, do que propriamente o presente ou o futuro.

Compreendendo que a época moderna ainda não havia encontrado a sua devida forma dramática, aquela que deveria distingui-la das demais, como teria acontecido nos casos mencionados acima, o plano de Copeau previa uma reforma programática do teatro francês, cujo objetivo primordial seria fazer com que ele recuperasse certa organicidade perdida, sem a qual nenhuma renovação sucederia. Uma organicidade que, em seu país – e Copeau, é bom lembrar, só pensava em termos nacionais – teria atingido o paroxismo no século XVII, donde se entende por que tomá-lo como referência. De acordo com tal concepção, somente quando o teatro francês retomasse certa unicidade primordial, que pressupunha uma integração absoluta entre ele e a sociedade de sua época, seria possível o surgimento de uma dramaturgia que conferisse a forma expressiva requerida pelos tempos modernos.

Para que isso fosse possível, além de uma crítica empenhada, de uma formação profissional continuada ou de um público entusiasmado, o teatro necessitaria, antes de mais nada, ganhar a adesão de uma elite esclarecida, fundamental no papel de não deixá-lo "descambar" nem para os excessos do popular (o popularesco por assim dizer), nem para os excessos do erudito (o solipsismo artístico). Assim teria sido nos tempos de Luis XIV, o que explicaria sua eclosão em termos dramatúrgicos e sua admissão como modelo a ser seguido. Em *Apelos* (1974), livro póstumo composto de conferências, artigos e do seu diário, as alusões a essa espécie de reminiscência ao passado teatral francês são tão constantes e contundentes que traduzem uma verdadeira obsessão do autor, a tal ponto de ser difícil selecionar uma passagem na intenção de ilustrá-la, tamanha é a oferta. Dois trechos, contudo, são suficientes para demonstrar esses traços claramente arcaizantes presentes na obra teórica de Copeau. No primeiro, retirado de uma conferência proferida em 1935 intitulada "À Juventude", ele afirma:

> Não sou um sociólogo nem um moralista autorizado. Sou apenas um trabalhador de boa-fé, um conselheiro amistoso que só pode pretender tirar seus conselhos da sua experiência pessoal. Assim, posso lhes dizer duas coisas. A primeira é que toda grande mudança só é válida, toda grande renovação só é durável se estiver ligada à tradição viva, ao gênio profundo da raça. A segunda é que uma renovação dessa natureza, para dar frutos que não sejam artificiais nem efêmeros, deve começar pela pessoa humana (COPEAU, 2013, p. 78-9).

Anos antes, em 1917, época em que Copeau se encontrava nos Estados Unidos por causa da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), numa conferência denominada *The Spirit in the Little Theatres*, o encenador proclama que "[...] o movimento atual é talvez mais

tradicionalista do que revolucionário. E talvez seja mais moral em sua essência do que literário e estético. É uma mudança de espírito. Trata-se de insuflar no teatro uma alma nova, de sanear seus costumes, de renová-lo inteiramente" (COPEAU, 2013, p. 91).

Embora a comparação seja um tanto arriscada, o que Jacques Copeau entende como "revolução" talvez se aproxime não do significado moderno da palavra, associado à ideia de que o curso da história de repente se inicia de novo, mas, sim, do seu significado original, ligado à astronomia e relacionado ao movimento dos corpos celestes. Nesse sentido, conforme observa a filósofa política alemã Hannah Arendt, em sua obra *Sobre a Revolução* (1963), o termo conteria, ainda que de maneira oblíqua, uma conotação conservadora. De acordo com ela, até a eclosão, no século XVIII, das Revoluções Americana e Francesa, seu sentido se confundia com o da palavra "restauração", isto é, a volta a um período de virtude e glória perdidos[53].

Tais contradições, que na medida do possível acabam se resolvendo, também se acham presentes no pensamento de Décio de Almeida Prado, para quem a modernização do teatro brasileiro deveria significar, mais do que uma fundação, o reatamento de laços com o seu passado, em especial o período compreendido, aproximadamente, entre os anos de 1840 e 1870. Ou seja, a fase em que atuou João Caetano, tido como o maior ator brasileiro do século XIX, e, também, o Teatro Ginásio Dramático (RJ), companhia atrelada aos princípios do realismo teatral responsável pelo lançamento de muitos dramaturgos nativos, entre os quais José de Alencar, Quintino Bocaiúva e Aquiles Varejão. É que, para o crítico e historiador paulista, nessa época o teatro nacional, bem ou mal, ainda era regido pela batuta do drama e seus congêneres mais nobres na hierarquia teatral, a tragédia e a comédia, o que o tornava uma arte tão elevada quanto as demais, capaz de expressar, com a mesma profundidade de visão, o homem e a sociedade brasileira de seu tempo. Algumas obras que teriam cumprido, com suas qualidades e defeitos, essas ambições seriam, por exemplo, certos dramas históricos escritos por Paulo Eiró (*Sangue Limpo*, 1861) e Castro Alves (*Gonzaga ou A Revolução de Minas*, 1867), um drama fantástico como *Macário* (1855), de Álvares de Azevedo, ou *O Demônio Familiar* (1857), comédia realista de José de Alencar. Isso sem contar *Leonor de Mendonça* (1846), de Gonçalves Dias, drama de amor considerado por Décio de Almeida Prado a maior obra-prima da dramaturgia brasileira.

[53] "O fato de que a palavra 'revolução' signifique originalmente restauração, ou seja, algo que para nós é seu exato contrário, não é simples curiosidade semântica. As revoluções dos séculos XVII e XVIII [como a Revolução Gloriosa (1688), por exemplo], que para nós aparentam dar todas as provas de um novo espírito, o espírito da modernidade, pretendiam ser restaurações" (ARENDT, 2011, p. 73).

Com a explosão dos gêneros teatrais musicados (opereta, mágica e revista de ano), ocorrida principalmente após a inauguração do Alcazar Lírico Fluminense (1859), essa potência expressiva teria se perdido, devido à preponderância de uma dramaturgia mais voltada para a diversão do que para a reflexão do espectador. Além disso, sempre de acordo com Prado, a introdução desses gêneros teria ainda abortado o desenvolvimento natural do teatro brasileiro, alienando-o em relação ao teatro europeu de modo que ele não acompanhasse mais, a partir de então, as principais revoluções dramatúrgicas e cênicas surgidas na segunda metade do século XIX – como, por exemplo, o simbolismo e o naturalismo. A não ser, deve-se ressalvar, quando o Brasil era visitado pelas grandes companhias estrangeiras, a única circunstância em que se tinha acesso aos mais importantes dramas modernos ou às grandes tragédias do passado, especialmente as de William Shakespeare.

Como já se comentou, graças a pesquisas realizadas mais recentemente por João Roberto Faria e Eudinyr Fraga, hoje se sabe que esse rompimento com o teatro literário europeu não se efetivou, pelo menos não da forma como Prado aponta em certos trabalhos historiográficos como "Evolução da Literatura Dramática", debatido no capítulo anterior, ou em *João Caetano – o Ator, o Empresário, o Repertório* (1972). Percebe-se que, sob sua ótica, semelhante lacuna, motivada pelo sucesso dos gêneros musicados, deveria ser preenchida pelo advento do modernismo, o responsável histórico por "redimir" o teatro brasileiro e reatá-lo à tradição, ainda que parca, do nosso drama. Isso além, é claro, de reconectá-lo ao "teatro de arte" europeu. Apesar de o discurso de Prado na atribuição desse papel ao modernismo ser muito menos entusiasmado e ressaltado que o de Jacques Copeau, novamente o pensamento dos dois se encontra nesse interessante paradoxo, notável em passagens nas quais o primeiro aborda tanto uma como outra dessas duas extremidades supostamente seccionadas na história do teatro brasileiro, isto é, os períodos de decadência do realismo e de ascensão do modernismo. Veja-se, por exemplo, esta, retirada de *História Concisa do Teatro Brasileiro*, obra lançada em 1999:

> Ao realismo, se a história tivesse lógica, seguir-se-ia o naturalismo, como aconteceu na França, e no que diz respeito ao romance também no Brasil, com Aluísio Azevedo sucedendo a José de Alencar. Mas nos palcos do Rio de Janeiro, cidade que concentrava praticamente todo o teatro nacional, essa sequência foi interrompida por uma espécie de avalanche de música ligeira, que arrasou o pouco que o romantismo e o realismo haviam conseguido construir sob a designação de drama (PRADO, 2008, p. 85).

Em *João Caetano*, ao falar da morte do célebre ator, ocorrida quando a opereta francesa começava o seu reinado nos palcos fluminenses, e que, em termos simbólicos, teria

significado o fim do teatro nacional, a comparação com o modernismo já vem à tona, ainda que sem nomeá-lo:

> O teatro brasileiro não morreu a 24 de agosto de 1863, como pretendia o [ator] Vasques, atormentado talvez pela ideia de ter sido um dos seus mais alegres e bem-sucedidos coveiros. Mas é certo que desapareceram dos nossos palcos, por várias gerações, o drama e a tragédia, só vindo a ressurgir em nossos dias. O primeiro *Hamlet* e o primeiro *Otelo* nacionais, desde meados do século dezenove, foram os de Sérgio Cardoso e Paulo Autran. Levamos quase cem anos para reatar o fio, para atingir o ponto em que João Caetano se achava, como intérprete do teatro dramático europeu de sua época (PRADO, 1972, p. 218).

Finalmente, em "Evolução da Literatura Dramática", escrevendo sobre o moderno teatro brasileiro quando este começava a se consolidar, na parte derradeira do ensaio, o cotejo entre as duas eras se apresenta explícito, inclusive com traços copeaunianos na forma de expressá-lo, tomando a questão como uma verdadeira missão em termos históricos:

> A situação histórica atual não deixa de apresentar semelhanças marcantes com a que vigorou no alvorecer do teatro nacional, aproximadamente de 1840 a 1870. Repetem-se, em termos diversos, as mesmas esperanças, as mesmas aspirações, o mesmo empenho em criar um teatro expressivo do ponto de vista social e moral, que pense e exprima cenicamente a nacionalidade. [...].
> Como se vê, a pretensão dos que elaboraram ou acompanharam a criação do teatro brasileiro moderno nos últimos trinta anos não é pequena: pretendemos, como coletividade, como obra impessoal de toda uma geração, ter integrado o teatro nos outros gêneros literários, livrando-o da posição de inferioridade em que se encontrava. A obra certamente não está acabada, mas temos a sensação reconfortadora que o futuro confirmará ou desmentirá, de havermos cumprido razoavelmente bem o nosso papel (PRADO, 2003, p. 40).

No âmbito do pensamento teatral brasileiro, quem soube identificar muito bem alguns dos principais atributos desse "modernismo conservador" que se corporificou na França para depois reverberar no Brasil foi a pesquisadora paulista Iná Camargo Costa. Analisando a questão pelo prisma de autores como Peter Szondi e Georg Lukács, em obras como *A Hora do Teatro Épico no Brasil* (1996) e *Sinta o Drama* (1998) Costa identifica a modernidade teatral com o advento do teatro épico, isto é, com aquele processo de epicização do drama e da cena ocorrido entre o final do século retrasado e o começo do passado. Por esse aspecto, Costa acompanha os dois autores naquilo em que eles estariam de comum acordo: conceber a dramaturgia de Henrik Ibsen como a detonadora de uma crise da forma dramática tradicional, fruto de uma discrepância existente entre essa forma e as novas temáticas advindas da modernidade, que não se restringiriam mais à esfera dos conflitos intersubjetivos inerentes ao drama. Sendo assim, especialmente no caso de Szondi (2001), a história do drama moderno – que iria, *grosso modo*, de Ibsen a Arthr Miller – se caracterizaria pelo desenvolvimento cada

vez maior de técnicas e expedientes epicizantes. Como afirma José Antônio Pasta Júnior, prefaciador do mais importante estudo de Szondi a respeito desse assunto, "[...] seria possível descrever a *Teoria do Drama Moderno* como a história do lento e inexorável avanço do elemento épico no seio da forma dramática, a qual, em princípio, o excluiria" (JÚNIOR, 2001, p. 14).

Tal processo, que seria uma adequação formal do drama e do teatro de uma maneira geral a profundas transformações de ordem política, econômica e social ocorridas naquele período, teria sido motivado especialmente pela ascensão do movimento operário e pela intensificação do imperialismo europeu, fenômenos que em sua culminância acarretaram na descrença do individualismo burguês, a base, por assim dizer, do drama tradicional e do teatro ilusionista. A partir daí, no que concerne à dramaturgia, conflitos que extrapolam aspectos intersubjetivos, como o conflito de classes, à medida que se inserem no drama, vão torná-lo cada vez mais épico, ou, dito de outra forma, cada vez menos dramático; no que concerne à cena, respondendo à dramaturgia, ela tenderá a abandonar quaisquer procedimentos de caráter empático, isto é, que visem uma identificação plena entre as personagens e os espectadores.

Para Iná Camargo Costa, o problema estaria no fato de, ao chegarem à França, esses procedimentos terem sido tomados fora de seu contexto original, a saber, a Alemanha e a Rússia (depois URSS), países que passaram por cataclismos revolucionários e que, por isso mesmo, tornaram-se os verdadeiros fomentadores do teatro épico na modernidade, de onde saíram seus principais realizadores e teóricos: Erwin Piscator, Bertolt Brecht e Vsévolod Meyerhold. Com relação à introdução desses expedientes na pátria de Jacques Copeau, retardatária nesse processo, eis o que diz a pesquisadora:

> Na França, aliás, o que ganha terreno é antes a tendência, representada em perspectiva semelhante por Thorton Wilder nos Estados Unidos, de se apropriar das formas do teatro épico para fazer passar conteúdos rigorosamente incompatíveis com aqueles que na Alemanha e na União Soviética haviam exigido a superação do drama. Esta tendência na França encontrou em Paul Claudel um de seus mais hábeis praticantes. Hábil a ponto de ser considerado por Anatol Rosenfeld como o dramaturgo que chegou à forma mais acabada do teatro épico. Sua obra-prima, *O livro de Cristóvão Colombo* (de 1927, publicada em 1935 e encenada por Jean-Louis Barrault em 1954), entretanto, do ponto de vista político, está mais afinada com encíclicas antioperárias como a *Rerum Novarum* e a *Quadragesimo Anno* do que com a Segunda ou a Terceira Internacionais (COSTA, 1998, p. 27).

Paul Claudel, ressalte-se, era o dramaturgo (moderno) favorito de Copeau, ou, se não, aquele no qual *le patron* depositava boa parte de suas esperanças na redenção do teatro francês. Somente quem teve oportunidade de ler seus *Apelos* é capaz de imaginar o quanto

isso significa em relação ao seu projeto de reforma, não exatamente devido às razões que a motivavam, já explicadas, mas ao tom utilizado pelo encenador para expô-las, de caráter declaradamente messiânico. Ao fazer com que todos os meios de expressão cênicos se voltassem para a arte do dramaturgo, restituindo ao legítimo autor do teatro aqueles que seriam os seus "instrumentos de trabalho", o papel assumido por Copeau se assemelharia mais ao de um arauto, ou talvez se pudesse dizer de um profeta, do que de um líder portador de uma nova estética teatral (a boa-nova). Acreditando que somente um grande talento dramatúrgico seria capaz de concretizá-la, toda a sua militância no teatro era motivada pela esperança de encontrar esse "[...] herói do futuro" (COPEAU, 2013, p. 98), esse "[...] homem de gênio que o futuro talvez nos reserve" (COPEAU, 2013, p. 103).

Com reservas, às vezes se mostrando cético em relação ao aparecimento de tal reformador, Copeau costumava apontar o diplomata e poeta católico Paul Claudel como alguém que poderia se tornar essa figura de proa destinada a subverter o *status quo* do teatro francês. No caso de Louis Jouvet, suas apostas primeiro recaíram em Jules Romains, autor que o discípulo de Copeau abraçou no início de sua carreira como encenador, para depois se concentrarem, definitivamente, em Jean Giraudoux, dramaturgo a quem dedicava imensa admiração e de quem montou várias peças. Para um estudioso isento como Eric Bentley (1991), analisando à distância essa vertente do modernismo teatral francês, os dramaturgos que mais encarnariam o espírito emanado do *Vieux Colombier* seriam Jean Cocteau e, notadamente, Jean-Paul Sartre, por meio de peças como *As Moscas* (1943) e *Entre Quatro Paredes* (1944). Em todo caso, independente das preferências e da visão que teóricos como Copeau e Jouvet tinham sobre o drama – ou, mais especificamente, sobre o drama moderno – algo que este trabalho não poderia dar conta, é visível que o modelo dos dois, em especial de Copeau, de novo se volta para o passado, projetando-se na figura de Molière, outra de suas obsessões[54].

Isso porque, para o fundador do *Vieux Colombier*, Molière seria o protótipo do poeta dramático surgido dentro do meio teatral, aquele nascido no palco e para o palco, cujo talento conciliaria, em seu trabalho, as visões do dramaturgo e do encenador, fazendo do verbo a idealização perfeita da cena. Em outros termos, aquele capaz de dispensar, na elaboração de uma obra teatral, a intermediação entre a criação dramatúrgica e a sua realização cênica, de modo que uma peça sua já fosse, de fato, um espetáculo idealmente concebido. Para entender melhor esse aspecto da teoria de Copeau, que obviamente reverbera no pensamento de Décio

[54] A título de curiosidade, segundo Georges Raeders (1965), Molière e Jacques Copeau nasceram no mesmo quarteirão de Paris.

de Almeida Prado, seria útil estabelecer uma comparação entre as ideias do primeiro com as de outros dois grandes teóricos do teatro moderno: Gordon Craig e Adolphe Appia.

Se, para Craig, o teatro poderia, sem problema, dispensar o poeta dramático, na medida em que seria a "arte do encenador", para Appia o ideal seria a existência de um dramaturgo que exercesse, também, o ofício de encenador (ou o contrário, o que dá no mesmo), acumulando, assim, as duas instâncias mais criativas, e portanto autorais, do teatro como um todo. Jacques Copeau, encenador que conheceu essas e outras teorias no tempo em que ainda exercia o ofício da crítica, quando Jacques Rouché publicou, em 1910, *L'art Théâtral Moderne*, livro responsável por divulgá-las na França, ensejou uma "terceira via", dentro da qual a dramaturgia assumiria a precedência absoluta, tamanha que ela já conteria, em si, uma encenação em potencial, de modo a dispensar qualquer trabalho mais criativo por parte do encenador. Este deveria ser encarado, para Copeau, como um animador, jamais como um criador, mesmo que de segunda instância.

Um teatro assim compreendido traz consigo duas implicações, ambas inter-relacionadas e de enorme importância ao debate aqui empreendido. A primeira poderia ser resumida pela seguinte questão: se uma peça já contém, idealmente, a sua representação, então para cada peça haveria somente uma forma possível de levá-la à cena? A segunda diz respeito ao problema da "convenção teatral", uma das pedras de toque da reforma de Copeau e de seus signatários e que, como não poderia deixar de ser, tinha como inspiração um modelo arcaico, que não poderia ser outro senão a *Comédie Française*, a mais antiga e tradicional companhia teatral da França, indiretamente fundada por Molière.

Para se contrapor ao suposto "anticonvencionalismo" do Teatro Livre, que se valia largamente do uso da "quarta parede" e de uma dicção "natural", Copeau defendia a retorno de uma atuação frontal dos atores em relação ao público e de uma dicção solene, teatral, traços característicos de certa eloquência típica da tragédia neoclássica que a *Comédie Française* preservara. O problema é que, conforme observou Iná Camargo Costa, semelhante clamor por uma volta à convenção, ao se apresentar dentro de uma proposta cabalmente textocêntrica, entrava em choque com muitos aspectos caros ao teatro moderno, como, por exemplo, a rejeição ao individualismo burguês, algo muito bem sintetizado na seguinte passagem de *Sinta o Drama*, mais especificamente no ensaio "A resistência da crítica ao teatro épico":

> Um dos maiores mal-entendidos do teatro moderno decorre exatamente dessa operação: na medida em que Copeau e seus discípulos, desde a inauguração do *Vieux Colombier* em 1913, se lançaram à luta pelo "resgate da teatralidade", eles puderam ser aproximados de artistas como Brecht e

> Meyerhold que, na ponta esquerda, também criticavam os métodos de encenação e interpretação naturalistas, em busca do que Brecht, seguindo os formalistas russos, chamou "efeitos de distanciamento". A palavra chave do mal entendido é *teatralidade* pois, desprezadas as finalidades opostas, pode-se dizer que tanto Brecht quanto Jouvet fazem questão de mostrar ao público que ele está assistindo a um espetáculo e não presenciando "fatos realmente acontecendo". No entanto, sabemos que os recursos teatrais do distanciamento têm o objetivo de eliminar a identificação ator/personagem, no plano da interpretação e, na relação público/espetáculo, impedir que se produza a empatia, ou a projeção – aquele comportamento que Adorno chama de boçal. Já a restauração das convenções teatrais tem para Copeau, Jouvet, Dullin e outros a finalidade oposta. Para eles não basta o simples comportamento boçal do consumidor burguês de "arte"; eles ainda querem mais. Querem que daquele "íntimo acordo" entre palco e plateia se produzam ilusões e emoções ainda mais profundas que as provocadas pelo teatro realista e naturalista. Talvez essas ilusões e emoções lhes pareçam mais "profundas" por serem provenientes do *ancien régime*, do tempo em que o homem ficava perplexo diante dos "profundos mistérios" que envolviam sua vida e se "resolviam" a poder de "oração" (COSTA, 1998, p. 93).

Em se tratando de um movimento totalmente atrelado ao drama, a teatralidade "perdida" apregoada por Copeau deveria servir não para negar os valores que estariam por detrás desse gênero por excelência burguês, mas para reafirmá-los, até porque, de acordo com ele, a teatralidade de uma obra teatral (o espetáculo por assim dizer) deveria advir do texto e somente dele. Nesse sentido, a alusão à convenção teatral instituída pela *Comédie Française* se explicaria mais como uma referência, um índice de aferição, do que, de fato, uma norma. Todavia, de acordo com semelhante ponto de vista, ligado ao materialismo histórico e atento, portanto, à problemática da luta de classes, isso confere, como já se afirmou, um caráter conservador ao modernismo teatral francês, donde se compreende a retórica inflamada da pesquisadora paulista.

No que concerne à aplicação de uma teoria assim elaborada à prática da crítica teatral, tem-se, na obra de Décio de Almeida Prado, um verdadeiro continente a ser explorado, onde se pode inclusive observar, com bastante propriedade, as diversas etapas em que essas ideias foram absorvidas por ele, se consolidaram e, a partir de certo ponto, precisamente quando o brechtianismo invadiu de vez os palcos brasileiros, acabaram forçosamente revistas. Semelhante percepção, vale ressaltar, é devida à pesquisa de Ana Bernstein (*A Crítica Cúmplice*), que divide a carreira de Prado como crítico em três fases: "Anos de Formação (1941-1944)", compreendendo a época em que escreveu na revista *Clima*; "Período de Consolidação (1946-1964)", quando já publicava em *O Estado de S. Paulo* e que se encerra no ano do golpe civil-militar, responsável por uma exacerbação do teatro político; e "Período

de Transformação (1964-1968)", no qual o embate entre os ideais copeaunianos com os expedientes épico-dialéticos se explicitam de vez.

À medida que a cena brasileira foi se epicizando, e, mais do que isso, à medida que o trabalho de encenação no Brasil foi se tornando cada vez mais autoral, com alguns diretores propondo em seus espetáculos uma "escritura cênica" (para usar o termo da época) que se sobrepunha sem nenhum pudor ao texto, ocorre um fato curioso: ao mesmo tempo em que se verifica, muito facilmente, um atrito entre as proposições do crítico e o teatro de que se ocupa, percebe-se também uma lenta mais visível adaptação dele a certas tendências que inicialmente rejeitara, como, por exemplo, o brechtianismo. A análise da relação de Décio de Almeida Prado com o teatro épico-dialético se encontra no quinto capítulo deste trabalho, onde foi empreendida uma comparação entre algumas críticas suas e a obra *O Teatro Brasileiro Moderno* (1988), em cujo bojo certas questões aqui tratadas voltam à tona.

Por ora interessa adentrar mais nas ideias de Copeau sobre a relação texto x encenação para, em seguida, averiguar de que modo elas determinaram o pensamento crítico de Prado. Em geral, quando se traz à baila, por algum motivo, as teorias de Copeau, quase sempre é citada uma conhecida afirmação sua segundo a qual uma encenação deveria ser compreendida como "[...] o desenho de uma ação dramática" (COPEAU, 2013, p. 11), ou seja, como o conjunto dos gestos, dos movimentos, das vozes e dos silêncios que compõem a totalidade de um espetáculo cênico, concebido, regularizado e harmonizado pelo pensamento único do autor. Se assim é, quais seriam as qualidades requeridas de um encenador, uma vez que tudo deveria emanar do texto? Antes de mais nada, a qualidade de exegeta, de crítico, aquele indivíduo capaz de interpretar com o máximo de acuidade possível uma determinada obra literária, como é o caso, em princípio, de qualquer peça de teatro. Nas palavras de Copeau, com seu estilo inconfundível,

> [...] nada mais pavoroso do que um encenador que tem ideias. O seu papel não é ter ideias, mas compreender e restituir as do autor, não forçá-las nem atenuá-las em nada, traduzi-las com fidelidade na linguagem do teatro. E que é preciso para isso? É preciso saber ler um texto. E quais são os métodos que conduzem a ler bem um texto? Eu ficaria muito atrapalhado para dizer quais são. Creio que se pode aprender pouco sobre isso. É um dom, é uma graça que nos é dada; é uma inspiração análoga à do poeta, de uma ordem menos elevada, mas da mesma natureza. O homem de teatro nato, por uma misteriosa convivência, entra quase sem esforço na obra do dramaturgo nato. Ele descobre, assim por relance, um mundo de formas, de sons, de cores e movimentos no que para outros é apenas uma série de palavras, pretas no branco, e só as frases cortadas de um diálogo. Não os inventa. Encontra-os. São os movimentos, as cores, os sons e as formas que acompanhavam mais ou menos conscientemente a criação do poeta. Por isso, penso que para uma obra bem concebida para a cena existe uma encenação necessária, e uma só: a que está escrita no texto do autor, como as notas numa pauta musical. Aos

> olhos do profano, são mudas. O olhar do músico faz com que cantem (COPEAU, 2013, p. 211).

Na defesa dessa interpretação "universal" (porque única) em relação aos grandes textos dramáticos, eivada de misticismo fervoroso, a teoria de Jacques Copeau se mostra extremamente ortodoxa, na medida em que atribui ao encenador a função de revelar certa verdade oculta, certo espírito, por assim dizer, que toda peça que se preze deveria conter, aproximando tal figura à de um hermeneuta. De acordo com Jean-Jacques Roubine, em *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*, por se tratar, contudo, de uma elaboração teórica repleta de ambiguidades, como aqui se pode comprovar, ela acabaria se tornando fonte de inúmeros mal-entendidos e polêmicas, que perduraram, pelo menos na França, até os anos de 1960 mais ou menos, quando Roland Barthes e Paul Valéry proclamaram "[...] a inanidade da busca de uma verdade supostamente embutida no coração do texto e a inesgotável polissemia das obras-primas" (ROUBINE, 2003, p. 147).

Aqui, nesse quesito, verifica-se uma diferença entre o pensamento de Jacques Copeau e sua "aplicação" por parte de Décio de Almeida Prado, crítico e historiador que, por maior que tenha sido a influência do mestre francês sobre sua pessoa, jamais se mostrou afinado com uma proposta assim tão, dir-se-ia, exótica em relação à arte da encenação. Embora Prado conferisse enorme importância, no trabalho de montagem de uma peça, à capacidade interpretativa do encenador, que lhe permitiria, por exemplo, delinear bem as personagens ou conceber uma atmosfera conveniente à obra de origem, ele nunca comungou da ideia segundo a qual um determinado texto, por mais brilhante que fosse, comportasse apenas uma só representação.

Lendo-se suas três coletâneas de críticas teatrais, *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* (1956), *Teatro em Progresso* (1964) e *Exercício Findo* (1987), se vê que Prado não costumava atribuir um significado latente ao texto que a encenação, obrigatoriamente, deveria refletir. Mais importante do que a revelação de uma suposta essência contida em uma peça qualquer, à encenação caberia demonstrar a sua vitalidade, sua exuberância, notadamente, é claro, as melhores da dramaturgia universal e nacional. Respeitar um texto, nesse sentido, seria não querer falar em seu lugar, não tentar preencher ou iluminar suas zonas de sombra, mas simplesmente deixá-lo e fazê-lo ser ouvido da melhor maneira possível, de modo a não impor nenhuma ortodoxia.

Mesmo admitindo, com certeza, a polissemia de toda obra dramatúrgica[55], que facultaria a todo encenador uma gama variada de interpretações cênicas ("leituras"), na visão de Prado, ainda assim, para cada peça, sempre haveria de existir uma representação mais ou menos previsível, o que significa dizer que, embora variada, essa gama de interpretações não seria, jamais, ilimitada. Em relação a esse ponto, se se pode notar, por um lado, um afastamento de Prado no que concerne à ortodoxia de Copeau, se nota também uma aproximação maior dele com seu mestre primitivo, isto é, Louis Jouvet, de modo que seu pensamento ainda permaneça no âmbito do modernismo teatral francês. Contudo, não se trata propriamente do Jouvet de *Reflexões do Ator*, obra escrita originalmente em 1938 e lida por Prado em 1941, na qual o autor se mostra mais preso às concepções copeaunianas. As ideias de Prado sobre encenação coincidem mais, tudo leva a crer, com uma obra posterior de Jouvet chamada *Testemunhos sobre o Teatro*, lançada em 1952, quando o intelectual paulista já acumulara alguns anos no ofício da crítica teatral[56].

Isso porque, conforme aponta Jean-Jacques Roubine em seu compêndio sobre as grandes teorias do teatro, anos antes de Roland Barthes e Paul Valéry, "[...] alguns diretores haviam insidiosa, mas talvez deliberadamente, minado o edifício [ideológico de Copeau], afirmando *ao mesmo tempo* a sacralidade do texto e a liberdade de criação do diretor" (ROUBINE, 2003, p. 147). Louis Jouvet, homem de teatro mais propenso a um trabalho intuitivo do que sistemático, logo ele, dileto discípulo de Copeau, é um desses diretores apontados por Roubine que, em última instância, abriram o caminho para uma teoria da dupla soberania, segundo a qual o teatro seria uma diarquia, ou seja, "um governo de dois monarcas", em cujos tronos, claro, estariam assentados o dramaturgo e o encenador.

Ainda seguindo os passos de Roubine, tratar-se-ia de uma doutrina coerente mas paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que proclama a submissão ao texto, manifesta a liberdade do encenador a respeito de verdades supostamente estabelecidas: submisso em relação à sua materialidade, livre, porém, em relação à sua exuberância polissêmica. Desconfiando das verdades reveladas e das interpretações exaustivas, para Jouvet toda obra-

[55] Para não deixar dúvidas quanto a isso, basta citar um pequeno trecho de uma crítica de Prado ao espetáculo *Dibuk*, de 1963, em que ele, ao comentar a direção de Graça Melo, afirma: "O segredo das grandes encenações, de resto, é exatamente esse, de não escolher uma entre várias versões unilaterais da obra, aceitando-a em toda sua variedade e complexidade" (PRADO, 2002, p. 262).

[56] Para reforçar a plausibilidade do raciocínio, informe-se que a biblioteca de Décio de Almeida Prado possui quatro livros de Louis Jouvet: *Reflexões do Ator* (1938), *Prestígios e Perspectivas do Teatro Francês*: Quatro Anos de Turnê na América Latina (1945), *O Comediante Desencarnado* (1954) e, finalmente, *Testemunhos sobre o Teatro* (1952), todos em edições francesas. De Jacques Copeau, além do póstumo *Apelos* (1974), também se encontra na biblioteca de Prado *Críticas de um Outro Tempo*: Estudos de Arte Dramática, obra de 1923.

prima possuiria algo de inesgotável, não contendo uma verdade, mas mil. Com efeito, mais importante do que privilegiar uma ou outra concepção, a encenação deveria se preocupar em estimular, ao máximo, todas as facetas requeridas por uma grande peça:

> Para montar o *Dom Juan* de Molière, em primeiro lugar é preciso acreditar profunda e sinceramente na peça e no gênio daquele que a escreveu. É preciso acreditar no gênio de Molière.
> Aqueles em quem não é preciso acreditar, aqueles a quem não é preciso se dirigir, esses são os comentadores e os exegetas... (apud ROUBINE, 2003, p. 148)

Sob um ponto de vista assim formulado, o ideal seria, portanto, que o encenador conseguisse realizar uma simbiose entre o seu trabalho e o do dramaturgo, de um modo tal que o espectador não soubesse direito qual dos dois estaria em primeiro lugar. Um tipo de direção que, ao invés de se afirmar (até certo ponto) como uma exegese, impondo uma leitura unilateral, tivesse como pretensão se dissolver na obra de origem, "[...] fazendo-se reconhecer, exatamente, ao se apagar [...]", conforme resume uma passagem de Ana Bernstein citada páginas atrás.

Semelhante perspectiva sobre a encenação na obra de Décio de Almeida Prado pode ser comprovada tanto por meio de suas críticas quanto de entrevistas nas quais ele foi interrogado a respeito desse assunto. Em uma delas, publicada nos Apêndices de *Reflexões sobre a Crítica Teatral nos Jornais:* Décio de Almeida Prado e o Problema da Apreciação da Obra Artística no Jornalismo Cultural (2004), de Maria Cecília Garcia, referindo-se aos seus modelos no âmbito da crítica, Prado se pronuncia assim:

> Jouvet, por exemplo, fez *Escola de mulheres* (*École de femmes*) que, num livro que eu li, escrito por um crítico de teatro depois da guerra, esse espetáculo de Jouvet, que esteve aqui no Brasil, era considerado o espetáculo mais perfeito feito na França no período entre as duas guerras. Jouvet pegava um texto de Molière e, se mantendo extremamente fiel ao texto, conseguia ao mesmo tempo colocar o espetáculo no mundo moderno; soava como se fosse uma peça atual. E isso, de certa forma, é o meu ideal (GARCIA, 2004, p. 274).

Em tais palavras, observa-se que a preocupação de Prado recai mais no reencantamento do texto promovido pela encenação de Jouvet do que em uma suposta interpretação infalível de sua parte – embora, diga-se de passagem, a interpretação, que sempre haverá de existir, de uma maneira ou de outra, também tivesse a sua importância. Ao debate aqui empreendido, importa ressaltar que, para Décio de Almeida Prado, no tocante à modernização do teatro brasileiro, o trabalho do encenador se mostrará tão importante, ou pelo menos quase tão importante, quanto o do dramaturgo, algo que a influência de Copeau, direta ou indireta, poderia fazer supor o contrário.

Ainda que o objetivo final da modernização do teatro brasileiro, conforme já se demonstrou, fosse para ele o aparecimento do autor nacional, a figura que viria solidificar todos os avanços conquistados em outras áreas, Décio de Almeida Prado não caiu na "armadilha" segundo a qual, nessa trajetória, bastaria o trabalho realizado pelos encenadores estrangeiros que por aqui aportaram entre os anos de 1940 e 1950.

Tomando como parâmetro a histórica montagem de *Vestido de Noiva* (1943), que se não inaugurou, consolidou o modernismo no teatro brasileiro, se deve destacar que, em relação à encenação, ela terá "sotaque" de fora até mais ou menos o início da década de 1950. Zbigniew Ziembinski, Ester Leão, Hoffmann Harnish, Adolfo Celi, Maurice Vaneau[57]: as procedências, conforme esta lista sumária deixa bem claro, eram as mais diversas. A temporada paulistana de 1953 pode ser considerada um marco na mudança desse *status quo*, pois, naquele ano, surgiram três diretores de talento estreando profissionalmente: José Renato, com *Esta Noite é Nossa*; Rubens Petrilli, com *A Falecida Mrs. Blake*; e Antunes Filho, com *Week-end*. O primeiro, egresso da EAD (Escola de Arte Dramática). Os dois últimos com passagens pelo TBC na condição de assistentes de direção.

A se confiar na pesquisa de Sebastião Milaré sobre o diretor de *Week-end* (*Antunes Filho e a Dimensão Utópica*, de 1994), quem anteviu, com muita propriedade, o significado dessa temporada para a modernização do teatro brasileiro não foi nenhum crítico nativo, mas Ruggero Jacobbi, um dos muitos encenadores italianos a trabalhar no Brasil nesse período pós-Segunda Guerra Mundial. Foi ele que, por meio de uma crítica ao espetáculo de Antunes Filho, publicada no jornal *Folha da Noite*, chamou a atenção para semelhante "[...] acontecimento histórico [...]" (apud MILARÉ, 1994, p. 50), que teria representado, na sua ótica, a consagração definitiva da figura do encenador entre nós. Aliás, como demonstra Sebastião Milaré de uma maneira bastante convincente, *Week-end* foi uma obra que despertou um interessantíssimo debate sobre a nacionalização da linguagem cênica no teatro brasileiro moderno. Montagem de uma peça do dramaturgo inglês Noel Coward, o que se depreende das críticas escritas sobre ela é que Antunes Filho teria abrasileirado ao extremo a interpretação dos atores, por meio da prosódia e do jogo de cena, rompendo com o padrão universalizador até então mantido pelo TBC – que, em um caso como esse, conferiria ao seu espetáculo um aspecto o mais britânico possível.

Participaram desse debate, além de Ruggero Jacobbi, Miroel Silveira (*Folha da Manhã*) e alguns críticos hoje pouco lembrados, como Mattos Pacheco (*Última Hora*), Maria

[57] Respectivamente, um polonês, uma portuguesa, um alemão, um italiano e um belga.

José de Carvalho (*O Tempo*) e Cavalheiro Lima (*Diário da Noite*). Todos eles, de um modo ou de outro, tocaram na questão do nacionalismo por parte da direção. Os detalhes da discussão, obviamente, não interessam a esta pesquisa. Mas interessa saber que, malgrado Décio de Almeida Prado também ter produzido uma crítica a *Week-end*, nela não se vê nenhuma referência ao tema. Em razão disso, ela sequer é citada no trabalho de Milaré. Nas críticas a *Esta Noite é Nossa* e *A Falecida Mrs. Blake*, os outros espetáculos daquele ano com direção moderna brasileira, ou, melhor dizendo, de brasileiros, além de alguns elogios significativos e os votos protocolares de sucesso na carreira, também não se percebe nenhuma preocupação da parte do crítico em discutir as consequências advindas desse fato.

Embora esse problema já fizesse parte das indagações de Prado, o que pode ser comprovado em algumas críticas a espetáculos vindos do Rio de Janeiro (dirigidos por nomes como Graça Melo ou José Maria Monteiro), ele parece surgir com mais força um pouco depois, quando desponta uma segunda leva de encenadores brasileiros, formada por Flávio Rangel, Augusto Boal, Antônio Abujamra, José Celso Martinez Corrêa, entre outros. Coincidentemente ou não, numa época em que a maioria dos encenadores estrangeiros havia ido embora ou se preparava para ir. Inicia-se, a partir de então, um diálogo mais profuso entre ele e os encenadores brasileiros, através do qual muitas das questões aqui tratadas sobre encenação e sua relação com a modernização do teatro nacional emergem.

Não que esse diálogo não existisse anteriormente com os profissionais de fora, denotando a atenção do crítico para com os ditames da cena moderna e sua introdução nos palcos brasileiros. Ana Bernstein, no mencionado capítulo de seu livro "O servidor e o mestre", aponta algumas críticas paradigmáticas nesse sentido, como, por exemplo, aquelas dedicadas às montagens de *Desejo* (1947), sob direção de Ziembinski, e *Antígone* (1952), de Adolfo Celi, nas quais o autor, sempre se valendo do diapasão Copeau-Jouvet, estabelece em seus comentários um verdadeiro debate sobre a arte da encenação e os seus rumos para o teatro nacional. Contudo, não há como negar, esse diálogo adquire, com a entrada em cena de um número expressivo de encenadores nativos, uma tonalidade toda especial, por diversos motivos, dentre os quais se destacariam a questão da nacionalização da linguagem cênica moderna e, paralela a ela, sua relação com a dramaturgia, especialmente, claro, a nacional.

Sem ter a pretensão de delimitar balizas muito precisas, um texto em que se vê, com clareza, o despertar de Prado para essas questões, relacionado a um novo momento pelo qual o processo de modernização do teatro brasileiro passava, seria a crítica ao espetáculo *Juventude sem Dono* (1958), a estreia profissional de Flávio Rangel como diretor. Iniciando o texto com uma reflexão a respeito de alguns atores relevantes que a cidade de São Paulo teria

perdido após se desligarem do TBC, e sua necessária substituição, logo em seguida, num típico "nariz de cera" que somente a imprensa da época poderia permitir, Prado entra na discussão sobre a troca que, àquela época, se realizava do encenador estrangeiro pelo nacional:

> A maior diferença, todavia, é o número sempre crescente de jovens diretores brasileiros. Se nos dissessem, há alguns anos, que um dia nos veríamos sem Celi e Ziembinski, sem [Luciano] Salce e Gianni Ratto, sem [Flamínio] Bollini e Vaneau, pareceria o fim, o desastre, a catástrofe. Pois a catástrofe chegou – e vamos vivendo com a graça de Deus. Sérgio Cardoso (como diretor, naturalmente) e José Renato, Augusto Boal e Antunes Filho, receberam em suas mãos o encargo dos mais velhos, com resultados que até aqui não nos têm desapontado. Os nacionalistas, isto é, os que se arrogam o uso exclusivo de uma palavra que afinal é bem de todos, exultarão – e nós com eles, que nunca desejamos outra coisa. Mas, no seu fanatismo estreito, é bem provável que não compreendam que se não tivéssemos importado encenadores em massa, não estaríamos agora em condições de começar a produzi-los (PRADO, 2002, p. 83-4).

O trecho revela um tom algo exaltado raro na obra do intelectual paulista, dirigindo-se indiretamente a um ou mais possíveis interlocutores para censurá-los por seu "[...] fanatismo estreito [...]" a respeito do debate em torno dos encenadores brasileiros x encenadores estrangeiros. Em que pese ser um tanto arriscado apontar quem seriam esses supostos "contendores", pode-se afirmar, com alguma segurança, que um deles seria o crítico Miroel Silveira, em São Paulo, sem dúvida, o mais antagônico em relação a Prado e a *bête noire* dos diretores italianos do TBC. Lendo-se o prefácio de sua coletânea de textos, intitulada *A Outra Crítica* (1976), desde logo se percebe que o próprio autor se colocava em tal posição, entre outras coisas porque, para ele, a modernização empreendida pelos amadores e, principalmente, pelo TBC, não deveria fazer "tábula rasa" do teatro brasileiro, ou seja, não deveria ignorar o chamado "velho teatro". Sem querer tirar conclusões precipitadas, pois um "parecer" a respeito exigiria uma pesquisa específica sobre a crítica de Silveira, é bem possível que, de acordo com a sua visão, a cena nacional pudesse se modernizar de maneira autóctone, prescindindo, até certo ponto, da afluência estrangeira[58].

No tocante a Décio de Almeida Prado, e a passagem acima é prova disso, para que o modernismo se viabilizasse cenicamente – preparando, assim, o caminho para o aparecimento do "poeta dramático", conforme prescrevia Copeau – primeiro seria necessário, no caso específico brasileiro, a importação de encenadores, resultado do reatamento de laços com o teatro "de vanguarda" internacional, para só depois se pensar no passo seguinte, isto é,

[58] O ponto de vista de Miroel Silveira também não deixa de apresentar, nesse sentido, as suas contradições, pois, embora condenasse os diretores italianos por seu suposto desprezo em relação às nossas tradições teatrais, ele exaltava a figura de Ziembinski como o pai do moderno teatro brasileiro.

conferir ao modernismo um caráter particular, individualizante, dentro do qual o encenador brasileiro exerceria o seu papel. Antes da nacionalização, uma imprescindível etapa de universalização, que, para alguns, seria confundida, ou interpretada, como um período de imitação pura e simples dos padrões estético-teatrais vindos de fora.

Semelhante percepção "etapista" do processo de renovação, algo que as críticas de Prado aludem aqui ou acolá, ganhará uma elaboração mais acabada em um ensaio de 1972 chamado "O Teatro e o Modernismo"[59], quando ele tomou contato, graças às pesquisas de Cecília de Lara, com o pensamento teatral do escritor Antônio de Alcântara Machado. Em tais pesquisas, que, no futuro, resultaram nos livros *De Pirandello a Piolim – Alcântara Machado e o Teatro no Modernismo* (1987) e *Palcos em Foco* (2009), Lara revela o pioneirismo das ideias desse que foi um dos próceres da renovação literária pós-Semana de 1922. Escrevendo sobre teatro de 1923 a 1933, Alcântara Machado foi um precursor da moderna crítica teatral brasileira, o protótipo do crítico militante que escrevia claramente em favor de uma causa, no caso, levar a essa arte o mesmo sopro inovador já experienciado, à época, pela literatura e pelas artes plásticas. Tendo isso em vista, aparentemente Alcântara Machado pregava que o teatro brasileiro deveria, primeiro, sofrer um "tranco" de caráter universalizador, tomando contato com as diversas tendências da cena internacional para, em seguida, se nacionalizar, valendo-se de um recurso especial por ele designado de "a salvação pelo popular". De acordo com a visão (retrospectiva) expressa por Prado no ensaio supracitado, Alcântara Machado praticamente teria previsto toda a evolução do teatro brasileiro moderno, com a exceção de que a universalização, pelo menos num primeiro momento, se daria mais pela encenação (Ziembinski em *Vestido de Noiva*) do que pela dramaturgia, conforme o escritor modernista vaticinara.

Embora as relações existentes entre o pensamento dos dois críticos se encontrem melhor desenvolvidas no quinto capítulo desta tese, onde se analisa mais detidamente "O Teatro e o Modernismo", é importante apresentar uma de suas facetas aqui para que se tenha a seguinte noção: do ponto de vista exposto por Prado, essa trajetória do global para o singular só se viabilizaria com a presença do encenador brasileiro, figura que deveria servir de amparo à dramaturgia nacional. Mais do que levar à cena os textos escritos pelos dramaturgos daqui, algo que, do ponto de vista técnico, poderia ser feito por um estrangeiro, como o provam

[59] Escrito para ser lido em duas conferências proferidas por Décio de Almeida Prado no Festival de Inverno de Ouro Preto daquele ano, ele foi publicado, posteriormente, no livro *Peças, Pessoas, Personagens:* O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker (1993).

Ziembinski e Gianni Ratto[60], ao encenador brasileiro caberia fazê-lo dentro de uma perspectiva nova, na qual a "cor local", para usar uma expressão dos românticos, tornar-se-ia a ordem do dia.

Com o sucesso de *Eles Não Usam Black-Tie*, espetáculo estreado no Teatro de Arena (SP) em 1958, o mesmo ano de *Juventude Sem Dono*, vivenciou-se um período não só de intensa valorização do autor nacional mas, também, um período de profunda imersão nos aspectos mais pitorescos da realidade brasileira. Mesmo que essa imersão se desse, originalmente, pela via da dramaturgia, como era imperioso na época, é óbvio que ela traria consequências imediatas à cena, donde se começa a entender o papel a ser ocupado pelo encenador pátrio nessa segunda etapa de modernização, exatamente aquela que visava conferir-lhe uma identidade nacional.

Sendo Prado um crítico imbuído do ideal segundo a qual, para se obter o máximo de rendimento cênico, seria fundamental a existência de uma grande afinidade entre a arte do encenador e a do dramaturgo, a ponto de elas se unirem simbioticamente, a presença do encenador estrangeiro, num ambiente de forte particularização, não poderia deixar de gerar alguns problemas nesse sentido. Ainda que, a partir mais ou menos de 1960, quase todos os encenadores contratados do exterior já tivessem retornado aos seus países de origem, fazendo com que a maioria deles não vivenciasse esse período tão rico do teatro nacional, é possível encontrar nas críticas de Prado alguns sinais dessa "dissonância". Veja-se, por exemplo, sua apreciação à encenação realizada por Ziembinski, em 1960, para o texto *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, onde, a uma determinada altura, ele afirma:

> O espetáculo da Companhia Brasileira de Comédia não consegue ser tão carioca quanto o texto. Ziembinski viveu longos anos no Rio, sabe perfeitamente como interpretar o papel. Mas este conhecimento intelectual, baseado na observação, não supre certa vivência que dificilmente se adquire a não ser na infância. Nelson Rodrigues descreve Boca de Ouro como um "Rasputin suburbano". O Rasputin, o lado maligno, fantástico, vulgarmente sensual, está sugerido com exatidão por Ziembimski. Mas falta-lhe o contrapeso, a graça, suburbana autêntica, a pseudobonacheirice do malandro nacional, do herói de Madureira.
>
> A mesma coisa se repete, em grau maior ou menor, com as demais personagens. Raramente, por exemplo, a gíria parece brotar espontaneamente, sem qualquer traço de autoconsciência (PRADO, 2002, p. 180-1).

Atendo-se à perspectiva de Prado, se essa falta de sintonia entre o diretor e o dramaturgo era possível de acontecer com Ziembinski, logo ele, e ainda mais numa montagem

[60] Tanto um como o outro se notabilizaram por grandes montagens de textos nacionais. O primeiro dirigiu *Vestido de Noiva*, tantas vezes mencionada. Já o segundo, para citar dois exemplos marcantes, dirigiu *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade, montagem realizada pela Companhia Maria Della Costa (SP), e *O Mambembe* (1959), de Artur de Azevedo, realizada pelo Teatro dos Sete (RJ).

de Nelson Rodrigues[61], que se poderia imaginar no caso de encenadores que mal aprenderam o português ao lidarem com textos tão ou até mais "pitorescos" que *Boca de Ouro*? Não há dúvida: para que a modernização se completasse, de modo que a cena nacional desse conta de um projeto assumidamente bairrista, o teatro brasileiro teria de passar a produzir seus próprios encenadores. Isso não quer dizer, necessariamente, a criação de uma *encenação brasileira*, ou, dito de outro modo, de uma linguagem cênica nacional, algo que, em tese, só poderia existir quando se concebe a cena desvincula da literatura dramática. Não era esse, como se sabe, o ponto de vista de Prado. Para ele, o surgimento do encenador brasileiro deveria servir de suporte ao trabalho do dramaturgo brasileiro, sem que daí decorresse nenhuma missão emancipadora, de modo que o abrasileiramento da cena nativa se desse à revelia de sua dramaturgia. Quando isso lhe pareceu ter ocorrido, como no paradigmático espetáculo *O Rei da Vela* (1967), dirigido por José Celso Martinez Corrêa, ele reagiu, exprimindo um misto curioso de admiração e reprovação que, a seu tempo, será objeto de análise desta pesquisa. Agora, importa averiguar algumas questões subjacentes ao aparecimento do encenador brasileiro que, cronologicamente, antecedem àquelas trazidas à baila pela antológica obra construída a partir da peça de Oswald de Andrade.

Como um bom discípulo de Copeau e Jouvet, desde os primórdios de seu advento, mais do que preparo cenotécnico ou experiência de palco, o que Décio de Almeida Prado realmente exigia dos novos encenadores daqui era, acima de tudo, boa capacidade de interpretação textual. Escrevendo numa época anterior a *Eles Não Usam Black-Tie*, quando o autor nacional ainda não havia se afirmado por completo, ou seja, numa época em que as traduções prevaleciam no teatro brasileiro, para Prado a incapacidade de leitura seria a principal deficiência demonstrada por nossos primeiros encenadores, aquilo que, por algum tempo, ainda os manteria atrás na comparação com seus colegas europeus. É o que se pode notar em um trecho de uma crítica de 1954, feita ao espetáculo *Uma Mulher e Três Palhaços*, montagem de José Renato para *Voulez Vous Jouer Avec Moi?*, de Marcel Achard:

> A direção de José Renato, apesar de brilhante, é dessas que chamam a atenção sobre si, não sobre a peça. No fim, julgamos ter visto um texto fraco e um espetáculo magnífico, ao contrário do que se deve acontecer com as verdadeiras interpretações teatrais. Talvez o seu caso seja o de muitos jovens encenadores nacionais: neles a experiência de palco é muito maior do que a maturidade artística geral. Lidam esplendidamente com a arte material do espetáculo, jogam habilmente com a marcação, mas encontram dificuldades

[61] Além de *Vestido de Noiva*, Ziembinski encenou muitas outras obras de Nelson Rodrigues, como *O Anjo Negro* (1948), *Doroteia* (1950), e *Toda Nudez Será Castigada* (1965). Uma informação relevante: essa montagem de *Boca de Ouro* criticada por Décio de Almeida Prado foi a primeira e única estreia paulista do autor pernambucano, resultando em um grande fracasso. Um mês depois, em janeiro de 1961, estrearia outra montagem de *Boca de Ouro* no Rio de Janeiro, com direção de José Renato, que obteve enorme sucesso.

> em apanhar o sentido de uma personagem ou de uma peça. Menos conhecimento prático de teatro, mais sensibilidade literária, é talvez a fórmula que lhes poderia servir por enquanto de lema (PRADO, 2001, p. 213).

Sobre a primeira parte do comentário, registre-se apenas que, à luz de tudo o que foi explicado, nela se percebe, com uma nitidez impressionante, até que ponto as doutrinas de Copeau e Jouvet influenciaram o pensamento crítico de Décio de Almeida Prado. Quanto à segunda parte, a que trata do problema ligado à sensibilidade literária do encenador brasileiro, vale ressaltar que admoestações desse tipo ainda voltariam a aparecer vez ou outra em suas críticas. Contudo, e aí está o mais interessante, no momento em que o volume de peças nacionais aumenta, no rastro do sucesso de *Black-Tie*, esse problema envolvendo a relação do encenador brasileiro com o texto adquire tonalidades novas, um pouco mais complexas, se poderia dizer, devido à aludida afinidade que deveria permeá-la. Na visão de Prado, a maior disponibilidade de textos brasileiros, aliado às suas tendências nacionalistas, fez surgir em nossos palcos um hiato, materializado na facilidade demonstrada pelos novos encenadores ao trabalharem com originais daqui e na dificuldade demonstrada pelos mesmos quando não fosse esse o caso. É o que se pode ver, de modo bem incisivo, logo no início de uma crítica de Prado feita em 1961 para o espetáculo *Almas Mortas*, adaptação do romance de Nicolai Gogol que acabaria se tornando o maior fracasso na carreira de Flávio Rangel:

> A estreia de sábado, no Teatro Brasileiro de Comédia, veio mais uma vez pôr em evidência a dificuldade que encontram os nossos jovens encenadores em lidar com textos estrangeiros. Quando enfrentam peças nacionais, acham imediatamente, como por instinto, o tom apropriado, as marcações e inflexões exatas. Basta, entretanto, que se requeira deles, e da maioria dos nossos atores, um trabalho maior de imaginação e composição, a descoberta de um estilo de vida que não seja o brasileiro, para se patentear logo a nossa fundamental falta de preparo técnico (PRADO, 2002, p. 211).

As motivações teóricas que estariam por detrás dessa ótica, relacionadas à questão da empatia do encenador para com o texto dramático, já foram devidamente esmiuçadas. Importa saber que, aliado a esse problema relacionado à "incompatibilidade de gênios", um outro fator viria a ele se somar: a entrada em cena, no teatro brasileiro moderno, de algumas doutrinas menos textocêntricas que as de Copeau e Jouvet (dentre as quais se destacaria a de Brecht), que, bem ou mal, ao se materializarem, aos poucos foram concedendo ao encenador um grau maior de liberdade em relação ao texto. Tal fato, que determinou um choque entre os parâmetros teóricos do crítico com o teatro de seu tempo, e que em última instância será responsável pelo seu afastamento da profissão, acabou representando também uma significativa mudança em sua maneira de praticar a crítica teatral.

Se, até então, era bastante raro, por exemplo, Décio de Almeida Prado iniciar a análise de um espetáculo versando sobre sua encenação, uma "prerrogativa" quase exclusiva da dramaturgia, o advento de encenadores brasileiros e, mais do que isso, de encenadores brasileiros que se pretendiam inovadores, se não o obrigou, sugestionou-o de modo a inverter essa relação. E, ao fazê-lo, conforme defende Maria Cecília Garcia em seu livro *Reflexões sobre a Crítica Teatral nos Jornais* (2004), ele teria modernizado ainda mais suas apreciações, visto que, no teatro moderno, a teatralidade costuma vir antes da literariedade. Ademais, para Garcia, aparando-se nas conhecidas teorias de Mikhail Bakhtin extraídas a partir da obra de Fiodor Dostoievski, à medida que as críticas de Prado foram se abrindo, se predispondo mais para o exame dos aspectos cênicos dos espetáculos, mais elas foram se tornando *dialógicas*, no sentido atribuído ao termo pelo linguista russo em trabalhos como *Problemas da Poética de Dostoievski* (1963).

Em que pese não ser nada fácil resumir o complexo conceito de dialogismo, se faz necessária uma sucinta exposição de suas premissas básicas para que se compreenda como ele se aplica à análise proposta por Maria Cecília Garcia. Fundamentado especialmente no estudo das personagens de Dostoievski, comparadas às de outros grandes romancistas russos, como Leon Tolstói e Nikolai Gogol, o dialogismo seria a capacidade demonstrada pelo primeiro na construção de heróis dotados de uma consciência autônoma em relação ao autor, diferentemente dos heróis monológicos concebidos pelos últimos, nos quais não se encontraria essa separação. Para Bakhtin, na poética dostoievskiana o ponto de vista do autor-narrador não se destaca sobre o das personagens, ao contrário, por exemplo, do que acontece nos romances de Tolstói, cuja visão de mundo monologicamente concebida penetra por toda parte subordinando tudo à sua unidade.

No caso de Dostoievski, ao manter num mesmo plano a consciência do autor e a consciência das personagens, não deixando com que a primeira se sobrepusesse à segunda, ele teria conferido a figuras como Ivan Karamazov ou Rodion Raskólnikov uma autoridade ideológica que as tornaria agentes de um discurso autêntico, capazes de desenvolver até o fim a sua lógica interna e sua independência enquanto palavra do outro, ou seja, do próprio herói. Com efeito, para além da construção de caracteres, tipos ou temperamentos, que constituem uma imagem objetiva do herói, em Dostoievski o que se tem é "[...] a *palavra* do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo" (BAKHTIN, 1981, p. 45). Essa pluralidade de vozes soberanas, que dialogam entre si na medida em que não se desenvolvem à luz de uma única consciência, a do autor, fazem do romance dostoievskiano, pelo menos em sua maior parte,

uma obra de cunho polifônico, termo que Bakhtin importa da música para explicar esse universo de consciências autônomas que se fundem num todo harmônico.

Ao comentar a crítica de Décio de Almeida Prado sob semelhante viés conceitual, Maria Cecília Garcia nela identifica um enorme potencial dialógico, presente desde as primeiras apreciações mas que, com o tempo, vai se adensando, especialmente no momento de afirmação do encenador brasileiro. De acordo com a pesquisadora, na *poética* de Prado, assim como na de Dostoievski, também se verifica uma galeria louvável de heróis (e de anti-heróis) a quem foi concedido o direito de possuir voz própria, mesmo que esta fosse francamente antagônica em relação à voz do crítico. Ao longo de uma carreira de vinte e dois anos, muitos foram os atores, dramaturgos e encenadores com os quais Prado teve a oportunidade de estabelecer um diálogo por meio de suas críticas, procurando expressar as reais ou supostas intenções que estariam motivando o trabalho desse ou daquele criador, num estilo de escrita mais propositiva do que do assertiva. Procópio Ferreira, Cacilda Becker, Nelson Rodrigues e Abílio Pereira de Almeida teriam sido alguns desses interlocutores privilegiados. Entre os encenadores, muitos poderiam ser citados, se já não o foram, mas o nome que mais se destaca nesse sentido propugnado por Garcia é, sem dúvida, o de Antônio Abujamra.

Porém, antes de averiguar as bases em que se estabelece semelhante "choque de consciências", é bom entender por que, para Garcia, nele se poderia antever uma *potencialidade dialógica* maior do que quando o "confronto" se dá, por exemplo, entre o crítico e um dramaturgo. Segundo a pesquisadora paulista, identificam-se na poética de Prado dois enunciados, a saber, o "texto dramático" e o "texto do espetáculo". Na maior parte das vezes, tais enunciados não dialogam entre si, visto que cada qual se manteria separado um do outro configurando, assim, duas categorias estanques. Seria o caso das críticas em que Prado inicia sua análise versando sobre o "texto dramático". Nelas, a apreciação do "texto do espetáculo" só aparece, em geral, na parte final das considerações, isso quando aparece, pois às vezes acontecia de Prado se restringir totalmente ao exame da dramaturgia. O resultado disso é que os dois enunciados acabam não se contrapondo, não instituindo, portanto, um diálogo.

Algo diverso sucede nos momentos em que, muito provavelmente provocado pela hipertrofia da encenação, Prado abre suas críticas comentando o "texto do espetáculo". Nessas horas, ao invés de dois enunciados desenvolvidos em separado, sem vasos comunicantes a ligá-los, a poética de Prado se "autossubverteria", de modo que, ao se concentrar no "texto do espetáculo", o "texto dramático" também se incluísse no diálogo, algo, aliás, inevitável em se

tratando de um partidário das doutrinas da dupla Jouvet-Copeau. Nesse sentido, no primeiro caso a crítica apresentaria dois diálogos bem delineados, assim ordenados: crítico – dramaturgo // crítico – encenador. No segundo, pelo que foi explicado, a relação se modificaria formando um diálogo tripartido (crítico – encenador – dramaturgo), mais profundo e enriquecedor que o anterior. É por isso que, em defesa de sua tese, Maria Cecília Garcia afirma que

> [...] em sua relativamente curta trajetória como crítico, Décio caminhou em direção à compreensão de que quem instaura o diálogo, no teatro, é a encenação. Por mais que valorizasse o texto dramático e visse nele uma peça essencial no teatro, acabou por compreender que essa é apenas uma parte de algo muito mais complexo; percebeu que não é nele que reside o segredo do dialogismo que conforma a teatralidade. Quando chegou a esse ponto, o ponto de compreender que é na encenação que reside o poder absoluto de instaurar o diálogo entre os diferentes elementos teatrais, foi capaz de fazer de suas críticas autênticas obras literárias (GARCIA, 2004, p. 37).

Como adendo, se poderia dizer que essa jornada de Prado rumo ao "esclarecimento" não foi um projeto premeditado, fruto de um ato reflexivo que, porventura, teria reorientado a formatação de suas críticas, mas uma resposta a contingências teatrais concretas, ou, em outros termos, ao aparecimento de um teatro, no Brasil, cada vez mais cenocêntrico – e que, por isso mesmo, irá solicitar dele uma atenção maior em relação à encenação, mesmo que fosse para censurá-la. Isso pode ser visto, conforme se aventou, especialmente nos textos de Prado dedicados aos espetáculos de Antônio Abujamra. Neles, com certeza, o dialogismo propugnado por Bakhtin, visto como um "choque de consciências", atinge o paroxismo. De um lado, um ideal prefigurado nas doutrinas, mais específicas, de Louis Jouvet, que encara o encenador como um "ouvinte privilegiado"[62] (não por acaso o título conferido por Garcia ao subcapítulo que disserta sobre tais críticas); de outro, a voz de um artista já tocado pelas teorias de Bertolt Brecht e pela prática cênica de homens como Roger Planchon, do *Théâtre de la Ville*, considerado por Roubine (2003) o principal representante do brechtianismo na França[63].

Em que pese esse tipo de "confronto" aparecer em outras ocasiões, com outros diretores, não há dúvida de que os primeiros espetáculos concebidos por Abujamra, produzidos para o Teatro Cacilda Becker (*Raízes*, 1961), o Teatro Oficina (*José, do Parto à Sepultura*, 1962), o seu próprio grupo, o Decisão (*Terror e Miséria do III Reich*, 1963, *O*

[62] Segundo Jouvet, entre as principais qualidades de um encenador estariam "[...] fazer ver e fazer ouvir" (JOUVET, 1954, p. 173).

[63] Antes de estrear profissionalmente como encenador, Abujamra estagiou com Roger Planchon, acompanhando as montagens *Henrique IV*, de William Shakespeare, e *Almas Mortas*, de Nicolai Gogol. Ele estagiou também no Teatro Nacional Popular (TNP), dirigido por Jean Vilar, acompanhando *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht, e no Berliner Ensemble, a companhia fundada por este na antiga Berlim oriental.

Inoportuno, 1964, e *Electra*, 1965), ou para o Teatro Ruth Escobar (*As Fúrias*, 1966) prefiguram os melhores modelos do desacordo estabelecido, na década de 1960, entre os princípios norteadores do crítico com a prática teatral propriamente dita. Desacordo que, no caso das obras citadas, ainda se dava no âmbito do modernismo teatral, pois tanto Brecht quanto Planchon, as influências mais notórias antevistas nos trabalhos de Abujamra, podem ser incluídos, sem maiores problemas, em suas hostes, por ainda se aterem a um teatro representativo, isto é, que pressupõe alguma ideia de representação cênica. Posteriormente, por volta de 1967/1968, quando as primeiras experiências ligadas ao "teatro da crueldade" começaram a aparecer, experiências essas que já procuravam romper com qualquer intuito mimético, a dissonância se mostraria ainda mais aguda, ultrapassando as fronteiras do teatro moderno e tornando, assim, o diálogo com os realizadores de então praticamente impossível.

Não por acaso, foi exatamente nessa época que Décio de Almeida Prado decidiu abandonar a crítica de espetáculos, motivado não somente pelo triste episódio da devolução do Prêmio Saci[64] mas, além disso, pelo incômodo de não se identificar mais com a cena contemporânea. É o que ele mesmo admite na mencionada entrevista feita para a coleção *Depoimentos*, ao afirmar que sua formação "[...] já não bastava para poder julgar bem um espetáculo proposto dentro de postulados totalmente diferentes e que, às vezes, já correspondiam à sensibilidade de uma outra geração" (PRADO, 1977, p. 49).

Retomando suas críticas às montagens de Abujamra, se deve notar o fato de elas quase sempre estarem centradas na questão da fidelidade ao "texto dramático", ou seja, no quanto o encenador ou não pôde ou não quis se ater à dramaturgia na composição da cena. Outro aspecto que também pode ser observado em tais comentários é a aplicação e/ou adequação dos expedientes épico-dialéticos em relação às peças encenadas, algo de grande importância que terá lugar de destaque mais adiante, em outro capítulo. No momento, registre-se que, já em 1962, o ano da estreia de *José, do Parto à Sepultura*, Décio de Almeida Prado, percebendo com clareza as causas e os efeitos prescritos naquela encenação, faz uma

[64] O episódio já foi esmiuçado em outros trabalhos sobre Prado, mas não custa resumi-lo aqui. Em junho de 1968, quando alguns artistas lutavam pela liberação do espetáculo *Primeira Feira Paulista de Opinião*, às vésperas do AI-5, *O Estado de S. Paulo*, em um dos muitos editoriais infelizes de sua história, acusou a classe teatral pela radicalização da censura – que estaria, portanto, plenamente justificada. Como resposta, os artistas do teatro paulistano decidiram devolver os prêmios Saci que lhes foram concedidos pelo jornal. O problema é que, como Décio de Almeida Prado fazia parte da comissão de premiação, ele acabou se sentindo pessoalmente atingido, ainda que seu nome (e o de Sábato Magaldi) tenham sido ressalvados na assembleia que deliberou pela devolução das estatuetas. Na visão de Prado, com aquele ato o teatro paulistano perdia um aliado importante na divulgação dos espetáculos; além disso, ele também teria significado a quebra de uma certa confiança que deveria permear a relação entre o crítico (bem ou mal, um representante do jornal) e os artistas do teatro.

advertência enfática não só para Antônio Abujamra como para os demais jovens encenadores do teatro brasileiro, expresso de um jeito, se poderia dizer, pouco usual:

> Não há mal que um jovem encenador brasileiro vá a Paris – desde que não assista a nenhum espetáculo de Roger Planchon. Tal é, pelo menos, a conclusão que estamos no direito de tirar de três ou quatro recentes encenações paulistas.
> A primeira vítima de Planchon, em ordem cronológica, parece ter sido Antunes Filho em *As Feiticeiras de Salém*. A segunda foi Flávio Rangel com *Almas Mortas*. [...]. A terceira vítima, a mais deliberada e consciente, a mais entrincheirada em razões estéticas e políticas julgadas inexpugnáveis, foi e continua sendo Antônio Abujamra, nos dois espetáculos que montou em São Paulo: *Raízes* e, agora, de algumas semanas para cá, no Teatro Oficina, *José, do Parto à Sepultura*.
> Não se creia, entretanto, que faça parte de nossas intenções responsabilizar Planchon pelo que tem acontecido ou possa porventura acontecer em São Paulo.
> Não temos, é verdade, grande simpatia por certas posições que vem ele assumindo, na prática senão em teoria, tendentes a hipertrofiar a função do encenador à custa da peça. [...]. O encenador, que parecia tão inventivo ao trabalhar textos alheios, começa logo a parecê-lo um pouco menos quando assume a tarefa de criar também a peça. Verificamos – nós e ele – que o autor é menos indispensável ou substituível do que julgávamos e que o texto não era aquele simples pretexto que figurava ser nas mãos diabolicamente engenhosas do diretor (PRADO, 2002, p. 225-6).

Embora afirme não querer responsabilizar Planchon pelo que estaria se passando nos palcos paulistanos daquele tempo, no fundo é exatamente isso o que Prado faz, ao registrar, de maneira tão direta, seu incômodo com um teatro que, por influência do encenador francês, não se avexava mais em relegar o texto a um plano, se não secundário, no mínimo equivalente em relação a outros elementos cênicos. A esse respeito, a crítica ao espetáculo *Electra*, também de Abujamra, é bastante significativa, ainda que nela, segundo Maria Cecília Garcia, talvez por se tratar da montagem de uma peça clássica, Prado volte ao esquema anterior de primeiro abordar a dramaturgia para, depois, comentar em separado a encenação. Sobre este aspecto, ele se pronuncia da seguinte maneira:

> A direção de Abujamra revela aquelas mesmas qualidades e aqueles mesmos defeitos que já lhe conhecíamos. É um encenador que tem uma excelente visão plástica, fugindo dos efeitos comuns. Mas não resiste a tentação de brilhar, de aparecer em primeiro plano. [...]. Faz não raro o contrário que as palavras estão dizendo, deslocando-se o centro de atenção do texto para os atores. O que importa são os gritos do coro, os efeitos vocais, os gestos marcantes e teatrais dos intérpretes. O elenco concentra-se nas exterioridades, resultando em consequência uma interpretação original mas um tanto fria. A própria violência é antes vocal do que realmente sentida porque o esforço diz respeito sempre à expressão (PRADO, 1987, p. 72).

A última frase é a que melhor revela a diferença primordial entre a visão do crítico e a do seu "interlocutor". Se, para este, o esforço vocal empreendido pelos atores deveria ter uma função expressiva, não é difícil deduzir que, para aquele, o mesmo esforço deveria exercer

uma função enunciativa, a destacar mais o *conteúdo semântico* do texto do que a produção de uma *imagem acústica*. Ou, para fazer uso de alguns conceitos advindos da crítica literária, que valorizasse mais a logopeia do que a melopeia dos versos de Sófocles[65].

É por isso que, para Garcia, sempre amparada na teoria do dialogismo, em críticas como a de *Electra*, na ânsia de querer interpretar o "texto dramático", Décio de Almeida Prado acabaria deixando de registrar algumas inovações cênicas da mais alta importância, "[...] que indicavam a criatividade de nossos encenadores e começavam a surgir nos palcos, justamente em busca dessa libertação do teatro das malhas da literatura" (GARCIA, 2004, p. 239). Servindo-se de conceitos alheios às artes cênicas, o trabalho da pesquisadora paulista, não há dúvida, traz uma contribuição bastante relevante para o debate sobre o pensamento de Prado, especialmente no que concerne aos seus critérios analíticos e à maneira como esses determinaram, em alguma medida, o formato de suas críticas.

Sua tese principal, segundo a qual a crítica de Prado teria se modernizado ao empreender um diálogo, outrora raro, entre o "texto do espetáculo" e o "texto dramático", é das mais percucientes e se sustenta muito bem à luz dos argumentos apresentados – ainda que, vez ou outra, se possa discordar de alguns deles. Ou mesmo complementá-los. Neste caso, uma coisa importante que não se poderia deixar de ressaltar é a seguinte: por mais que Prado tenha modificado a estrutura interna de sua crítica em prol de um diálogo mais dinâmico entre a encenação e a dramaturgia, de modo que elas não parecessem categorias estanques, suas convicções em torno dessa relação pouco se alteraram. Mesmo nos textos mais dialógicos, ou seja, naqueles em que Prado mais se atém ao espetáculo em si, o que prevalece, sempre, é a visão fundamentada na dupla Jouvet-Copeau, totalmente indisposta a admitir a encenação como uma arte autônoma.

Uma divergência que poderia ser apontada, por possuir relevância para esta pesquisa, diz respeito ao conceito expresso por Maria Cecília Garcia, ainda que de maneira *en passant*, sobre as críticas menos dialógicas, focadas, portanto, na dramaturgia. Para ela, a rigor, em tais momentos Décio de Almeida Prado teria feito crítica literária e não teatral. Isso porque, ao privilegiar a análise dramatúrgica, relegando a um segundo plano o próprio espetáculo, aquilo que fora visto, suas apreciações se encaminhariam na direção de uma crítica moral ou sociológica, isto é, uma crítica muito concentrada nos aspectos conteudísticos da peça.

[65] Esses conceitos foram divulgados, principalmente, pelo poeta e ensaísta estadunidense Ezra Pound, na obra *ABC da Literatura*, de 1934. Melopeia seria a parte mais musical, mais melódica de um poema, aquela que, segundo Pound, busca "produzir relações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala" (POUND, 1977, p. 63). Já logopeia, como revela o radical *logos*, se relaciona à parcela mais racional, na qual se destaca o conteúdo semântico.

Aparando-se em autores como Vidas Siliunas (*Crítica Teatral:* Entre Arte y Ciência) e Susan Sontag (*Contra a Interpretação*), Garcia censura essa parcela da obra de Prado, basicamente, por seu vezo à interpretação em detrimento da descrição.

Mesmo não procurando cerrar fileiras em torno de semelhante questão, a linha de argumentação utilizada pela pesquisadora aponta para a defesa de uma crítica que, antes de se embrenhar pelos aspectos morais ou sociológicos contidos no texto, deveria primeiro expor o que se viu em cena. Só então, depois de perfazer o movimento de decompor e reconstruir o espetáculo para o leitor, caberia ao crítico tecer considerações de caráter interpretativo, procurando elucidar a obra em termos cognitivos.

Trata-se, claro, de um ponto de vista válido, mas que pode, ao menos, ser relativizado. Tal procedimento condenado por Garcia talvez seja mais comum nas críticas relacionadas a montagens ou de peças clássicas ou, se não, de peças estrangeiras já testadas e aprovadas em outros centros. Nessas, por ser ridículo (no primeiro caso) ou simplesmente dispensável (no segundo) comentar a eficácia dramática do texto, de fato a análise tende a "descambar" para uma crítica exclusivamente literária, na qual os elementos temáticos sobrevêm.

Não é isso o que acontece, normalmente, nas críticas a montagens de peças brasileiras inéditas. Nessas, em geral, Prado costuma demonstrar uma preocupação maior com a dramaticidade do texto, averiguando e se questionando até que ponto a obra seria ou não seria representável, de acordo, óbvio, com os princípios do drama. Algo, é bom lembrar, que tem tudo a ver com as mais caras lições de Jacques Copeau, para quem "[...] o que não é feito para caminhar sobre a cena, nela tropeça imediatamente" (COPEAU, 2013, p. 143). Seriam os casos, com certeza, de muitos dos comentários dirigidos a dramaturgos como Edgard da Rocha Miranda e, principalmente, Abílio Pereira de Almeida, nos quais as apreciações deixam o âmbito da crítica literária para adentrarem no de uma crítica que se poderia denominar de dramática. Ou, se não, valendo-se de um neologismo, de lítero-dramática.

Ao invés de digressões sobre o conteúdo, nas ocasiões em que Prado se depara com algum texto que, por um motivo ou outro, ele considera falho do ponto de vista estrutural, e que por isso não se adequaria bem à cena, suas análises tomam um rumo diferente, tornando-se mais formalistas. Apesar de se tratar de um formalismo literário, porque ainda preso à peça, isso não pode obscurecer o fato de que, dentro da lógica jouvet-copeauniana, ele está atrelado a problemas que invadem a seara da encenação, conforme explicado mais atrás. Vendo-se as coisas por esse ângulo, seria possível talvez formular a seguinte hipótese: em tais casos, mesmo iniciando a análise pela dramaturgia, o grau de dialogismo se manteria o mesmo antevisto por Maria Cecília Garcia nas críticas mais predispostas ao "texto do espetáculo". A

diferença ficaria na troca de posição de dois dos elementos envolvidos no diálogo. Ao invés da tríade crítico – encenador – dramaturgo, outra tríade, composta de crítico – dramaturgo – encenador. Em que pese a troca de ordem, os dois enunciados identificados por Garcia se mantêm ligados, não ocorrendo, portanto, aquela separação peculiar às críticas mais propriamente "literárias" (crítico – dramaturgo // crítico – encenador).

Uma crítica que poderia, talvez, servir de exemplo, mencionada numa passagem de *Reflexões sobre a Crítica Teatral nos Jornais*, é a de *Paiol Velho* (1951), texto de Abílio Pereira de Almeida com direção de Ziembinski. A uma determinada altura da argumentação, ao expor sua primeira impressão sobre o drama do autor paulista, Décio de Almeida Prado assevera:

> Há peças, perfeitas na estrutura e no acabamento, que suportam mal a colaboração de um encenador de tipo criador como Ziembinski, que, mesmo sem o querer, acaba sempre por acrescentar alguma coisa de seu ao que interpreta. O contrário acontece com peças do gênero de *Paiol Velho*, que, pelo seu caráter, ainda que levemente inseguro, de ensaio e de tentativa, só tem a ganhar com quem lhes dê forma teatral (PRADO, 2001, p. 24).

Embora Garcia admita que uma crítica como a de *Paiol Velho* demonstre traços claros da admiração de Prado por Copeau, nesse excerto ela enxerga uma exceção à regra, argumentando que, ao defender o papel sobressaltado de Ziembinski no espetáculo, Prado estaria impondo limites à fidelidade absoluta em relação ao texto. É neste quesito que se discorda do ponto de vista expresso pela autora. Conforme explicado alhures, tanto Jouvet como Copeau acreditavam que a margem de manobra do encenador em relação ao texto deveria ser conferida pelo próprio texto: quanto mais perfeito dramaticamente, menor a margem; quanto menos perfeito, maior. Com efeito, a apreciação do crítico a respeito do trabalho de Ziembinski em *Paiol Velho* estaria totalmente em sintonia com a de seus principais "mestres". Nela, ademais, tem-se um exemplo concreto de como, em alguns momentos, o "texto dramático" poderia se tornar o "detonador" do diálogo com o "texto do espetáculo", de modo tal que os dois enunciados não se contrapusessem.

Bons modelos de críticas lítero-dramáticas, que ilustrariam bem as relações da qualidade da peça com sua viabilidade cênica seriam, se pode aventar, aquelas dedicadas a espetáculos como *O Filho Pródigo* (1953) e *Lampião* (1955), cujos textos têm a autoria, respectivamente, de Lúcio Cardoso e Rachel de Queiroz, dois escritores que se notabilizaram como romancistas. As peças são o resultado de um período do teatro brasileiro, muito bem representado pelo Teatro Duse[66] (1952-1955), no qual alguns romancistas consagrados, para

[66] Alguns anos antes do Seminário de Dramaturgia do Arena (1958-1960), momento simbólico no que concerne à consolidação do prestígio do autor nacional, parte de seus objetivos, conforme destaca Nelson de Araújo em

suprirem a carência de talentos no gênero dramático, foram convencidos (ou se convenceram) a escrever para teatro. Por desconhecerem a linguagem dramática, ou simplesmente por não terem vocação para com ela, o resultado, na ótica de Prado, revelou-se bastante insatisfatório, o que acabou ensejando, de sua parte, comentários muito mais focados na forma e na linguagem das peças do que em seus conteúdos. No primeiro caso (*O Filho Pródigo*), o problema estaria no excesso de preciosismo da linguagem utilizada por Cardoso, ou, como aponta o crítico, em sua literatice, pesada a ponto de não deixar com que a peça se tornasse teatral; no segundo, em sua estrutura, fragmentada e desconexa, incapaz de delinear uma ação dramática convincente.

Em nenhuma das duas se estabelece um dialogismo pleno, a integrar, em um único fluxo, a voz do dramaturgo e a do encenador. Pode-se conjecturar que isso sucede em virtude de a encenação não ter conseguido "salvar" os espetáculos, o contrário do que acontecera a *Paiol Velho* graças à intervenção providencial de Ziembinski. Em todo caso, nelas evidencia-se, de modo latente, a importância atribuída por Prado à forma do texto dramático e, atrelado a isso, sua exequibilidade cênica, um dos mais caros preceitos do modernismo teatral francês.

Por fim, se deve dizer que, apesar das divergências, de resto pontuais, entre este e o trabalho produzido por Maria Cecília Garcia, muitas das questões acima analisadas só vieram à tona graças aos estímulos trazidos por *Reflexões sobre a Crítica Teatral nos Jornais*. Nesse diálogo instaurado entre uma e outra pesquisa, novos aspectos sobre o pensamento de Décio de Almeida Prado puderam ser levantados, no intuito de compreender melhor suas raízes e sua aplicabilidade à realidade teatral brasileira, em cujo processo de modernização o crítico paulista teria desempenhado um papel fundamental.

História do Teatro (1980), já estavam previstos no programa do Teatro de Câmara, fundado por Lúcio Cardoso em 1947, e, especialmente, no Teatro Duse, criado por Pascoal Carlos Magno, responsável pelo lançamento de um número considerável de originais brasileiros.

3. Manifestações Teatrais

Ao escrever "O Teatro Jesuítico", provavelmente no início da década de 1970, Décio de Almeida Prado inicia um plano ousado: historiar uma parcela considerável do passado cênico nacional. É o que ele próprio admite no prefácio de *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993), o volume no qual se encontra o ensaio. Em suas palavras, esse e mais outros quatro estudos, agrupados sob a designação "Para uma História do Teatro no Brasil", fariam parte "[...] de um projeto maior que, se completado e quando o for, abarcará o drama romântico brasileiro em sua totalidade" (PRADO, 1993, p. 9).

Pouco antes de sair em livro, "O Teatro Jesuítico" fora publicado na revista *Nossa América nº 2*, do Memorial da América Latina, em maio de 1993, com o título "O Teatro como Instrumento de Catequese". Trata-se, devido a alguns fatores, de um dos trabalhos mais problemáticos do autor paulista, ainda que nele se percebam fortes traços modernos do ponto de vista historiográfico. Para se compreender melhor os problemas por detrás do ensaio, vale a pena tecer, antecipadamente, um breve histórico da fortuna editorial da obra de José de Anchieta, sem o qual não se poderá aquilatar em que medida esses elementos afetam a fatura de "O Teatro Jesuítico".

Até 1863, quando se fizeram as primeiras cópias manuscritas do chamado Caderno de Anchieta[67], por iniciativa primeiro de Franklin Massena e, depois, do barão de Arinos, pouco se conhecia no Brasil da obra poética e teatral desse missionário jesuíta. Tais cópias eram constituídas, ressalte-se, de transcrições parciais e imperfeitas. Ao historiador Melo Morais Filho coube a tarefa pioneira de publicar em livro algumas das poesias e peças teatrais incluídas no Caderno, valendo-se sempre da cópia do barão de Arinos, em edições como *Curso de Literatura Brasileira* (1882) e *Parnaso Brasileiro* (1885). Ambas contêm inúmeros problemas, entre os quais se inclui até a tradução dos trechos originalmente escritos em tupi, feita pelo padre João da Cunha e tida à época como uma impostura[68]. Em 1923, com o apoio da Academia Brasileira de Letras, Afrânio Peixoto organizou uma coletânea chamada "Cantos

[67] Após a morte de José de Anchieta, para dar início ao processo de sua beatificação, foi empreendida uma coleta de seus textos, muitos dos quais encontrados de maneira esparsa. A reunião desses textos, compostos de poesias e peças teatrais, deu origem a um Caderno onde se observam três letras diferentes, sendo uma de Anchieta e as outras de escribas da Companhia de Jesus. Esses tiveram o trabalho de copiar os originais cedidos por fiéis e seguidores do padre que não aceitaram se desfazer de suas "relíquias". Depois de reunidos, os pequenos volumes que compõem o Caderno permaneceram cento e trinta anos guardados no Cartório da Província, o arquivo da Companhia de Jesus no Brasil, localizado na Bahia. Somente em 1730 esse material foi enviado a Roma para que o processo tivesse prosseguimento, fato que salvou sua existência, pois, poucos anos depois, em 1759, os jesuítas acabariam expulsos do Brasil por determinação do marquês de Pombal, o que ocasionou a destruição de boa parte do acervo da Ordem.

[68] A contestação da tradução foi feita por um estudioso chamado Batista Caetano de Almeida Nogueira, em uma série de artigos publicados no *Diário Oficial*, conforme informa Afrânio Peixoto na parte introdutória de *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões* (1988), do padre José de Anchieta.

de Anchieta", incluída no volume *Primeiras Letras*, a partir dos questionáveis manuscritos de Massena e Arinos. Outra edição ainda muito aquém da importância demandada pela obra de Anchieta.

Quando, em 1930, o Caderno foi inteiramente fotocopiado em Roma, sede da Companhia de Jesus, pelo padre José da Frota Gentil, finalmente abriu-se a possibilidade para uma reprodução em livro minimamente confiável. Pois ela veio à tona em 1954, data da publicação de *Poesias*, a primeira edição completa do Caderno, com transcrições, traduções e notas de Maria de Lourdes de Paula Martins. Tal obra vem a ser a referência bibliográfica primordial utilizada por Prado para compor "O Teatro Jesuítico", em especial nos comentários concernentes à dramaturgia anchietana.

Em princípio, não haveria em tal alusão à obra da renomada tupinóloga nenhuma objeção, não fosse o fato, importantíssimo, de ela ter sido, alguns anos depois, bastante revista, especialmente no que concerne à separação entre a parte lírica (as poesias) e a dramática (os autos). Em *Poemas*, de acordo com a divisão do Caderno proposta por Paula Martins, que se manteve em todas as edições posteriores, da produção literária de Anchieta teriam se conservado nove autos. Excetuando-se *Mistérios do Rosário*, erroneamente incluído entre eles, pois pertencente à parte lírica, ao todo Anchieta seria autor de oito obras teatrais, produzidas entre 1567 e 1598. É esse o número informado por Prado em "O Teatro Jesuítico". Ou, para fazer uso de outro exemplo, por Sábato Magaldi em *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962), no capítulo "O Teatro como Catequese".

Em 1977, ao lançar o volume *Teatro de Anchieta*, acompanhado de um extenso estudo sobre a obra teatral do missionário, Armando Cardoso, propondo uma nova divisão do Caderno, reorganizou a parte dramática, publicando-a separadamente. De acordo com essa nova montagem, seriam doze, e não oito, as peças legadas. No caso de Sábato Magaldi, cujo *Panorama* é de 1962, compreende-se a omissão ao trabalho de Cardoso, com as devidas implicações daí decorrentes. O mesmo não se pode dizer de "O Teatro Jesuítico", pois, conforme se informou, ele foi publicado pela primeira vez somente em 1993, época em que o citado trabalho de Cardoso sobre Anchieta já não era novidade. Mesmo que o ensaio de Prado tenho sido escrito antes de 1977 – como se pode aventar, visto que, além de *Teatro de Anchieta*, outras referências mais recentes sobre a obra anchietana são omitidas – não se compreende a ausência específica dessa fonte, fato cujas consequências vão além da inexatidão de alguns dados sumários[69]. Dados que, diga-se de passagem, têm sua importância.

[69] Informe-se desde já que *Teatro de Anchieta* é uma obra que faz parte da biblioteca de Décio de Almeida Prado, não restando, portanto, nenhuma dúvida de que ele a conhecia. Consultando alguns documentos do crítico

O número de peças, por exemplo. Em que pese a diferença apontada, em princípio, não fazer tanta diferença assim, uma vez que, em suas análises dramatúrgicas, Prado se atém basicamente a quatro (*Na Festa de São Lourenço*, *Na Vila de Vitória*, *Na Aldeia de Guaraparim* e *Na Visitação de Santa Isabel*), ao ignorar a edição de Armado Cardoso ele se viu privado de uma tradução revisada e, além disso, de uma datação revisada. Em "O Teatro Jesuítico", Prado afirma que as duas primeiras peças "[...] foram redigidas entre 1583 e 1586, quando o escritor andava por volta dos 50 anos [...]" (PRADO, 1993, p. 22). Trata-se da datação estipulada por Serafim Leite, historiador da Companhia de Jesus atuante na primeira metade do século passado. Posteriormente, outros historiadores, como o padre Hélio Viotti e o próprio Armando Cardoso, ao empreenderem pesquisas mais verticalizadas na obra de Anchieta, alteraram consideravelmente essas datas. A primeira, de acordo com Cardoso, é de 1587, e a segunda, de 1595.

E os problemas relacionados ao número de peças não param por aí. Por se reportar somente à edição de Paula Martins, Prado toma o primeiro auto anchietano (*Pregação Universal*) como desaparecido, algo que a edição de Cardoso contesta. Para o pesquisador jesuíta, a peça que Manoel da Nóbrega teria encomendado a Anchieta "[...] por impedir alguns abusos que se faziam em autos nas igrejas [...]" (ANCHIETA, 1988, p. 482), como relatam praticamente todos os compêndios sobre a história do teatro brasileiro, seria basicamente a junção do auto *Na Festa do Natal* mais uma canção chamada *O Pelote Domingueiro* – que, no volume de Paula Martins, fora incluída na parte reservada à lírica anchietana. Em *Teatro de Anchieta*, Armando Cardoso defende a tese segundo a qual *O Pelote Domingueiro* formaria, em sua primeira parte, o prólogo, e na segunda, o epílogo de *Pregação Universal*. O "miolo" seria formado por *Na Festa de Natal*. Ou seja: sem a descoberta de nenhum documento novo, apenas atendo-se ao Caderno, a partir de uma remontagem, Cardoso propõe que o auto inaugural de Anchieta, citado por todos os principais biógrafos do missionário (Simão de Vasconcelos, Pero Rodrigues e Quirício Caxa), estava incluso no Caderno, e não fora, conforme afirma Paula Martins nas Notas Prévias de sua louvável edição[70].

O tempo parece ter ratificado a edição proposta por Armando Cardoso, uma vez que pesquisas mais recentes sobre a obra de Anchieta, como a de Alfredo Bosi (1992) e, em

---

hoje aos cuidados do Instituto Moreira Salles, como suas anotações a respeito do teatro jesuítico, verifica-se que ele optou, deliberadamente, pela edição de Paula Martins e a divisão dos autos anchietanos ali estabelecida.

[70] "Estas observações fazem supor que o caderno acompanhou Anchieta por muito tempo e até os últimos momentos. Faltando-lhe várias de suas composições poéticas conhecidas – o 'De Rebus Gestis Mendi de Saa', o 'De Assumptione Beatae Uirginis Mariae' e, em particular, o célebre auto da 'Pregação Universal', parece necessário admitir que datasse de época posterior à dessas composições" (ANCHIETA, 1989, p. 38).

particular, a de Paulo Romualdo Hernandes, se remetem a ela sem maiores contestações. No caso de Hernandes, que no estudo *O Teatro de José de Anchieta*: Arte e Pedagogia no Brasil Colônia se detém especialmente sobre *Pregação Universal*, mesmo advertindo que o estabelecimento do texto se deu "[...] a partir de indícios, alguns deles muito frágeis" (HERNADES, 2008, p. 27), o suporte básico de suas reflexões não deixa de ser a coletânea do padre português[71].

Outra questão, ainda relacionada a *Pregação Universal*, diz respeito à data na qual o auto foi representado pela primeira vez, evento que supostamente significaria a fundação do teatro brasileiro ou, se não, a primeira manifestação teatral registrada na América Portuguesa. Embora o tipo de pensamento historiográfico ao qual a obra de Prado se filie não costume demonstrar grandes preocupações genealógicas, em "O Teatro Jesuítico" o historiador paulista, fiando-se na datação de Serafim Leite, afirma ter se dado por volta de 1567 a encenação inaugural de *Pregação Universal*, na cidade de São Paulo. Para chegar a esse número, Serafim Leite se ateve a alguns dados biográficos de Anchieta revelados nos relatos de Simão de Vasconcelos e Pero Rodrigues. Armando Cardoso, tomando outras fontes como referência – entre as quais Quirício Caxa – advoga 1561 como o ano correto, época em que São Paulo de Piratininga começava a deixar de ser um povoado indígena para se tornar uma vila, isto é, uma terra de colonos. Isso explicaria, por exemplo, as preocupações morais demonstradas por Manoel da Nóbrega ao encomendar o auto a José de Anchieta.

Na composição de "O Teatro Jesuítico" Décio de Almeida Prado se vale, como fonte secundária, apenas de dois estudos críticos específicos da obra anchietana: o opúsculo *O Teatro Jesuítico no Brasil* (1972), de Lothar Hessel e Georges Raeders, antigos professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); e *O Auto da Ingratidão* (1978), de Edith Pimentel Pinto, trabalho voltado aos aspectos léxicos e sintáticos de Anchieta. O primeiro, em que pese se tratar de uma obra digna, por tomar como referência as pesquisas de Serafim Leite e a edição de Paula Martins, apresenta praticamente todos os problemas aqui apontados. O segundo seria, pela data, provavelmente o único estudo acrescentado doravante ao corpo do trabalho, por se tratar da última referência bibliográfica citada pelo autor, já na parte final do texto.

[71] Curioso observar que o mesmo crédito conferido a Cardoso em relação a *Pregação Universal* não se estende ao poema épico *De Gestis Mendi de Saa* (*A Saga de Mem de Sá*). Traduzido e editado pelo padre português em 1958, trata-se de mais uma obra anônima cuja composição ele atribui a José de Anchieta com base em indícios. Contudo, nesse caso, Paulo Romualdo Hernandes (2008) parece discordar da atribuição, duvidando da autoria anchietana.

Ainda em relação às fontes secundárias, destaque-se o fato, relevante, de Prado ter ignorado sobejamente as descrições feitas por Melo Morais Filho das representações jesuíticas em obras como "Os Escravos Vermelhos"[72] e "O Teatro no Rio de Janeiro"[73], posteriormente transcritas por outros autores, entre os quais Henrique Marinho (1904) e Lafayette Silva (1938). Isso se explica, talvez, em virtude de certa desconfiança que passou a pesar sobre o trabalho do historiador baiano a partir da publicação de *O Teatro no Brasil* (1960), de Galante de Sousa, uma das primeiras obras modernas da historiografia teatral brasileira. Nela, assim as descrições de Melo Morais Filho são consideradas:

> Alguns historiadores do nosso teatro se têm referido aos recursos de cena utilizados pelos jesuítas. Dizem eles que os cenários se limitavam a simples cortina que forrava o fundo do palco. Muitas vezes, a própria floresta servia de pano de fundo. Se, por um lado, havia maquinismos complicados, como os alçapões que tragavam e expeliam demônios, por outro lado, dominava uma simplicidade verdadeiramente rudimentar para certos efeitos cênicos. Assim, a lua era representada por uma lanterna que alguém segurava ao fundo do palco; para figurar o vento, um índio enchia as bochechas e soprava com a cabeça fora dos bastidores, enquanto um bando de demônios rolava no tablado.
>
> A verdade é que, de tudo isso, perfeitamente compreensível e explicável, não se dignaram indicar as fontes os nossos historiadores. Quem mais se preocupou com tais pormenores foi Melo Morais Filho, que infelizmente nunca indica onde foi buscar o que afirma, e que, em vários passos da sua obra, claudica na exatidão das informações ou historia ao sabor da imaginação (SOUSA, 1960, p. 91-2).

Seguindo, talvez, as recomendações de Sousa, Décio de Almeida Prado opta, na hora de dissertar sobre as encenações promovidas pela Ordem, por uma fonte primária, aliás a única existente no que concerne a esse assunto: os relatos do padre Fernão Cardim, que, entre 1583 e 1590, presenciou uma série de representações teatrais realizadas em diferentes capitanias da América Portuguesa, como Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo. Na condição de secretário do padre-visitador Cristóvão Gouveia, tais relatos foram redigidos na forma de duas cartas escritas ao provincial da Companhia de Jesus em Portugal.

Ao manejar os escritos deixados por Cardim, Prado teve mais sorte, em termos bibliográficos, do que ao lidar com os autos anchietanos. Isso porque, à altura da redação de "O Teatro Jesuítico", já se podia contar com uma edição revisada deles, compilada no volume *Tratados da Terra e da Gente do Brasil* (1925), organizado por Afrânio Peixoto e J. Leite e que posteriormente ganharia algumas reedições. Até então, só se tinha acesso às cartas de Cardim por intermédio de uma publicação chamada *Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica*, lançada em 1847 por Francisco Adolpho de Varnhagem, historiador a quem

[72] Incluído no volume *Pátria Selvagem* (s. d.).
[73] Incluído no volume *Comédias* (1898), primeira coletânea das peças de Martins Pena.

se atribui o mérito de tê-las descoberto em Lisboa. O problema é que, valendo-se de cópias imperfeitas, *Narrativa Epistolar* contém inúmeros erros e omissões, muitos deles reproduzidos nos primeiros compêndios escritos sobre a história do teatro brasileiro, como os de Henrique Marinho e Múcio da Paixão. O trabalho de Prado, graças à edição de 1925, está isento desse problema.

Isso fica claro quando o historiador paulista faz referência a uma montagem descrita por Cardim (ocorrida no Espírito Santo em julho de 1583), na qual atuava um índio cristianizado, especializado no papel de Anhagás[74], chamado Ambrósio Pires[75]. Na versão de *Narrativa Epistolar*, reproduzida em *O Teatro Brasileiro* (1904) e *O Teatro no Brasil* (1936), por exemplo, o nome desse índio aparece erroneamente como Ambrósio Rodrigues. Além disso, ao contrário dos autores dessas obras, que não atribuem a semelhante menção nenhuma significação especial, a não ser ilustrar como teriam sido as primeiras representações jesuíticas, Prado procura delinear, a partir dela, uma linha, ainda que tênue, de desenvolvimento teatral, tomando como parâmetro a arte da interpretação. Ou, para ser mais preciso, a arte do ator. Nessa busca, mesmo nos ensaios reservados aos períodos mais remotos do teatro brasileiro, já se percebe uma discreta porém efetiva influência do pensamento moderno em sua escrita historiográfica. Em "O Teatro Jesuítico", assim o crítico e historiador paulista se refere a esse índio catequizado:

> Sem esquecer esse curioso Ambrósio Pires, levado a Lisboa, especialista no desempenho de Anhagás, em quem devemos saudar o primeiro ator brasileiro a merecer as honras de uma citação nominal. Que cômico moderno não se reconhecerá em seus "gatimanhos e trejeitos"? (PRADO, 1993, p. 20)

Se aqui se tem a definição, bem ou mal, de um marco, na medida em que Prado procura claramente inscrever esse índio, a respeito do qual quase nada se sabe, dentro de uma tradição cômica, ao se deter sobre o teatro produzido nos séculos XVII e XVIII, no ensaio "Entreato Hispânico e Itálico", isso fica ainda mais claro. De posse de um trabalho chamado *O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII*[76], onde se encontram relatos de um festival de teatro promovido em Cuiabá na época da extração aurífera, um elemento em particular chama a atenção de Prado: a alusão a Victoriano da Costa Miranda, um negro liberto que participou

[74] Para os índios, Anhangá seria um tipo de espírito maléfico. Por sua semelhança simbólica, os catequizadores jesuítas acabaram associando-o à figura do demônio judaico-cristão.
[75] "Tudo causava devoção debaixo de tais bosques, em terras estranhas, e muito mais por não se esperarem tais festas de gente tão bárbara. Nem faltou um Anhangá, scilicet diabo, que saiu do mato: este era o índio Abrósio Pires, que a Lisboa foi com o padre Rodrigo de Freitas. A esta figura fazem os índios muita festa por causa de sua formosura, gatimanhos e trejeitos que faz: em todas as suas festas metem algum diabo, para ser deles bem celebrada" (apud PRADO, 1993, p. 18).
[76] MOURA, Carlos Francisco. *O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII*. Belém: SUDAM, 1976.

do festival como ator, se destacando em relação aos demais[77]. Procurando estabelecer um elo entre as descrições de Cardim com aquelas contidas no trabalho de Carlos Francisco Moura sobre Victoriano[78], Décio de Almeida Prado afirma que:

> Já celebramos na figura curiosa do índio Ambrósio Pires, que foi a Lisboa com os jesuítas e se distinguia no palco contrafazendo ridículos "Anhangás", o nosso primeiro ator cômico mencionado em letra que com o tempo se tornaria de forma. Nada mais justo, então, até a título de símbolo cultural, do que reconhecer em Victoriano, negro, ex-escravo, intérprete de Bajazet em *Tamerlão na Pérsia*, "talvez inimitável neste teatro nos papéis de caráter violento e altivo", a primeira vocação dramática brasileira reconhecida e nomeada por escrito como tal. Um primitivo, sem dúvida – mas já aprendemos modernamente a não desprezar em arte o primitivismo (PRADO, 1993, p. 72-3).

Lançando mão de documentos aos quais seus antecessores, no quadro da historiografia teatral brasileira, não tiveram acesso, e já tocado pelos princípios da arte moderna, notadamente o primitivismo, Décio de Almeida Prado se esmera na tentativa de firmar uma ancestralidade que, em última instância, resultará no aparecimento de atores como, por exemplo, Francisco Vasques e João Caetano. Tal ancestralidade, ainda que surgida no período anterior à formação de um "sistema teatral" no Brasil, seria portadora de uma essência, de uma *identidade* que o tempo se encarregaria de trazer à tona, sob os auspícios do romantismo. Se, portanto, ao inscrever Ambrósio Pires dentro de uma tradição cômica nacional, este poderia ser interpretado como um longínquo precursor do ator Vasques, valendo-se dos exemplos acima, Victoriano, "[...] a primeira vocação dramática brasileira [...]", completaria o esquema ao se ligar à figura de João Caetano.

Semelhante interpretação, que não deixa de ser ousada, na medida em que Prado não instaura de maneira assim tão direta essas conexões, pode ser encontrada em um trabalho nomeado "A Pura Chama – Estudo sobre Autor, Texto e Personagem na Obra de Décio de Almeida Prado", de Flávio Aguiar, inserido no volume *Décio de Almeida Prado:* Um Homem

---

[77] "Esta noite saiu a público a comédia *Tamerlão na Pérsia*, representada pelos crioulos. Quem ouviu falar neste nome dirá que foi função de negros, inculcando neste dito a ideia geral que justamente se tem que estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar. Porém não é assim a respeito de certo número de crioulos que aqui há; bastava ver-se uma grande figura que eles têm; esta é um preto que há pouco se libertou, chamado Victoriano. Ele talvez seja inimitável neste teatro nos papéis de caráter violento e altivo. Todos os mais companheiros são bons e já têm merecido aplausos nos anos passados. Eles, além da comédia, cantaram muitos recitados, árias e duetos, que aprenderam com grande trabalho, e como só o faziam por curiosidade causaram muito gosto" (apud PRADO, 1993, p. 71).

[78] O festival referido por Carlos Francisco Moura em seu livro aconteceu entre os meses de agosto e setembro de 1790, no qual foram apresentados cerca de dez espetáculos teatrais. Embora Décio de Almeida Prado não nomeie o autor dos relatos, informando apenas se tratar, provavelmente, de uma alta autoridade judiciária, a identidade deste magistrado não é desconhecida: Diogo de Toledo Lara Ordonhes era o seu nome. Ele foi o cronista responsável por registrar essas montagens acontecidas no centro-oeste brasileiro em tempos tão remotos. Para o pesquisador mato-grossense Carlos Gomes de Carvalho, na obra *A Primeira Crítica Teatral no Brasil* (2004), como o título sugere, Ordonhes teria sido o primeiro crítico da história do teatro nacional.

de Teatro (1997). Nele, a partir do mesmo cotejo aqui empreendido dos excertos de Prado sobre esses atores "primitivos", Aguiar desenvolve basicamente a mesma ideia, para chegar, ao final, à seguinte conclusão:

> Note-se que em ambas as observações, sobre o índio e sobre o negro, Décio as conclui chamando a atenção para como se pode apreender, hoje, a modificação no campo da tradição – como elemento fundador, em profundidade histórica, de uma *nova* face dessa tradição. E discretamente assinala as profundas transformações por que passava o campo da cultura, num plano universal, moldura das pequenas transformações significativas para a nossa história, com aquela frase que parece, à primeira vista, estar ali por acaso: aquela "letra que com o tempo se tornaria de fôrma".
> Estas observações de Décio constam em estudos que, embora sobre fase anterior, vieram a complementar suas pesquisas históricas mais distantes, começadas com os trabalhos acadêmicos sobre a vida e a atividade teatral do ator João Caetano, no século XIX, durante o período de formação do teatro nacional propriamente dito. Podemos dizer, com uma pitada de paródia, é claro, que, ressaltando o trabalho desses três atores [Ambrósio Pires, Victoriano e João Caetano], o historiador dá um passo que, ressalvadas as diferenças de propósitos, lembra o *Casa-Grande e Senzala* de Gilberto Freyre (AGUIAR, 1997, p. 248-9).

Mesmo levando em consideração a ressalva contida na expressão "[...] pitada de paródia [...]", cabe a pergunta: em que aspectos a ótica de Prado sobre esses atores do período colonial se assemelharia à obra capital de Gilberto Freyre, sem dúvida um marco da moderna historiografia brasileira? Aspectos esses, é bom lembrar, que confeririam modernidade ao pensamento de Prado, única razão pela qual se poderia aproximá-lo ao de um autor tão idiossincrático como o sociólogo pernambucano. Diferenças à parte, as obras deixadas por esses dois intelectuais encontrar-se-iam na filiação de ambas a um tipo de historiografia que, conforme foi explicado no primeiro capítulo desta tese, caracteriza-se por seu pendor conceitual e interpretativo.

Em tal vertente, que se opõe fundamentalmente ao modelo historicista, típico do século XIX, os acontecimentos históricos não são vistos como eventos únicos e singulares, uma vez que, isoladamente, eles não conteriam nenhuma significação além de si. Para conferir um sentido que os transcenda, a historiografia moderna propõe, como princípio generalizante, um discurso sustentado na formulação de conceitos, os únicos elementos supostamente capazes de dotar o passado de uma *lógica ideal*. Relacionando o particular (o evento, a experiência vivida), com o geral (os conceitos), caberia ao historiador, de acordo com tal modelo, construir um *sistema de inteligibilidade*, dentro do qual a história tende a ser vista mais como um processo do que como uma sequência de fatos encadeados no tempo. Ou, em outros termos, mais como análise do que como narração.

A maneira como Décio de Almeida Prado se vale das experiências de Ambrósio Pires e Victoriano – testemunhadas, respectivamente, por Fernão Cardim e Diogo de Toledo Ordonhes – não possui, nem de longe, a intenção de elaborar uma narrativa, no sentido tradicional da expressão, na qual os acontecimentos, ao se incluírem em uma temporalidade linear, adquiririam uma significação implícita em suas relações de causa e efeito. Até porque, entre uma e outra experiência, há um intervalo de duzentos e sete anos e uma distância geográfica que vai do Espírito Santo ao Mato Grosso, o que, em tese, impossibilitaria o estabelecimento de tais relações. No caso de Prado, o comparecimento dessas figuras ancestrais em sua historiografia tem outra função: esquadrinhar um processo de formação do teatro brasileiro, que aos poucos abandona sua forma efêmera e casual rumo à construção de um "sistema teatral". Guardadas as devidas proporções, a mesma função exercida pelos incontáveis relatos dos tempos coloniais mobilizados por Gilberto Freyre em sua obra magna, cujo projeto, conforme seu subtítulo revela, seria delinear a "formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal".

Outra característica presente na obra de Prado que se poderia nomear de moderna diz respeito à maneira como ele interpreta o teatro jesuítico. Isso se revela de várias formas. Umas delas quando se compara o ensaio em análise com outras obras precedentes em relação a esse tema. Apesar de as primeiras publicações dos versos e autos anchietanos terem sido lançadas com grande entusiasmo por Melo Morais Filho, que imediatamente reivindicou a primazia do missionário espanhol no universo das letras nacionais, um dos traços mais marcantes da historiografia teatral brasileira é o seu antijesuitismo explícito. Conforme este pesquisador pôde averiguar em um trabalho anterior[79], historiadores como Sílvio Romero, José Veríssimo, Múcio da Paixão e Carlos Süssekind de Mendonça, ao se deterem sobre os escritos de Anchieta, expuseram reservas que denotam um claro viés preconcebido em relação ao seu objeto de análise, vazadas em ideias cientificistas ou num anticlericalismo vago. "O Teatro Jesuítico", seguindo a linha de outras obras modernas da nossa historiografia teatral, como *O Teatro no Brasil* (1960), de Galante de Sousa, e *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962), de Sábato Magaldi, rompe com essa "tradição", ao oferecer uma visão, se não destituída de apriorismos, pelo menos desapaixonada sobre os escritos de Anchieta. Nas palavras do próprio Prado "[...] nossa intenção [...]", referindo à mente missionária, "[...] é conhecê-la, não julgá-la" (PRADO, 1993, p. 23).

[79] LEITE, Rodrigo Morais. *A Formação da Historiografia Teatral Brasileira (1888-1938)*: Consonâncias e Dissonâncias. 2013. 170 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Unesp, São Paulo, 2013.

Com esse desprendimento de espírito, o historiador paulista se lança à tarefa de comentar alguns dos autos deixados por Anchieta, primeiro se detendo sobre o conteúdo deles para, em seguida, se ater apenas à forma. Pois é nessa parte introdutória, na qual a análise não pode deixar de lado os elementos morais contidos em tais obras, que a compreensibilidade do exegeta se mostra de maneira mais cabal. Como, por exemplo, no trecho a seguir, onde se encontram quais seriam, para Prado, as intenções por detrás dos autos anchietanos e suas estratégias, dramaturgicamente falando, no sentido de convencerem o principal público-alvo a que se destinavam:

> Mas qual seria esse "recado", em relação à área indígena, a mais especificamente visada? Os jesuítas tinham em mira dois fins precisos: substituir uma religião (ou mitologia) por outra e um código moral por outro. Quanto ao primeiro ponto não enfrentaram obstáculos maiores. Na galeria de seres sobrenaturais oferecida pelo politeísmo tupi, segundo a interpretação da época, Anhangá ajustava-se ao papel de Satanás, enquanto Tupã, deus do trovão, assumia a posição de Deus único e todo-poderoso, figura desconhecida entre os índios. As soluções verbais, pelo menos, estavam dadas.
>
> Já quanto aos costumes, terreno ambíguo, em que a moral se emaranha com o social, as dificuldades revelavam-se maiores. De que modo, por exemplo, passar repentinamente de um sistema sexual relativamente livre para outro, construído sobre séculos de ascetismo, de repressão aos impulsos da carne? Ou, então, como incutir a ideia de que assar e comer os prisioneiros de guerra, em vez de constituir-se numa cerimônia honrosa para ambas as partes, seria um crime horrível contra a humanidade? A passagem para o cristianismo, na prática, não se mostrava exequível senão abandonando todo o complexo modo de viver nativo. Não sejam índios, sejam europeus – pregava a Igreja. E acrescentava: se com isso perderem o reino da terra – da sua terra –, ganharão o reino do Céu (PRADO, 1993, p. 29).

Detendo-se sobre *Na Festa de São Lourenço* e *Na Aldeia de Guaraparim*, autos, em tese, mais voltados à catequese dos nativos, Prado se esmera em demonstrar como, por intermédio de uma série de recursos retóricos, tais obras serviam aos propósitos moralizantes da Companhia de Jesus, sempre pronta a condenar qualquer costume local que não se enquadrasse em sua ótica eurocêntrica, como a mancebia, o hábito de fumar e beber cauim ou os rituais antropofágicos. Sem negar a violência embutida num processo dessa natureza, suas considerações não deixam de ser ponderadas, na medida em que procuram inserir a ação de Anchieta em particular e dos jesuítas em geral dentro de um determinado contexto histórico, marcado pelo expansionismo marítimo e pela contrarreforma religiosa.

Embora a menção a uma análise dessa natureza, que procura levar em consideração a historicidade dos fenômenos históricos, possa parecer algo banal, é bom lembrar que, no período de formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938), ela não se fez presente. Influenciados por alguns pressupostos positivistas, historiadores como Múcio da Paixão

(1936), por exemplo, não deram a menor "colher de chá" ao teatro dos jesuítas, por considerá-lo a quintessência da cultura medieval, aquela surgida na "idade das trevas". Ou, como afirmaria Augusto Comte, de uma cultura própria de um estado teológico[80]. Para Paixão, o teatro dos jesuítas seria simplesmente responsável por rebaixar o gosto nacional em relação à nobre arte dramática, impedindo que aqui se estabelecesse uma tradição dramatúrgica sólida.

Desse mal, com certeza, "O Teatro Jesuítico" não padece. Contudo, se há um denominador comum entre a antiga e a moderna historiografia teatral brasileiras, representadas, respectivamente, por Múcio da Paixão e Décio de Almeida Prado, ele poderia ser encontrado na recusa de ambos em atribuir valor artístico aos autos anchietanos, ainda que, no segundo caso, amparado não em preconceitos filosóficos, mas em estudos concretos. Como acontecera com todos os historiadores que o precederam, incluindo aí Galante de Sousa e Sábato Magaldi, a dramaturgia anchietana, do ponto de vista estético, não desperta nenhum entusiasmo em Prado. As peças legadas por José de Anchieta são interpretadas pelo intelectual em debate mais como "sermões dramáticos" do que como dramaturgia propriamente dita, ou seja, que contivesse, em seus propósitos, ambições artísticas. Antevendo nesse conjunto de obras uma coerência religiosa (ou seja, temática) que não se estenderia à forma, vista como caótica, Prado é muito claro em não atribuir ao "apóstolo do Brasil" a qualidade de dramaturgo, mesmo não deixando de reconhecer seus extraordinários dotes intelectuais, que lhe permitiram, por exemplo, criar a primeira gramática da língua tupi (a *Arte de Gramática da Língua Mais Usada na Costa do Brasil*, de 1595). Ao se deter sobre esse assunto, o historiador afirma:

> Como classificar as peças de Anchieta? Auto é o gênero em que elas têm sido sempre incluídas e de fato é o que melhor lhes convém, tanto por se ligarem de alguma forma (que ignoramos em detalhe, nada sabendo sobre a formação teatral do autor) à tradição ibérica, como porque o vocábulo, não significando mais do que ato, tem amplitude capaz de abranger toda uma variedade de textos impregnados de cristianismo e derivados dos espetáculos medievais. Mas não devemos insistir demais, em nosso entender, nesta filiação, como se a sua obra cênica não passasse de um capítulo igual aos outros da história do teatro. Pensamos, ao contrário, que quanto mais a encaramos como teatro no sentido específico da palavra, menos a compreendemos e menos lhe fazemos justiça. Só tendo em vista as condições e os intuitos que guiaram tais peças é que lhe perdoaremos as falhas dramáticas e as incongruências lógicas, nascidas não da ausência de qualidades intelectuais por parte de Anchieta – estas lhe sobravam – mas por seu desinteresse por tudo que não se relacionasse no palco com o trabalho de catequese (PRADO, 1993, p. 48).

[80] De acordo com a conhecida "lei dos três estados" proposta pelo pensador positivista.

Trata-se, claro, de um ponto de vista válido, levando-se em conta não somente o exame das obras mas, também, as condições históricas e ideológicas que as conformaram. No entanto, conhecendo-se o trabalho de Armando Cardoso, é impossível deixar de confrontar sua visão à de Prado para, mais uma vez, lamentar o fato deste não tê-lo incluído entre as referências bibliográficas de "O Teatro Jesuítico". Na apresentação de *Teatro de Anchieta*, Cardoso defende uma tese sobre a estrutura do auto anchietano que é das mais relevantes. De acordo com ele, a maioria das peças que Anchieta produziu foi inspirada, em termos formais, num cerimonial de recepção indígena. Tal cerimonial previa uma série de etapas a serem cumpridas, que iam do encontro dos índios com o visitante em um local distante do povoado até a aprovação, por parte de um conselho, de que o visitante fosse admitido como hóspede na tribo. Tomando como modelo a configuração desse ritual, Anchieta teria criado um tipo de auto absolutamente original, que se vale, em sua formatação, de elementos autóctones. Nas palavras de Cardoso,

> [...] antes do diálogo há quase sempre uma saudação ou representação do assunto, recitativo ou canto de um ou mais atores.
> Realiza-se no porto ou a certa distância do povoado. Depois disso começa o desfile festivo ou procissão pelo caminho engalanado, com canto, música ou dança, até o adro da igreja. É o 1º ato em que o simples espetáculo prevalece sobre a representação cênica.
> A fachada da igreja é o cenário do 2º ato e corresponde ao pouso na taba indígena para o visitante. O diálogo deste com os que o saúdam e dos chefes entre si inspirou a Anchieta a parte central do auto, o conluio dos diabos contra o visitante, missionário ou santo, que com o auxílio do anjo vem proteger e reformar espiritualmente a aldeia ou vila. O regozijo da vitória destes últimos sobre o diabo se manifesta por dança, canto ou música, antes da despedida. É o 3º ato nas peças de Anchieta.
> A despedida ou 4º ato é a conclusão moral dos sermões do Temor e Amor de Deus, que aparecem nos autos maiores e correspondem à pregação do chefe índio percorrendo a aldeia de madrugada em elogios ao bom visitante (CARDOSO, 1977, p. 52-3).

Aceitando-se a tese do pesquisador jesuíta, não haveria nada de caótico na dramaturgia anchietana, muito pelo contrário: ela seria fruto de uma estrutura preexistente que, uma vez apropriada pelo missionário, acabou sendo ressignificada em favor de seus propósitos evangelizadores. Nesse sentido, a coerência temática antevista por Prado também se faria presente em relação à forma. Mais do que isso, admitir a tese de Cardoso é admitir que o auto anchietano, no que concerne à absorção de elementos da cultura indígena, foi muito além de certas exterioridades reveladas no uso da língua tupi ou de diabos cômicos como personagens, por se manifestar em sua própria configuração formal.

Caso Décio de Almeida Prado tivesse incluído o trabalho de Armando Cardoso em "O Teatro Jesuítico", se conclui que ele teria acatado as interpretações ali contidas? Não

necessariamente, é claro. Contudo, alguns comentários mais negativos em relação ao talento dramatúrgico de Anchieta, como, por exemplo, afirmar que o missionário "[...] não dominava outro recurso cênico a não ser o diálogo, limitando-se, em certas peças, a desdobrá-lo [...]" (PRADO, 1993, p. 51), talvez fossem, pelo menos, relativizados. Isso porque, tomando-se a tese de Cardoso como referência, a maior parte dos autos anchietanos passaria a ser vista não como um "teatro de ação", ou seja, centrado no diálogo, mas como uma série de récitas, cantos ou danças organizados de modo a preparar ou concluir a ação, sempre concentrada no 2º ato. Um teatro, em suma, mais calcado na espetaculosidade ou em elementos puramente líricos do que no dialogismo, supostamente o único recurso cênico que Anchieta dominava.

A interpretação oferecida por Prado muito tem a ver, conforme se indicou no primeiro capítulo, com a maneira como ele entende o que é teatro – e que se liga, por assim dizer, à maneira como Antonio Candido entende o que é literatura. Visto não como uma capacidade (ou necessidade) intrínseca do ser humano pela imitação e pelo prazer de jogar, mas como um "aparelho de civilização" criado na Europa e trazido para cá no século XVI, as análises de Prado jamais levam em consideração a possibilidade de os índios também possuírem um teatro. Amparado nos princípios fundamentais do teatro europeu e sem se ater à tese de Cardoso – por sua vez inspirada nos relatos de Leonardo Nunes e Gabriel Soares de Sousa[81] – a atenção do historiador paulista só poderia recair mesmo sobre os aspectos mais "dramáticos" dos autos anchietanos, considerados, pelas razões de que dispunha, fracos.

Quem, acredita-se, soube identificar com propriedade esse problema nas análises de Décio de Almeida Prado em relação à dramaturgia anchietana foi Sérgio de Carvalho, no estudo "Teatro e Sociedade no Brasil Colônia: a Cena Jesuítica do Auto de São Lourenço" (2015). Atendo-se ao exame da peça mencionada no título, o pesquisador lamenta o fato de Prado, mesmo reconhecendo a teatralidade aberta dessas obras – normalmente inseridas dentro de uma festividade maior – não levá-la em consideração na fundamentação de seus juízos estéticos:

> Em que pese a ótima enumeração de princípios artísticos não dramáticos, o que se vê na sequência do ensaio de Décio de Almeida Prado, entretanto, são comentários que pouco incorporam esse conjunto de observações. Ele passa a resenhar os principais temas e figuras das peças de Anchieta, com comentários lúcidos em torno da questão catequética, interpolados por avaliações que tendem à depreciação formal. A dificuldade de estabelecer conexões entre a forma do auto e a teatralidade aberta indicada no próprio

[81] No caso de Leonardo Nunes, primeiro jesuíta a se estabelecer em São Vicente, Cardoso faz referência às cartas do missionário relatando seus contatos iniciais com os índios do planalto paulista, publicadas na coletânea *Monumenta Brasiliae I* (1538-1553), organizada por Serafim Leite em 1956. Já em relação a Gabriel Soares de Sousa, colonizador português que viveu no Brasil entre 1565 e 1569, a referência recai sobre sua única obra (*Tratado Descritivo do Brasil*, de 1587).

> texto cria um dualismo analítico, que é resolvido com o apelo a critérios dramáticos externos à obra e oriundos de uma tradição teatral posterior (CARVALHO, 2015, p. 11).

Semelhante questão, devido à sua importância, será retomada um pouco adiante. Para não perder o fio da meada na comparação empreendida entre as pesquisas de Prado e Cardoso, resta ainda um tema relevante que precisa ser abordado: a formação teatral de José de Anchieta. Conforme o fragmento transcrito mais atrás é capaz de confirmar, Prado informa nada saber sobre ela, reservando-se a incluir, sem maiores questionamentos, os textos de Anchieta na categoria genérica de "auto", gênero dramatúrgico de origem ibero-medieval que se caracteriza, entre outras coisas, por sua forte carga de religiosidade. Para Cardoso, no que parece ter sido depois corroborado por outros autores[82], a influência da obra de Gil Vicente sobre a de Anchieta seria "[...] fora de dúvida [...]" (CARDOSO, 1977, p. 53). O futuro padre da Companhia de Jesus a teria conhecido em Coimbra, onde viveu de 1548 a 1551, e mesmo no Brasil, para onde a trouxeram os colonos portugueses.

Ainda seguindo os passos de Cardoso, o auto vicentino e o anchietano se aproximariam na prosódia e na métrica comuns, e se afastariam, especialmente, no que concerne à contextura das partes: enquanto o primeiro seria ordinariamente dialógico, o segundo, ao lado do diálogo, se estenderia em longos recitativos e desfiles com canto e dança, fazendo com que o espetáculo durasse várias horas. Um dado como esse é mais uma prova do quão enriquecedor teria sido a inclusão de *Teatro de Anchieta* em "O Teatro Jesuítico", mesmo que fosse para Décio de Almeida Prado discordar, como seria possível, das teses de Cardoso.

Antes de voltar ao problema de o teatro no Brasil ser fruto, ou não, da ação colonizadora europeia, que aqui o teria introduzido por meio de espetáculos profanos e sagrados realizados no século XVI, não custa abordar um último tópico que, até certo ponto, também separa os dois pesquisadores cotejados: a discussão em torno da autoria dos textos contidos no códice Opp. NN. 24 (*Opuscula poética Nostrorum* nº 24), a sigla por meio da qual se conhece o Caderno de Anchieta no arquivo da Companhia de Jesus (*Archivum Romanum Societatis Jesu*).

Pelo fato de nem todas as poesias e peças contidas no Caderno serem autógrafos de Anchieta, a autoria dessas obras sempre foi uma questão algo controversa. Durante muito tempo, por exemplo, acreditou-se que o mais conhecido dos autos anchietanos, *Na Festa de*

[82] Como, por exemplo, Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, que, em *História do Teatro Brasileiro* (1996), partem do mesmo pressuposto em suas análises sobre as peças de José de Anchieta.

São Lourenço, por causa de uma alusão indireta de Simão de Vasconcelos[83], teria sido escrito em parte por outro padre jesuíta, Manuel do Couto, o que faria de Anchieta não autor, mas, no máximo, seu coautor. Décio de Almeida Prado, fiando-se em comentários de Paula Martins e Hélio Viotti, inclina-se pela visão segundo a qual todas as obras contidas no Caderno seriam mesmo de Anchieta, embora com algumas ressalvas que poderiam abrir margens a coautorias. Já Armando Cardoso, valendo-se de alguns testemunhos colhidos ao longo do tempo, como os de Antonil e Alexandre de Gusmão, é categórico em afirmar a plena autoria anchietana a tudo o que diz respeito ao Caderno, sem ressalvas. Em relação a esse debate, cuja resolução talvez seja impossível, valeria a pena o acréscimo de um pesquisador contemporâneo, o paulista Edélcio Mostaço. Ao se deter, de passagem, sobre a obra de Prado aqui examinada, em um artigo chamado "Considerações sobre *História do Teatro Brasileiro*"[84], Mostaço assevera:

> Reputo o primeiro capítulo, dedicado ao teatro da missão jesuítica, um dos mais problemáticos do conjunto. Redigido por Décio no início dos anos 1970, insiste sobre a leitura dos autos remanescentes de José de Anchieta, mas ignora fatos bastante relevantes e conhecidos sobre o que foram aqueles escritos. Ao menos uma dúzia de dissertações e teses já efetivadas localiza com acuidade diversos problemas ali existentes. Um deles é o epíteto "teatro de Anchieta", uma vez que o material foi redigido e praticado por inúmeras outras figuras além do venerável novo santo brasileiro. Outro é que não é possível desligar tal aparato catequético-pedagógico em que tal produção se insere de um programa bem mais amplo articulado pela Companhia de Jesus em relação às suas funções de dominação, ponto inicial de um projeto de conquista espiritual consolidado tempos depois. Por último, a total omissão à cultura dos indígenas que aqui viviam, uma vez que aquela ação missionária foi um processo de luta intercultural, na qual o teatro era apenas uma das estratégias.
>
> Desde [Claude] Levy-Strauss tem havido proveitosa releitura de nosso passado colonial à luz, exatamente, desses intercursos socioculturais, com ampla vantagem para a consideração das culturas indígenas. Tal compreensão, todavia, destoa do "momento decisivo" privilegiado por Décio, razão pela qual ele sacrificou a abrangência histórica em função da ideologização desenhada e que revela insuficiência para enquadrar, não apenas aquele, outros momentos tomados como fundadores (MOSTAÇO, 2015, p. 252).

Aqui se percebe que, entre as muitas censuras suscitadas, está o fato de Prado ter-se inclinado pela tese da autoria única, mesmo com ressalvas. Nesse aspecto, a posição de

[83] Autor de *Vida do Venerável Padre José de Anchieta* (1672), obra na qual se lê em determinada passagem: "Era dia de S. Lourenço celebrar a sua festa em uma aldeia distante uma légua da outra parte da cidade; o Irmão Manoel do Couto tinha preparado uma comédia, em louvor do Santo, a que acudiu todo o povo" (VASCONCELOS, 1943, p. 243).

[84] Publicado na revista Sala Preta, o artigo é uma crítica à *História do Teatro Brasileiro* (2013), trabalho coletivo organizado por João Roberto Faria dentro do qual "O Teatro Jesuítico" foi incluído. Apesar das objeções de Mostaço abarcarem a obra como um todo, lançada em dois volumes e para a qual ele próprio deu sua contribuição, seu principal alvo é o estudo assinado por Tânia Brandão, intitulado "As Companhias Teatrais Modernas".

Mostaço se distancia, e muito, à de Cardoso, ardoroso defensor da causa contida no epíteto "teatro de Anchieta". Embora não se esteja de acordo com todas as reservas levantadas pelo pesquisador, especialmente aquela relacionada a um suposto desligamento entre o aparato cênico-catequético utilizado pela Companhia de Jesus e seu projeto de conquista espiritual, se deve notar que não lhe passou despercebido a omissão em relação ao teatro dos índios.

Aos olhos de quem já foi "contaminado", mesmo que indiretamente, pela obra de Lévi-Strauss, um dos principais nomes do chamado *estruturalismo*, vertente teórica que, em meados do século XX, rompeu com vários dos pressupostos racionalistas próprios do pensamento moderno, trata-se de um problema fulcral. Anti-historicista e anti-idealista, a tendência do estruturalismo, que depois se desdobraria em outras correntes ainda mais radicais, como o pós-estruturalismo, seria desconstruir tudo aquilo que estaria contido, por exemplo, na famosa frase de Antonio Candido, encontrada logo no início de *Formação da Literatura Brasileira* (1959): "A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas..." (CANDIDO, 1975, p. 9).

E o que estaria contido nela? De modo clarividente, por meio das metáforas utilizadas, noções como *história global*, *progresso*, *sentido histórico* e *Razão universal*. Os mesmos encontrados em "Evolução da Literatura Dramática", analisado no primeiro capítulo e que foi concebido como uma extensão de *Formação da Literatura Brasileira*. Em termos historiográficos, isso significa, sintetizando ao máximo, entender que o teatro e a literatura nasceram na Grécia Antiga (o "jardim das musas"), se desenvolveram na Europa (o "arbusto") e para a América foram transplantados (o "galho") no período final da Idade Média. Conforme a frase de Candido também serve de exemplo, semelhante visão (moderna) da história costuma implicar em análises de cunho mais valorativo ("secundário", "segunda ordem"), dentro da qual atribuir superioridade ou inferioridade cultural a determinados povos não pressupõe um problema.

Com Lévi-Strauss, segundo a demarcação de Mostaço, devido ao viés relativista, pluralista e não-linear do pensamento desse autor belga, que (supostamente) abole a diferença entre sociedades inferiores e superiores, ignorar a cultura indígena em um trabalho sobre a história do teatro brasileiro deixaria de ser uma coisa "natural" para se tornar algo, até, condenável. Ou, por que não dizer, conservador.

Pautado em um ponto de vista epistemológico muito singular, no qual o objeto de conhecimento é encarado como uma estrutura fechada, constituída por elementos submetidos a uma determinada relação orgânica, o objetivo da análise estrutural seria detectar certa ordem finalista intrínseca a esse objeto, ordem essa destinada a conservá-lo ao máximo. Com efeito,

tal análise não se dedica nem às mudanças diacrônicas, próprias do historicismo, nem aos conjuntos sincrônicos, mais alinhados à historiografia moderna. Ela é, poder-se-ia afirmar, acrônica: embora não precinta do estudo diacrônico, este se subordina ao sincrônico de modo a considerar as mudanças temporais "[...] como transformações nas relações constitutivas de um sistema ou como oscilações dessas transformações em torno do limite constituído pelo próprio sistema" (ABBAGNANO, 2000, p. 378).

Esse "sistema" ao qual se refere Abbagnano, diferentemente da noção que dele fazem Décio de Almeida Prado e Antonio Candido, se conserva ou se enriquece de acordo com o jogo estabelecido entre seus componentes, sem que estes se encaminhem para fora de suas fronteiras ou façam apelo a elementos exteriores. Duvidando de uma temporalidade linear, uniforme e convergente, dentro da qual todos os povos estariam irmanados, o estruturalismo costuma valorizar a história pelo seu lado repetitivo, cíclico e resistente. Uma história que rejeita as chamadas "metanarrativas" próprias da modernidade para alcançar a inteligibilidade empírica de uma determinada realidade social, cuja subjetividade é fragmentada, descontínua, sem sentido ou direção. É por isso que, para o historiador e filósofo José Carlos Reis, o estruturalismo estaria no limiar da modernidade com a pós-modernidade:

> O estruturalismo é pós-moderno porque desconfia do sujeito, da consciência, da Razão: descentra o sujeito e a história, evita a utopia, teme a ação sem controle, opõe-se ao conhecimento especulativo, pois metafísico, vinculado e legitimador de poderes ameaçadores; recusa o raciocínio teleológico. O estruturalismo opõe-se, mas, por outro lado, parece ainda pertencer ao projeto moderno, pois produz ainda um discurso da Razão. Ele quer apreendê-la a contrapelo, onde os iluministas não a tinham ainda observado. Surgindo contra o racionalismo modernista, o estruturalismo parece, paradoxalmente, um hiper-racionalismo: quer buscar um sentido que se esconde, decodificar uma dimensão oculta e fundamental da sociedade, abordar um determinismo inconsciente (REIS, 2006, p. 72).

Embora seja um tanto complicado referir-se a uma "história estruturalista", é possível afirmar, baseado no que foi explicado (e de acordo com os autores aqui tomados), que uma historiografia influenciada por essa vertente de pensamento jamais interpretaria o teatro brasileiro, ou de qualquer outra nação americana, como uma extensão do "teatro ocidental". Primeiro porque essa ideia pressupõe uma representação unificada do mundo, coisa que o estruturalismo rejeita. Segundo porque ela também pressupõe a noção segundo a qual uma cultura mais adiantada, que seria a expressão de um *espírito universal*, uma cultura, enfim, *espírito-atualizada*, ao se transferir para a América teria exercido o papel *espírito-atualizador* das culturas locais.

Uma historiografia pretensamente estruturalista, em virtude de algumas premissas fundamentais, deveria assumir, necessariamente, no caso do teatro brasileiro, o ponto de vista

da cultura autóctone, isto é, dos ameríndios. Isso significaria compreender essa cultura como detentora de um teatro próprio – funcionando dentro de uma estrutura fechada e submetido a uma determinada ordem "oculta" – que num ponto específico de sua trajetória sofreria a brutal interferência de um agente externo (os europeus, claro). Tal interferência, mesmo alterando profundamente a relação dos elementos que compõem a estrutura, não destruiria a estrutura em si, que se manteria como um "sistema" autorreferente.

Ainda que o pensamento estrutural se aplique muito mais a certas tendências da historiografia contemporânea como a micro-história e a história oral, uma perspectiva panorâmica que o levasse em conta tentaria, no mínimo, estabelecer uma "conciliação" entre a cultura nativa e a forasteira. Ou, em outras palavras, tentaria encarar os "primórdios" do teatro brasileiro mais como uma fusão de culturas do que como um "simples" processo de aculturação, no qual a cultura dita "civilizada" se sobrepõe à dita "primitiva". Contudo, na historiografia teatral brasileira, pelo menos em obras panorâmicas, somente uma vez se pretendeu interpretar o passado cênico nacional como o encontro de duas tradições teatrais distintas, a europeia e a indígena, quando Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha escreveram a quatro mãos *História do Teatro Brasileiro* (1996). Um trabalho bastante inspirado, sem dúvida, nas teorias de Armando Cardoso aqui explicitadas.

A respeito dessas duas maneiras possíveis de se vislumbrar as origens mais remotas de nossa história teatral, José Fernando de Azevedo e Iná Camargo Costa, comparando as interpretações de Prado contidas em obras como *História Concisa do Teatro Brasileiro* (1999) às de Cafezeiro e Gadelha, comentam o seguinte:

> O início é sempre Anchieta, que, verdade seja dita, soube bem aproveitar o que encontrara por aqui. O descompasso entre uma tradição que vinha dos autos medievais na Europa, e uma cultura nativa, ainda não catalogada no imaginário do colonizador, dariam origem ao primeiro curto-circuito cultural de nossa história (teatral e não só), cujas consequências, se tomadas em seu tamanho real, ainda estão por ser devidamente decifradas. Mas, na medida em que se dedicou a um estudo minucioso da obra de Anchieta em livro de 1993, *Teatro de Anchieta a Alencar*, nesta *História Concisa* Décio de Almeida Prado se restringe a expor suas razões para não lhe dedicar muito espaço. Para ele, que explicitamente adota a definição clássica de drama e, por extensão, de teatro, os autos de Anchieta, sujeitos a toda sorte de dúvidas, a começar pela autoria, se prestam mais a reflexões de cunho antropológico, linguístico ou político sobre a vasta empresa da colonização, uma vez que não podem ser considerados, nem eram pensados, como "arte". Como não tinha em vista a "arte teatral", Anchieta antes compunha sermões dramatizados. Seu total descompromisso com a unidade artística, ao qual correspondia o compromisso com a unidade religiosa (metafísica), era de tal ordem que nem a unidade da língua, a mais elementar, era respeitada – nos autos utilizava-se do tupi, do espanhol e do português, as três línguas faladas então por estes lados da América portuguesa.

> Já os autores da *História do Teatro Brasileiro* [Cafezeiro e Gadelha] adotaram uma concepção do fenômeno teatral que inclui as determinações políticas, linguísticas e antropológicas (entre outras), de modo que ao tratar do caso Anchieta fazem questão de incluir entre os materiais trabalhados pelo padre, em seus autos, até mesmo o repertório de natureza teatral produzido pelos índios, como danças e representações de lendas (AZEVEDO; COSTA, s. d., p. 33).

Demonstrar, com exemplos, de que forma "O Teatro Jesuítico" se atrela ao pensamento historiográfico moderno, com todas as consequências daí decorrentes, não é das missões mais difíceis. Em relação ao fato de o teatro ser visto como um "aparelho de civilização" trazido pelos europeus para cá, isso já se mostra claro desde o primeiro parágrafo:

> O teatro chegou ao Brasil tão cedo ou tão tarde quando se desejar. Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX (PRADO, 1993, p. 15).

Vê-se, de imediato, que para Décio de Almeida Prado não existiria por aqui uma arte teatral aborígene, uma vez que o teatro *chegou* ao Brasil. Seu surgimento seria fruto da ação evangelizadora dos jesuítas, por intermédio de espetáculos isolados realizados ao longo do século XVI. Esse "galho" da civilização europeia, ao se implantar em terras americanas, não configuraria, ainda, um teatro em sua "plena expressão", embora estivesse destinado a sê-lo, ou seja, a se transformar em um "arbusto", segundo a metáfora de Antonio Candido. A passagem de um estágio de desenvolvimento para outro será representada, em termos concretos, por meio de conceitos como "manifestações teatrais" e "sistema teatral", ambos interligados. Uma vez implantado, o teatro tenderia a se desenvolver em consonância com a própria noção de nacionalidade, até que um e outro se formassem, isto é, adquirissem uma forma passível de ser identificada. Donde surgiria, então, o teatro nacional.

De acordo com semelhante ótica historiográfica, mais prospectiva do que retrospectiva, de modo a privilegiar antes um fim (*télos*) do que uma origem (*genes*), essa formação teria sido obra de uma série de fatores que se conjugaram somente na década de 1830 – ou, mais especificamente, em 1838, com a estreia de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães. Em se tratando, portanto, de uma historiografia com pendores teleológicos, não é de admirar o pouco apreço demonstrado por Prado em relação à dramaturgia anchietana e ao teatro jesuítico: tratando-se de algo alienígena, o teatro, ao ser implantado, só mesmo com o tempo poderia gerar uma forma nacional.

Curiosamente, caso tivesse afiançado a tese de Armando Cardoso, que antevê influências da cultura indígena na própria formatação das peças de Anchieta, criando por meio delas algo novo, uma espécie de "auto americano", talvez Prado fosse um pouco mais condescendente com essa produção, malgrado seu caráter circunstancial. Em primeiro lugar, sem dúvida, pela originalidade dela em si, independente se artisticamente bem ou mal realizada, já que "coerência formal" não lhe faltaria. Em segundo lugar porque, caso Prado, além de afiançar a tese, fosse adiante em suas implicações, tomando a dramaturgia anchietana como uma fusão de duas tradições culturais (ou até teatrais), em seu conjunto essa obra poderia ganhar um novo *status* dentro de sua historiografia, com resultados difíceis de prever. É por isso que, retomando o comentário de Edélcio Mostaço, para ele uma interpretação assim concebida, por destoar do "momento decisivo" privilegiado por Prado (a saber, o romantismo), teria feito com que este sacrificasse a abrangência histórica "[...] em função da ideologização desenhada [...]". Embora frágil, não deixa de ser uma hipótese para justificar a ausência do estudo de Cardoso entre as referências bibliográficas de "O Teatro Jesuítico".

Outro fator que não pode ser ignorado nas apreciações de Décio de Almeida Prado sobre as peças de Anchieta, muito bem identificado por Iná Camargo Costa e José Fernando de Azevedo no artigo supracitado, relaciona-se à "lente" através da qual o historiador paulista enxerga o seu objeto de estudo, moldada na ideia de teatro como drama. Compreendendo que teatro seria, resumindo ao máximo, ação e diálogo, não se poderia mesmo imaginar que Prado apreciasse esteticamente uma dramaturgia quase toda amparada em elementos espetaculares e líricos, concebida para se fazer representar de maneira ainda por cima processional. Nesse sentido, "saber" que tais elementos seriam oriundos de culturas ágrafas nativas não fariam, pode-se conjecturar, grande diferença nessas apreciações, na medida em que elas estão atreladas a um ponto de vista deveras literário do fenômeno teatral, muito bem expresso nessa passagem de "O Teatro Jesuítico":

> A ação dramática, definida como o caminhar constante (por mais voltas que dê) para um fim predeterminado, apresenta-se tão descentralizada, tão privada de um eixo único, quanto o tempo e o espaço. A peça [*Na Festa de São Lourenço*] compõe-se de partes, que não chamaríamos de atos, embora o texto o faça uma vez, porque não têm o sentido que a dramaturgia clássica lhes conferiu, de unidades de extensão relativamente idêntica, com certa autonomia própria, porém fortemente ligadas entre si e subordinadas ao todo (PRADO, 1993, p. 26).

Para finalizar, resta destacar que, embora a concepção historiográfica dentro da qual Prado trafega lhe permita afirmar, por exemplo, que "[...] entre a América neolítica e a Europa do décimo sexto século da Era Cristã não se achava com facilidade [...] o ponto ideal de

convergência" (PRADO, 1993, p. 30), comentário que expressa uma visão hierarquizante de culturas, seu pensamento é, na medida do possível, simpático aos ameríndios. Homem inteligente e ilustrado, é óbvio que a violência da aculturação promovida pela ação jesuítica não poderia, jamais, lhe passar despercebida. Todavia, mesmo ao se posicionar em favor da causa nativa, as palavras de Prado, expostas na parte final do ensaio, não deixam de caracterizar os limites impostos por seus apriorismos teóricos:

> Mas enquanto jesuítas, homens de religião, responsáveis pelo êxito da catequese, inspirados pela mais estrita disciplina e ortodoxia, ambos não podiam ir ao encontro dos índios e de encontro a eles senão com a ideia de aniquilar-lhes toda a singularidade, de abolir neles tudo que os diferenciasse dos europeus. Esse processo, de substituição de culturas, através do qual emergiu penosamente o Brasil, foi um bem? Foi um crime contra a humanidade? Existiriam alternativas viáveis? Teria sido melhor, segundo a sugestão poética – e gaiata – de Oswald de Andrade, se, em vez do português ter vestido o índio, o índio é que tivesse despido o português?
> A resposta escapa a nossos limites e a nossas limitações (PRADO, 1993, p. 53).

Malgrado a violência contra os indígenas não ser, de modo algum, escamoteada, percebe-se, pelas interrogações, pela recusa em se posicionar taxativamente, que ela não é, ao fim e ao cabo, condenada *in totum*. Isso porque, traduzindo em linguagem filosófica, ela estaria inserida em um processo histórico incoercível, tido como uma marcha do espírito em busca da liberdade e da autoconsciência, um apanágio que, bem ou mal, tende a conferir sentido civilizatório ao empreendimento jesuítico. Com Lévi-Strauss, apropriadamente lembrado por Edélcio Mostaço, a tendência passou a ser condenar de maneira absoluta, sem subterfúgios, a aculturação colonial europeia, pelo descrédito de que ela pudesse servir a qualquer projeto civilizador. Em suma, ao menos nesse aspecto, é possível afirmar que "O Teatro Jesuítico" padeceria hoje do mesmo "mal" que "aflige" *Casa-Grande e Senzala*, retomando a comparação utilizada por Flávio Aguiar mais atrás: uma obra avançada do ponto de vista moderno que, encarada sob uma nova ótica, tomou ares conservadores.

Comparado a "O Teatro Jesuítico", ensaio que, como se viu, suscita muitas indagações, teóricas e bibliográficas, "Entreatro Hispânico e Itálico" é um trabalho mais coeso, que se destaca, em especial, por sua capacidade de síntese historiográfica e pelo tratamento nele conferido às fontes. No panorama da historiografia teatral brasileira, trata-se de uma obra que ressalta muito bem aquilo que se poderia chamar de "mentalidade universitária", propensa a sistematizar um determinado conhecimento com base em pressupostos teóricos reconhecíveis e, portanto, verificáveis. Desnecessário dizer, semelhante mentalidade, no Brasil, país que somente a partir de 1934, com a fundação da USP, passou a contar com a existência de universidades, é essencialmente moderna.

Procurando superar certo tipo de pensamento caracterizado pela orientação jurídica e pelo cunho aristocrático, algo bem típico das (antigas?) faculdades de Direito, conforme ressaltam autores como Carlos Guilherme Mota (2008) e Heloísa Pontes (1998), esse novo estado mental começou a se configurar em meados de 1940 para, na década seguinte, adquirir feição própria. Uma de suas marcas, além da especialização intelectual, do rigor conceitual e da impessoalidade no discurso, relaciona-se à perspectiva ideológica então adotada, não mais ligada às elites rurais mas, sim, às classes médias urbanas.

Essas e outras questões, já abordadas anteriormente, têm em "Entreato Hispânico e Itálico" um exemplo de afirmação. Um dos motivos se deve ao fato de o trabalho abarcar os séculos XVII e XVIII, período posterior à ação missionária mais efetiva dos jesuítas, no qual as atividades teatrais teriam supostamente se ausentado no Brasil. Tal ausência, em que pese se tratar de uma hipérbole, deixa à mostra um problema fundamental: ao contrário do teatro quinhentista, cujo estudo possui referências óbvias (as peças de Anchieta e os relatos de Fernão Cardim), o teatro seiscentista e o setecentista, desprendendo-se da Companhia de Jesus e se espraiando por diferentes regiões da colônia, depende de uma verdadeira mixórdia de fontes para que dele se possa traçar um quadro mínimo que seja.

Exceção feita aos nomes de Manuel Botelho de Oliveira e Cláudio Manoel da Costa, os únicos "dramaturgos" dessa fase cujas peças sobreviveram, ou pelo menos parte delas[85], praticamente tudo o que se tem são referências ocasionais a espetáculos avulsos, às vezes sem a indicação do texto e/ou do autor. Com efeito, versar sobre o teatro brasileiro dos séculos XVII e XVIII consiste, muitas vezes, na montagem de um complicado quebra-cabeça, formado por peças de todos os tipos: relatos de viajantes estrangeiros, documentos oficiais produzidos pelos antigos Senados da Câmara, testemunhos ocasionais de época, passagens de poemas e mais quaisquer outros indícios que ajudem a desvendar um pouco esse que seria o "período obscuro" de nosso passado cênico.

Comparando o estudo de Décio de Almeida Prado a outros anteriores, uma coisa que chama a atenção é o fato de, em "Entreato Hispânico e Itálico", nenhuma fonte secundária ter sido utilizada, ou, se se preferir, nenhuma fonte "de segunda mão", pelo menos não para ilustrar algum acontecimento teatral de antanho. Sempre que é do desejo do autor recorrer à descrição de um espetáculo ou de alguma Casa de Ópera (os edifícios teatrais típicos do século XVIII), sua preferência recai, impreterivelmente, sobre as impressões deixadas pelos

[85] Embora se saiba, por meio de um testemunho do próprio Cláudio Manuel da Costa, que ele escreveu peças originais e traduções de Pietro Metastasio, somente uma obra dramática sua sobreviveu ao tempo: *O Parnaso Obsequioso*, de 1768, escrita em homenagem ao então governador de Minas Gerais e trazida a lume em 1931 por iniciativa de Caio de Melo Franco.

viajantes estrangeiros. Tal escrúpulo com as fontes, já observado em "O Teatro Jesuítico", surge de maneira mais nítida em "Entreato Hispânico e Itálico". Conforme o próprio historiador revela, não se tratava, nem de longe, de uma atitude inconsciente:

> A acidez das críticas estrangeiras contrasta terrivelmente com as apreciações nacionais contemporâneas, nos raros casos em que elas existem, e mais ainda com o que escreveram cronistas e historiadores brasileiros de épocas seguintes, sempre prontos a suprir com fértil imaginação a ausência de documentos (PRADO, 1993, p. 79).

Ao passarem por um crivo mais exigente, acostumado com o rigor acadêmico, nomes como Moreira de Azevedo, Pereira da Silva, José Vieira Fazenda e o já mencionado Melo Morais Filho, todos eles amplamente citados nos principais compêndios de história do teatro brasileiro, acabaram expurgados[86]. Desses autores, Prado faz referência apenas ao último, e, mesmo assim, de maneira indireta e irônica, criticando suas fantasiosas descrições sobre a Casa de Ópera do empresário Manuel Luis Ferreira. Outro historiador que também se viu atingido pela fina ironia de Décio de Almeida Prado foi Luís Edmundo, autor de *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis* (1932), obra na qual se encontra uma narração pormenorizada de como teria acontecido o incêndio que dizimou, em 1769, a Casa de Ópera do padre Ventura (RJ), supostamente após uma representação da peça *Os Encantos de Medeia*, de Antônio José da Silva. De acordo com Prado, sempre indiretamente, na historiografia brasileira se encontrariam reproduções fiéis "[...] até de um incêndio setecentista, descrito com minúcias de quem viu tudo pessoalmente e muito de perto" (PRADO, 1993, p. 74).

Sem esconder sua desconfiança com relação a esses historiadores mais antigos, quase sempre médicos ou advogados de formação, todas as transcrições encontradas em "Entreato Hispânico e Itálico" são de relatos *in loco*, isto é, feitos por testemunhas de fato e não por terceiros. A maioria deles, sem dúvida, devido à pena de viajantes que, por algum motivo, visitaram o Brasil de então e acabaram registrando suas impressões em diários ou cadernos de viagem posteriormente publicados na Europa. Nem Galante de Sousa, que em *O Teatro no Brasil* (1960) levantara essa questão das fontes, havia sido tão meticuloso assim. Do expurgo promovido por Prado, somente um historiador mais ou menos contemporâneo aos

[86] Para se ter uma ideia do quão problemática essa questão das fontes pode ser, basta informar que Lafayette Silva, autor de *História do Teatro Brasileiro* (1938), para ilustrar como teria sido o incêndio que destruiu a Casa de Ópera do padre Ventura, faz uso de um trecho retirado do livro *Gabriela: Crônica dos Tempos Coloniais* (1875), de José Maria Velho da Silva. Ao contrário do que o subtítulo sugere, não se trata de um trabalho historiográfico, mas de um romance, ou seja, de uma obra ficcional, citada por Silva como se fosse um documento histórico.

mencionados se salvou: Francisco Adolfo de Varnhagem, referido vez ou outra nas considerações sobre o repertório representado durante o período colonial.

Além dos modernos parâmetros de exigência "científica" impostos pela mentalidade universitária, outro fator a contribuir para que Prado orientasse seu estudo no sentido aqui exposto foi, sem dúvida, o acesso a tais fontes primárias, cada vez maior à medida que novos relatos de viagem eram editados ou novos documentos descobertos. À altura da redação de "Entreato Hispânico e Itálico", provavelmente início da década de 1990[87], pode-se afirmar que já havia um cabedal bibliográfico à disposição de Prado que lhe permitisse dispensar fontes antes tidas como obrigatórias – Moreira de Azevedo e Melo Morais Filho, por exemplo.

Excetuando-se o caso de Fernão Cardim, cuja função na Companhia de Jesus lhe facultava a oportunidade constante de assistir a espetáculos produzidos pela Ordem, quase sempre montados em homenagem ao padre-visitador de quem era secretário, todos os demais viajantes europeus que se dignaram a escrever sobre o teatro realizado nesta antiga colônia portuguesa o fizeram por acaso. Suas apreciações, quando existem, são pontuais e se encontram imersas no interior de obras copiosas, nas quais o teatro é apenas mais um entre muitos outros elementos a despertar a curiosidade do olhar estrangeiro. Nos quadros da historiografia teatral brasileira, quem primeiro se atentou para a importância desses relatos, incluindo-os no escopo de seu trabalho, foi Múcio da Paixão, que, em *O Teatro no Brasil*[88], ao lado dos Pereira da Silva e dos Vieira Fazenda, acrescenta os nomes dos navegadores Louis Antoine de Bougainville (francês) e Jacobus von Boelen (holandês). O primeiro, que esteve no Rio de Janeiro em 1767, deixou suas impressões sobre o Teatro do padre Ventura, encontradas na obra *Voyage Autor du Monde par la Frégate du Roy la Boudesse et la Frûte l'Etoile en 1766, 1767, 1768 & 1769* (1771); já o segundo registrou em 1826 sua opinião sobre o Teatro S. Pedro de Alcântara em *Viagens nas Costas Oriental e Ocidental da América do Sul*, cuja edição em português é de 1908.

Aos poucos, outros viajantes, a maioria franceses, vão se juntando a esse pequeno grupo, trazendo contribuições inestimáveis, com testemunhos que não se circunscrevem apenas ao Rio de Janeiro. O comerciante Le Gentil de La Barbinais[89], autor de *Nouveau Voyage Autour du Monde* (1727), e o naturalista Auguste de Saint-Hilaire, com as obras

[87] A bibliografia mais recente utilizada por Prado é de 1989, uma obra escrita em inglês chamada *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, de Manuel Carlos de Brito.
[88] Apesar de ter sido lançado em 1936, *O Teatro no Brasil* foi redigido anos antes, em 1917.
[89] Não confundir, como parecem ter feito Lothar Hessel e Georges Raeders (1974), com o astrônomo francês Guillaume Le Gentil (1725-1792).

Viagem ao Rio Grande do Sul (1935), *Viagem pelas Províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais* (1938) e *Viagem à Província de São Paulo* (1940), são dois exemplos notórios. O geólogo Victor Jacquemont, de *Diário de Viagem* (1841), outro. Saindo da esfera francesa, mencione-se os botânicos alemães Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, autores de *Através da Bahia* (1916). Mais nomes ainda poderiam ser lembrados, como Léon Bourdon ou Maria Graham, embora não haja necessidade de empreender aqui a um recenseamento exaustivo.

O importante é demonstrar como Décio de Almeida Prado, ao escrever "Entreato Hispânico e Itálico", soube se aproveitar bem do material acumulado por seus antecessores, a ponto de promover uma revisão bibliográfica na historiografia do teatro brasileiro. Além do maior acesso a esse material, traduzido para publicações locais ou em edições estrangeiras, aumentou também o acesso às fontes primárias de origem nacional, como o provam os relatos de 1790 sobre o festival de teatro acontecido em Cuiabá, assinalados mais atrás, escritos por Diogo de Toledo Ordonhes. E ainda resta mais um fator que precisa ser levado em conta: entre as referências bibliográficas utilizadas por Prado, encontram-se obras que já são fruto de pesquisas acadêmicas, especialmente obras de cunho monográfico, voltadas a aspectos mais específicos do passado teatral brasileiro. São devidas a algumas delas o levantamento dessa documentação local, cujo conhecimento propiciou a Prado estabelecer inclusive uma comparação entre as impressões dos forasteiros com as dos cronistas nativos, algo, salvo engano, inédito.

Com relação aos estudos panorâmicos, dois serviram de subsídio para que Décio de Almeida Prado neles encontrasse as informações fundamentais sobre o teatro dos séculos XVII e XVIII mais ou menos filtradas pela ação do tempo: *O Teatro no Brasil* (1960), de Galante de Sousa, e *O Teatro no Brasil*: da Colônia à Regência (1974), de Lothar Hessel e Georges Raeders. Curiosamente, de Sábato Magaldi, que em seu *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962) dedicara um capítulo a esse período, intitulado "Vazio de Dois Séculos", Prado nada menciona. De todo modo, valendo-se da oferta de fontes mais confiáveis, muitas vezes trazidas à tona em edições comentadas, é difícil não perceber, em uma análise comparativa, o quanto Prado avançou em relação aos seus antecessores, mesmo os mais próximos.

Ao contrário de quase todos, que, devido à incompletude das referências, não puderam extrair uma imagem nítida do teatro brasileiro de então, reservando-se à mera enumeração de espetáculos ou de textos perdidos, em "Entreato Hispânico e Itálico" tem-se, senão uma imagem nítida, ao menos um mosaico desse período de estudo tão complicado. E isso muito

tem a ver com os procedimentos historiográficos utilizados por Prado, filiados a uma história de caráter mais *interpretativo* e *conceitual.* Coerente ao seu modo de pensar a arte teatral, que teria sido introduzida aqui no século XVI pela ação jesuítica, inicialmente concentrada no litoral brasileiro[90], para Prado a "responsabilidade histórica" dos séculos seguintes seria, primeiro, espalhar o teatro pelo interior e, posteriormente, sedentarizá-lo, com a construção das primeiras Casas de Ópera.

Contrariando a tese segundo a qual essa fase representaria um hiato na história do teatro brasileiro, por sua suposta descontinuidade, Prado nela antevê uma importância considerável, que se relaciona especialmente à implantação no Brasil colônia dos primeiros núcleos urbanos, condição *sine qua non* para o surgimento de uma "cultura teatral". Sob essa perspectiva, de cunho teleológico, a história do teatro brasileiro deixa de ser vista como um simples devir, um arrolamento mais ou menos frio de nomes e datas, para assumir uma postura, dir-se-ia, neoiluminista, pois baseada, de alguma forma, no mito do progresso. Ao invés do resultado, consciente ou inconsciente, da ação dos homens no tempo, seu curso estaria mais atrelado a forças supra-humanas, que agiriam na forma de grandes processos ou estruturas que se movem – verificáveis, diga-se de passagem, somente no decorrer de muitos anos.

Para enfeixar as fontes à sua disposição, inserindo-as numa generalização, Décio de Almeida Prado elege três elementos como sendo os principais "pontos de apoio" do teatro colonial, a saber: o ouro, o Governo e a Igreja. O primeiro seria o símbolo da vida material, responsável, a partir do século XVIII, por criar cidades da noite para o dia e expandir o teatro até regiões como o interior de Minas Gerais e o Mato Grosso. O segundo, atuando em mais de um nível, manteria com o teatro uma relação sempre próxima, incluindo-o nas cerimônias cívicas ou incentivando a construção das Casas de Ópera. A terceira se destacaria como sua parceira mais constante, presença obrigatória do início ao fim, de José de Anchieta ao padre Ventura, fornecendo-lhe autores, músicos, atores e até empresários.

Tomando como referência esses eixos, ligados aos aspectos econômicos, políticos e religiosos da colônia, o historiador paulista desenvolve algumas interpretações singulares, que vão de encontro a outras desenvolvidas por historiadores pregressos, mesmo aqueles pouco inclinados a uma história dita "interpretativa". Uma delas, que praticamente atravessa a historiografia teatral brasileira de cabo a rabo, diz respeito às razões que teriam feito com que o teatro se tornasse uma arte intermitente no século XVII, algo creditado aos combates contra

[90] Com exceção de São Paulo, todos os colégios instalados pelos jesuítas no decorrer do século XVI ficavam no litoral: Pernambuco, Bahia, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Vicente.

os "invasores estrangeiros" (holandeses e franceses à frente) e à expansão para o interior promovida pelo bandeirantismo. Ela pode ser encontrada em autores como Sílvio Romero, passando por Múcio da Paixão, Viriato Corrêa e até Sábato Magaldi, que em seu *Panorama do Teatro Brasileiro* a corrobora. Décio de Almeida Prado deles discorda nesses termos:

> Tem-se alegado, para justificar esse colapso cênico, as guerras travadas em defesa da terra contra franceses e holandeses. Mas estas, sob formas pouco diversas, já se prenunciavam desde o século precedente, com o agravante de que então o perigo vinha com frequência igualmente do interior do país. O que faltava agora, ao que parece, era não apenas a decidida vocação literária de um Anchieta – e o argumento reforça a tese de sua autoria – mas também a crença de que o gentio podia ser "domado" (a expressão é de Cardim) através do teatro (PRADO, 1993, p. 56).

Mesmo admitindo que o século XVII, comparado ao anterior, não tenha cumprido a expectativa histórica de incrementar a produção teatral, na ótica de Prado essa queda não seria consequência das guerras de expansão ou de defesa do território brasileiro, mas do arrefecimento do teatro catequético dos jesuítas. Isso porque, após as determinações da *Ratio Studiorum*[91], aos poucos esse teatro foi perdendo seu caráter evangelizador, recolhendo-se aos colégios da Ordem na forma de tragicomédias cultas, escritas e encenadas para o exercício do latim. Tornando-se, a partir de então, uma manifestação artística esporádica, a depender de alguma comemoração cívica ou religiosa para acontecer, ao invés de se preocupar em apontar uma ou outra dessas manifestações, Prado se dedica mais, na primeira parte de seu ensaio, a comentar as peças deixadas por Manuel Botelho de Oliveira (*Amor, Engaños, y Celos* e *Hay Amigo para Amigo*), traçando-lhes o perfil básico. Sem se deter muito sobre elas, algo que deixou para um trabalho à parte[92], tais comentários não se distanciam muito do que antes escreveram outros historiadores, ressaltando os defeitos das obras e seu aspecto alienígena.

Semelhante quadro só se alteraria mesmo no século XVIII, tema da segunda parte do estudo, no rastro da descoberta do ouro e da transformação do Brasil à categoria de Vice-Reinado. É quando o teatro, em suas palavras, "[...] começa a despontar [...]" (PRADO, 1993, p. 60). Mais substanciosa, é nessa parte que o autor, aparelhado por suas fontes, aos poucos vai tecendo os vínculos entre o teatro e as festas religiosas do período colonial, de forte teor ibero-barroco; e que, mais à frente, ao dissertar sobre o teatro surgido nas regiões auríferas, chama a atenção para a voga da ópera italiana no Brasil, presença garantida na segunda metade daquele século graças às obras de Pietro Metastasio (1698-1782).

---

[91] A *Ratio Studiorum* é uma coletânea de instruções sobre a prática docente dos jesuítas, codificadas em 1584 pela Companhia de Jesus, que, entre outras coisas, impôs limitações ao teatro utilizado como meio de catequese.

[92] Trata-se de "Prefácio a *Amor, Engaños, y Celos*", texto escrito sob encomenda da extinta Fundacen (Fundação Nacional de Artes Cênicas) para uma malograda edição de peças brasileiras, posteriormente incluído em *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993).

Embora a presença dos libretos[93] de Metastasio nos palcos nacionais já tivesse sido apontada por outros autores, levantando uma ou outra encenação realizada aqui ou acolá, em "Entreato Hispânico e Itálico" se vê que a dimensão dessa ascendência extrapola os limites do que antes fora exposto. Ela se expressa, aliás, no próprio título do trabalho, que procura resumir o repertório hegemônico no decorrer dos séculos analisados, primeiramente dominado pelas peças do "barroco" espanhol para, em seguida, cederem lugar ao teatro lírico italiano. Décio de Almeida Prado, amparando-se numa pesquisa de doutorado chamada *Mestastasio e i Poeti Arcadi Brasiliani*, de Carla Inama[94], atribui à ascensão de D. José I em Portugal, com suas inclinações ilustradas, a introdução desse repertório no Brasil, que exerceria influência sobre o poeta-inconfidente Cláudio Manuel da Costa, tradutor e autor de originais nele inspirados. Pelo menos é o que revela a única peça de sua lavra que sobreviveu, *O Parnaso Obsequioso*, vazada no modelo das Ações Teatrais do libretista italiano.

Propondo uma apreciação do conjunto da obra de Metastasio, Prado procura demonstrar os meios pelos quais ela teria chegado e se estabelecido no Brasil, algo que se relaciona ao modo como tais peças eram editadas, a chamada "literatura de cordel", e à sua simplicidade formal, qualidade que facilitaria o trabalho de encenação (poucas personagens, ação concentrada no tempo e no espaço etc). Em trabalhos panorâmicos sobre a história do teatro brasileiro, trata-se de uma análise inédita.

Outra coisa que se pode considerar inédita em "Entreato Hispânico e Itálico" é a visão oferecida por Prado de uma das figuras mais controversas desse período de sedentarização da cena nacional, o empresário português Manuel Luis Ferreira. Dono da Ópera Nova, o edifício que sucedeu à Casa de Ópera do padre Ventura, ao longo da historiografia teatral brasileira ele tem sido tratado da maneira mais vilipendiosa possível. O arsenal de insultos, diretos ou indiretos, que lhe foram dirigidos é vasto: "ator sem talento", "cortesão" (no sentido de puxa-saco), "ridículo", "alcoviteiro", "arrivista" e por aí vai. Até de incendiário ele já foi chamado. Pelo menos é o que sugere Moreira de Azevedo em *O Rio de Janeiro* – Sua História, Monumentos, Homens Notáveis, Usos e Curiosidades, cuja primeira edição é de 1877. Logo no início do capítulo reservado à história do Teatro S. Pedro de Alcântara, o autor fluminense assevera:

> Construiu-se nesta cidade, antes de 1747, na Rua da Ópera, um teatro, pertencente a um padre chamado Ventura, conhecido com o nome de Casa da Ópera, o qual ardeu quando se apresentava a peça *Encantos de Medeia*.

[93] Ou "dramas para música", como prefere Prado.
[94] Apesar de escrita em italiano, a tese foi defendida na antiga FFCL (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras) da USP, sob orientação de Ítalo Bonfim Bettarello, em 1957. A publicação por meio da qual Prado teve acesso à pesquisa, o Boletim nº 231, é de 1961.

> Como acontece ainda hoje, não se quis atribuir o incêndio ao acaso, porém a uma mão oculta, que deitara fogo ao teatro, para construir-se outro perto do palácio do Vice-rei, que era então o Marquês do Lavradio, homem amigo de divertimentos e de moças.
> Havendo ardido essa casa obteve Manuel Luis do mesmo Vice-rei a competente licença para edificar outra num terreno próximo ao Palácio (AZEVEDO, 1969, p. 155).

Múcio da Paixão, que em seu *O Teatro no Brasil* (1936) pinta Manuel Luis como um vilão de melodrama, consumindo algumas páginas para depreciá-lo, socorrendo-se em Vieira Fazenda e no suspeitíssimo Pires de Almeida[95] acusa-o de promover um espetáculo de rua no mesmo dia da execução de Tiradentes (21 de abril de 1791), representando, ainda por cima, uma comédia na ocasião (*O Casamento Forçado*, de Molière).

Essa preocupação com a experiência vivida, procurando reavivá-la de modo que as ações humanas no tempo pareçam perfeitamente cognoscíveis, com suas causas e efeitos, é algo próprio da historiografia historicista, aquela à qual o trabalho de Paixão se inclui, ainda que com ressalvas. Com sua tendência em destacar as grandes personalidades da história, o historicismo, ao elaborar uma história que se apresenta como uma *intriga lógica*, aproxima-se do modelo da biografia, no qual o historiador procura se colocar no lugar do outro como estratégia cognitiva, personificando-o.

Décio de Almeida Prado, pouco se importando com o caráter de Manuel Luis Ferreira, mas interessado em sua importância na formação do teatro brasileiro, para a qual a edificação das Casas de Ópera e a criação de elencos estáveis seriam fundamentais, assim se refere ao empresário:

> Homem de iniciativa, certamente, proprietário da Ópera Nova, que manteve em funcionamento por muitos anos, Manuel Luis não deixava de ter lados francamente ridículos, que seriam glosados meio século depois nas crônicas de Martins Pena, onde ele aparece como sinônimo de atraso, misto de ignorância e de ousadia teatral. Entre as suas proezas dramáticas, incorporadas ao folclore do palco, estariam ter proposto substituir leões por jacarés na oratória *Daniel no Lago dos Leões* (o título bíblico correto seria *Daniel na Cova dos Leões*) e ter feito Cesar "aparecer certa ocasião em cena de botas de montar, casaca de corte e cabeleira de rabicho". Cabe perguntar, no entanto, se o nome desse Fígaro frusto e bem-sucedido teria ficado na história do teatro brasileiro caso ele não demonstrasse tanta impudência e coragem na prática empresarial. Se ganhou dinheiro com teatro – parece que sim – merece homenagens esfuziantes da posteridade (PRADO, 1993, p. 75).

[95] Em *João Caetano – o Ator, o Empresário, o Repertório* (1972), Décio de Almeida Prado submete a série "laudas para a história do teatro fluminense", incluídas em *Brazil-Teatro*, a uma avaliação rigorosa. No capítulo dedicado à imagem póstuma do ator fluminense, no qual Prado faz um balanço de sua fortuna crítica, assim ele se refere a Pires de Almeida: "Não é necessário prolongar a análise, evidenciar confusões cronológicas e erros de informação não raro palmares: o reino de Pires de Almeida, por mais que ele se esforce, não é deste mundo. [...]. Deixemo-lo devanear docemente, não o perturbemos mais com as nossas impertinências, acusando-o, como outros poderiam fazer, de só ser bom ficcionista nas obras de erudição" (PRADO, 1972, 207-8).

Terminando a segunda parte do estudo, Décio de Almeida Prado se detém sobre uma das grandes questões de nossa historiografia teatral: o lugar que nela ocupa, ou não ocupa, o comediógrafo Antônio José da Silva, o Judeu. Nascido no Brasil e crescido em Portugal, ao longo dos anos a inclusão de sua obra nas hostes da dramaturgia brasileira, ou o levantamento das montagens que dela se fizeram no Brasil, têm sido fator de controvérsia, algumas vezes apaixonada. Para Sílvio Romero, defensor ferrenho da brasilidade do Judeu, o autor deveria ter suas peças contempladas por três motivos: "[...] o nascimento, a família, que sendo também fluminense, inoculou-lhe n'alma o sentimento nacional, e, finalmente, a natureza de seu lirismo, que é brasileiro" (ROMERO, 1980, p. 391).

Outro historiador que seguiu mais ou menos os passos de Romero no intuito de conceder cidadania literária brasileira ao Judeu foi Carlos Süssekind de Mendonça, acrescentando, ainda por cima, novos elementos em favor da causa. Em sua *História do Teatro Brasileiro* (1926), há um capítulo de tamanho considerável chamado "Antônio José: Sua Vida, Sua Obra, Seu Papel na Formação do Teatro Brasileiro", no qual Mendonça defende que as "óperas" do Judeu deveriam fazer parte do patrimônio literário nacional em virtude do aspecto simbólico nelas embutida. De acordo com ele, independente de quaisquer pretensos sentimentos nativos vislumbrados em tais peças, elas importariam à literatura (e ao teatro) brasileiros pelo exemplo que comportavam:

> Não há como negar a ascendência sensível que ele [Antônio José] teve sobre os nossos primeiros escritores de teatro. A princípio, ascendência imprecisa, derivada do exemplo, que ele deu sugestivo, como nenhum nos dera antes. Depois, influxo direto, confessado, evidente. O simples fato de um brasileiro ter chegado, mesmo em terra estranha, a ser o que ele foi, não era estímulo pequeno. Vale, realmente, por uma afirmação insofismável de que às nossas qualidades nativas só faltavam ensejos para a evidenciação do seu valor. Desde que esses fossem dados, nem a adversidade da fortuna lhes podia quebrar o predestino indeformável. Era a moralidade mais simples que poderia sugerir a fábula do judeu (MENDONÇA, 1926, p. 146).

Visto como um modelo do brasileiro que, ao obter sucesso no exterior, torna-se conhecido e respeitado em sua terra natal, incapaz de oferecer as condições necessárias para o desenvolvimento de seu talento, Antônio José foi integrado à literatura e ao teatro nacionais pela afluência que sua personalidade teria exercido no imaginário da sociedade colonial setecentista, aquele típico homem que mesmo tendo contra si uma série de circunstâncias adversas, ainda assim conseguiu vencer no Reino – não obstante seu trágico fim. Nessa perspectiva, voluntária ou involuntariamente, teria sido Antônio José, com sua bem-sucedida obra, o responsável pela revelação de certas "qualidades nativas" ignoradas pelos reinóis e também pelos próprios conterrâneos do comediógrafo. Essa afluência teria servido de

estímulo ao teatro brasileiro de duas maneiras, cada qual relacionada a uma das searas integrantes do universo teatral: a dramaturgia e a encenação.

Em relação à primeira, Mendonça se vale de um único exemplo: *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, a "tragédia" de Gonçalves de Magalhães que, para muitos, inclusive Mendonça, deveria ser interpretada como a "pedra fundamental" do teatro brasileiro. Contudo, entre a morte de Antônio José (1739) e a escritura da peça homônima de Magalhães (concluída em 1837 na Bélgica) passaram-se quase cem anos, um lapso de tempo que historiador nenhum poderia ignorar. Para preenchê-lo, Mendonça recorre às possíveis encenações das obras do Judeu registradas no decorrer do século XVIII, inclusive de uma que teria acontecido antes mesmo do levantamento das primeiras Casas de Ópera, isto é, antes de o teatro brasileiro se sedentarizar:

> Não foi, apenas, o primeiro autor do teatro brasileiro que revelou sua ascendência. O primeiro empresário fez o mesmo. O primeiro teatro do Brasil nasceu desta ascendência. Apenas, o que em Magalhães foi uma identificação de inteligência, foi, no padre Ventura, uma questão de sentimento. A "Casa de Ópera" se originou, em grande parte, do entusiasmo que lhe despertara na alma o êxito do mal-aventurado conterrâneo. E depois com a "Nova Ópera" de Manuel Luis, o mesmo sentimento ainda perdura, pois, à exceção de algumas traduções de Molière, o repertório todo com que se entreteve, anos seguidos, o empresário português, constituiu-se unicamente das óperas do judeu.
> Aliás, há muito tempo já que as suas peças tinham representação no Brasil, como sucedeu, em 1761, com *O Anfitrião*, levado à cena na Bahia, quando foram celebrados os esponsais da futura rainha Maria I de Portugal.
> Fica, assim, liquidada a última das premissas que me propus a formular aqui (MENDONÇA, 1926, p. 147).

O tempo desmentiria a assertiva final, pois a "[...] última das premissas [...]" não se liquidou aí: em "Entreato Hispânico e Itálico", Décio de Almeida Prado, sem dúvida o mais "süssekindiano" historiador do teatro brasileiro, procuraria refutar ou, no mínimo, por em suspensão semelhante ponto de vista a respeito da "fortuna cênica" do Judeu no Brasil colonial. No estudo em análise, Décio de Almeida Prado levanta algumas objeções incisivas à explicitada tese, objeções que, sem se referir nominalmente a Mendonça, tomam uma direção clara no sentido de rebatê-lo, fazendo dele uma espécie de interlocutor oculto a quem estaria destinada a seguinte argumentação:

> Causa estranheza, por outro lado, a escassez no repertório setecentista, não diremos de brasileiros, seria pedir muito, mas de autores portugueses, cuja contribuição limitava-se quase sempre a entremezes e adaptações. Pelo menos um comediógrafo de além-mar (nascido no Brasil, mas que daqui partiu menino) mereceria aparecer com destaque nas representações do lado de cá do Atlântico. Antônio José da Silva (1705-1739), o Judeu, vitimado pela Inquisição, foi o único escritor teatral do seu país e do seu século a agradar indistintamente ao público e à crítica, aos doutos e aos iletrados. [...].

> Só a esse título já lhes caberia uma posição privilegiada na cena nacional. E, de fato, referências a ela é o que não falta na história do teatro brasileiro. Mas é preciso um pouco de cautela quanto a essas atribuições autorais. Quase todas, se bem examinadas, deixam a descoberto um perigoso caráter retrospectivo, ressalvando-se uma ou outra exceção, como a provável montagem das *Guerras do Alecrim e Manjerona* em Mato Grosso no ano de 1785. No mais das vezes afirma-se que o Judeu foi encenado nesta ou naquela cidade porque, em tese, por uma questão de probabilidade e até de reivindicação nativista, deveria ter sido. A hipótese, trazendo de volta o escritor ao Brasil, é das mais simpáticas. Mas para confirmá-la, sem provas documentais diretas, há de se vencer algumas objeções preliminares. As suas peças, de assunto mitológico (salvo duas), de estrutura episódica, lançando mão de efeitos especiais ("tramoias" no jargão teatral) e de constantes mutações de cenário, foram imaginadas, dentro de um estilo barroco em vias de desaparecer, para se apresentarem em teatro de bonecos, onde tudo isto se realizava através de fios, sem dificuldade. Exigiriam, para ser interpretadas por atores de carne e osso, como se pretende haja acontecido no Brasil, um aparelhamento cênico, um domínio artesanal do palco, que o teatro colonial não parecia possuir. Além disso, muitos títulos seus eram tradicionais, a exemplo dos enredos que transcreviam. Citados isoladamente, sem menção de autor, nada nos autoriza a ligá-los sem maiores investigações a determinado escritor. *Os Encantos de Medeia*, por exemplo, a peça que estaria sendo encenada na Casa da Ópera do Rio quando ela foi destruída pelo fogo em 1769, conforme narra com pormenores Luis Edmundo, tanto pode ser a conhecida ópera do escritor português como, embora com menos probabilidade, a comédia espanhola homônima de Rojas Zorrilla. O erro da maioria desses raciocínios, feitos *a posteriori*, é supor que a figura do Judeu, mantida por muito tempo quase em sigilo por causa de sua condenação e morte bárbara em Auto de Fé, era tão conhecida e festejada então quanto passou a ser a partir do século XIX. Varnhagem, em contraposição, historiador seguro e afeito a documentos, escreveu em 1850 que não lhe constava "que fossem jamais representadas em teatros do Brasil", óperas de Antônio José. A questão, portanto, permanece em aberto, discutível caso a caso, à espera da última palavra, se é que algum dia ela será proferida (PRADO, 1993, p. 80-1-2).

Percorrendo uma trajetória algo sinuosa, que primeiro se apresenta disposta a admitir mas depois nega assento a Antônio José no teatro brasileiro, as alegações de Décio Almeida Prado, coincidentemente ou não, encaminham-se de modo a refutar os dois alicerces sobre os quais a tese de Mendonça está assentada: a ascendência "espiritual" de Antônio José sobre a acanhada intelectualidade brasileira setecentista (quem mais poderia conhecê-lo naquele tempo?), e as supostas representações das "óperas" que tiveram lugar nos teatros do padre Ventura e de Manuel Luis, sem contar outras anteriores. Na interpretação de Prado, perfeitamente cabível, as premissas de Mendonça, nunca mencionado, estariam interligadas, sendo a primeira a causa e a segunda a consequência de um pensamento tido como equivocado, por deixar "[...] a descoberto um perigoso caráter retrospectivo [...]". Isso fica bem claro quando Prado, para explicar a origem desse vezo, que ele aparentemente imputa como indistinto à toda historiografia teatral brasileira, afirma: "[...] o erro da maioria desses

raciocínios, feitos *a posteriori*, é supor que a figura do judeu, mantida por muito tempo quase em sigilo por causa de sua condenação e morte bárbara em Auto de Fé, era tão conhecida e festejada então quanto passou a ser a partir do século XIX [...]".

Com exceção de uma única encenação de *Guerras do Alecrim e Manjerona*, realizada em 1785 no Mato Grosso, a cujo registro seus antecessores não tiveram acesso[96], Décio de Almeida Prado procura demonstrar o quanto há de arbitrário no levantamento das "óperas" do Judeu levadas à cena no século XVIII, em teatro "regular" ou não. Curiosamente, para arrematar sua peroração, Prado se vale de um argumento *fortiori*, isto é, de um argumento com o qual se tira a conclusão mais clara partindo-se do que era menos evidente, expresso na citação que fez à obra *Florilégio da Poesia Brasileira* (1850), de Francisco Adolfo de Varnhagem. Diz-se "curiosamente" porque, ao defender que *O Anfitrião* de Antônio José teria sido montado na Bahia em 1761, "[...] quando foram celebrados os esponsais da futura rainha Maria I de Portugal [...]", Mendonça não recorre a outro senão ao historiador teuto-brasileiro – assim como, antes dele, Henrique Marinho e Múcio da Paixão o fizeram. É o próprio Varnhagem quem, em um trabalho posterior a *Florilégio da Poesia Brasileira*, chamado *História Geral do Brasil* (1854), aventa a hipótese daquela longínqua representação, ao transcrever uma "relação" escrita por um antigo membro da Academia dos Renascidos, Francisco Calmon, que assim se remete às festas promovidas em Salvador para a comemoração do noivado da princesa portuguesa:

> [...] A um bando, em que saíram a cavalo o porteiro da Câmara e meirinhos, vestidos à cortesã, ao som de atabales e mais instrumentos, seguiram-se danças, fogos e comédias. Entre as danças distinguiram-se não só a dos mesteres, *verbi grantia* a dos cutileiros e carpinteiros, com farsas mouriscas, a dos alfaiates, e a dos sapateiros e corrieiros, como a dos congos, que mui agaloados, anunciavam a vinda de um rei negro, o qual depois aparecia com sua corte e sobas, dançando as talheiras e quicumbís, ao som dos seus instrumentos: seguiam-se índios emplumados e de arcos e flechas, saindo de ciladas. E por fim houve canas, escaramuças e argolinhas, e se representaram a comédia *Porfiar Amando* e a ópera *O Anfitrião*, mui provavelmente a de Antônio José (apud VARNHAGEM, 1854, p. 988).

Como se pode ver, embora a transcrição feita por Varnhagem de certo modo contradiga o que ele mesmo afirmara quatro anos antes, no *Florilégio da Poesia Brasileira*,

[96] Essa informação Prado obteve no livro *O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII* (1976), de Carlos Francisco Moura, onde se lê: "Freitas Bastos cita documento que descreve festejos realizados na povoação de Casal Vasco em 8 de setembro de 1785: houve festas populares, iluminações, fogos e representação de 'duas comédias e de uma ópera intitulada *O Alecrim e a Mangerona'*. Essa peça é de autoria do famoso Antônio José da Silva, o Judeu, denominada *Guerras do Alecrim e da Mangerona*" (MOURA, 1976, p. 46). Interessante observar, como mais uma prova do cartesianismo de Prado, que mesmo essa encenação levantou suspeitas de sua parte. Em nota, o historiador fez questão de afirmar que, embora seja mais provável tratar-se da peça de Antônio José, a referida "ópera" poderia ser outra obra chamada *Glórias do Alecrim e Triunfo da Manjerona*, escrita em 1741, ou seja, dois anos após a morte do Judeu.

aquilo que para o "acadêmico" baiano não passa de suposição, e que Varnhagem subscreve na *História Geral do Brasil*, Mendonça toma como um dado seguro da "fortuna cênica" de Antônio José no país. Longe de pretender encerrar a discussão, que, como Décio de Almeida Prado declara, permanecerá "em aberto", fica aqui mais uma vez registrada a ambiguidade de algumas fontes primordiais da historiografia teatral brasileira, a ensejar interpretações às vezes antagônicas dos historiadores em relação a determinadas questões, como a importância ou não de Antônio José na constituição do teatro nacional.

Embora seja praticamente impossível emitir uma palavra definitiva sobre o tema, não é impossível problematizá-lo um pouco mais, com vistas, senão a discordar de Prado, pelo menos a emendá-lo. Se, por um lado, é verdade que alguns historiadores de antanho "forçaram a nota" na hora de atribuir a um texto de Antônio José essa ou aquela encenação, movidos por pruridos nacionalistas, também é verdade que, levando-se em conta a quantidade de referências, algumas mais recentes, por uma questão de probabilidade é muito pouco provável que suas óperas tenham "passado em branco" no Brasil do século XVIII. Além das indicações, de fato inseguras, dando conta de que a obra do Judeu seria o "carro-chefe" do repertório predominante nos teatros do padre Ventura e de Manuel Luis, há outras, quiçá mais confiáveis, que garantem ter sido ela representada em teatros de Diamantina[97] e Salvador[98], por exemplo, sem contar aquela acontecida em Cuiabá à qual Prado se refere.

Outro argumento que também se pode alegar em prol da "fortuna cênica" do Judeu no Brasil é o fato, não desprezível, de sua primeira coletânea de peças, chamada *Teatro Cômico Português*, ter sido lançada em Portugal ainda em 1744, constituindo-se num verdadeiro *best-seller* que até 1800 ganharia seis reimpressões. Antes de sair esse volume, algumas obras já haviam sido publicadas de modo avulso, como *Labirinto de Creta* (1736), *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737) e *Variedades de Proteu* (1737). Impossível imaginar que tais edições, mesmo sem conterem referência à autoria de Antônio José[99], não tenham atravessado o Atlântico e aqui chegado, dando origem a algumas ou até muitas montagens – que, infelizmente, não foram registradas.

De todo modo, concordando ou não com Prado, pode-se interpretar seu ponto de vista como mais uma tentativa de se confirmar o caráter alienígena da obra do Judeu, um

[97] SANTOS, Felício Joaquim dos. *Memórias do Distrito Diamantino*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1956.
[98] RUY, Afonso. *História do Teatro na Bahia*. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.
[99] De acordo com Paulo Roberto Pereira (2007), o fato de não haver sido notado nas peças de Antônio José nenhum ataque aos poderes constituídos, aliado ao anonimato autoral, ajudou a preservar *O Teatro Cômico Português* para a posteridade. A autoria só foi realmente comprovada em 1858, quando Inocêncio Francisco da Silva percebeu o nome de Antônio José da Silva, escrito em forma de acróstico, no poema composto de duas décimas que encerra o prólogo do volume.

patrimônio pertencente apenas ao teatro e à literatura portugueses. Contudo, vale notar, enquanto a historiografia literária brasileira dela se desapegara desde, pelo menos, o lançamento de *A Literatura no Brasil* (1955-59), trabalho coletivo que não a inclui em seu escopo, a historiografia teatral parece ainda querer reivindicá-la para si. É o que mostra a leitura da *História do Teatro Brasileiro* (1996) de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, onde se encontra um subcapítulo dedicado ao comediógrafo chamado "Os Encantos de um Judeu: Antônio José da Silva". Nele, os pesquisadores classificam a obra do comediógrafo como luso-brasileira, alegando em favor da tese, além das montagens aqui realizadas, certos aspectos léxicos do português do autor, que seriam mais próximos do nosso do que do de Portugal.

Na terceira e última parte do estudo de Prado, em que ele se propõe emitir as chamadas "considerações finais", adentra-se num balanço do que teria sido o teatro setecentista no Brasil. Embora admita o significado histórico do período, especialmente se comparado ao teatro dos séculos anteriores, que "[...] já fazia muito em existir [...]" (PRADO, 1993, p. 84), Prado nele antevê uma profunda contradição, constituída pela distância que separava os gêneros dramatúrgicos mais praticados no século XVIII e os artífices disponíveis para executá-los, ou seja, os cenógrafos, ensaiadores, atores e cantores daquele momento.

Formados, em sua maioria, por negros e mulatos, como comprovam algumas fontes idôneas, os elencos existentes naquela época não teriam, segundo o historiador paulista, o preparo intelectual e técnico exigido por gêneros como a ópera e a tragédia neoclássica, ambos inscritos na seara do teatro erudito. Em suas palavras, "[...] entre os escritores de cultura europeia, formados em Coimbra (a nossa grande fornecedora de juristas e poetas), e os seus porta-vozes em cena, abria-se assim um fosso econômico e artístico intransponível" (PRADO, 1993, p. 85).

Semelhante questão tem tudo a ver com um problema explicitado no primeiro capítulo e que diz respeito à diferença entre as historiografias de Antonio Candido e Décio de Almeida Prado. Apesar de tanto a literatura quanto o teatro, para esses autores, aqui se manifestarem de um modo *empenhado*, primeiro como um projeto civilizador e, posteriormente, como esforço de construção da própria nação, o caráter específico do teatro, que depende de inúmeros fatores para se materializar em cena, faz com que, muitas vezes, a ele seja impossível caminhar *pari passu* com a literatura. Prova disso é que, enquanto para Antonio Candido já se poderia divisar um "sistema literário" no Brasil desde 1750, com o início da atividade poética de Claudio Manuel da Costa, para Décio de Almeida Prado isso só se daria com o teatro a

partir de 1838, com a estreia de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* e o advento do romantismo.

Sem desprezar a importância da edificação das Casas de Ópera e a contratação dos primeiros elencos estáveis no Brasil colonial[100], somente com a chegada da família real portuguesa, ao promover o translado de inúmeros artistas[101], seria possível ao menos vislumbrar um teatro no qual a distância entre o imaginado pelos dramaturgos e o representado pelos atores e cantores deixasse de ser um empecilho:

> Se éramos capazes de escrever epopeias e poesias líricas, por que não seríamos de compor dramas e tragédias? Que nada haja subsistido em papel impresso desses projetos ambiciosos do século XVIII, a não ser nomes de autores e títulos de peças, além do pobre *Parnaso Obsequioso*, é prova que o teatro, em seu plano mais elevado, nunca passou de uma forte mas inexequível aspiração nacional. Sonhávamos em ingressar no recinto das grandes obras universais, reduto e apanágio das nações civilizadas, sem dispor dos recursos extraliterários, propriamente teatrais, para isso necessários. Não possuíamos nem público em quantidade suficiente, nem atores profissionais qualificados – a camada intermediária que nos permitiria passar da mais fácil das artes, quando amadora, para uma das mais difíceis, quando estritamente profissional (PRADO, 1993, p. 87).

Curiosamente, se nesse ponto se percebe um afastamento entre Candido e Prado, consequência das diferenças inerentes ao objeto de estudo dos dois, no parágrafo seguinte, o último de "Entreato Hispânico e Itálico", eles voltam a se aproximar, quando Prado, reverberando o mesmo "pessimismo" encontrado no prefácio de *Formação da Literatura Brasileira*, afirma: "Portugal, em matéria dramática, era o reflexo de suas irmãs latinas, a Espanha, a Itália, a França. Ao Brasil cabia um papel ainda menor: o de satélite de um astro que só muito de raro em raro brilhava por conta própria" (PRADO, 1993, p. 87).

Se, no prefácio de *Formação*, Candido opta por metáforas ligadas à botânica ("galho", "arbusto", "jardim") para designar uma cadeia de difusão e introdução da literatura entre nós, com acentuada conotação hierarquizante, aqui Prado faz o mesmo em relação ao teatro, porém valendo-se de metáforas ligadas à astronomia ("satélite", "astro"). No fundo, importa reparar que, apesar das diferenças, no concernente à visão historiográfica, os dois intelectuais estão quase sempre de acordo: para que esse satélite se tornasse um astro com luz própria, além da formação do "sistema", algo fundamental no sentido de conferir à literatura e ao teatro um aspecto orgânico, integrado ao corpo social, seria necessário o aparecimento de um

[100] Para mais informações sobre esses primeiros elencos formados no Brasil, ver *O Teatro no Brasil*: Da Colônia à Regência (1974), de Lothar Hessel e Georges Raeders, especialmente os subcapítulos que tratam do teatro no Rio de Janeiro, em São Paulo e no Rio Grande do Sul.

[101] Principalmente após a fundação do Real Teatro São João, em 1813, cinco anos após a chegada da família real, vieram para o Rio de Janeiro, entre muitos músicos e cantores (o príncipe regente gostava de música sacra), o maestro Marcos Portugal e a companhia dramática liderada pela atriz Mariana Torres.

movimento artístico e filosófico cujas tendências individualizadoras servissem de incentivo à emancipação estética. Trata-se, é claro, do romantismo, período no qual teriam surgido uma literatura e um teatro autenticamente nacionais.

Antes, todavia, de abordar o romantismo brasileiro, assunto ao qual Décio de Almeida Prado dedica vários ensaios, cabe analisar o último trabalho da série sobre o teatro colonial ("A Herança Teatral Portuguesa") incluído em *Teatro de Anchieta a Alencar*. Diferentemente de "Entreato Hispânico e Itálico", texto em que Prado se detém sobre as influências extralusitanas no teatro nacional (à exceção de Antônio José), cobrindo os séculos XVII e XVIII, aqui o foco recai na ascendência exercida diretamente por nossa "pátria-mãe", completando o quadro que vai, *grosso modo*, de 1790 a 1831. Ou seja, aquele período em que se destacam três acontecimentos de suma importância política e econômica: a chegada da família real portuguesa ao Brasil (1808), a abertura dos portos para as nações amigas (ocorrida no mesmo ano e que, na prática, representou o fim do estatuto colonial) e a independência propriamente dita (1822). Em termos estéticos, o intervalo compreenderia a fase marcada pela decadência do neoclassicismo e o surgimento do romantismo, denominada por alguns historiadores de pré-romântica.

Ao contrário do que o título sugere, não se trata de um estudo panorâmico sobre os laços que ligam o teatro português ao nosso, mas de um ensaio com balizas temporais mais ou menos precisas, dando conta somente desses anos que antecederam a explosão romântica e toda a carga de nacionalismo a ela associada. O título se explicaria pelo fato de, precisamente nessa época, o "astro" ao redor do qual o teatro brasileiro girava, retomando a imagem de Prado, ter passado a emitir alguma luz própria, produzindo uma dramaturgia eclética que, dentro de suas limitações, repercutiu por aqui. Além disso, com a compulsória transferência da família real para cá, e a consequente construção do Real Teatro São João (1813), o fluxo de atores e atrizes portugueses no Rio de Janeiro se intensificou, fato que se traduzirá numa influência direta, e só assim poderia ser, entre esses para com os colegas de profissão brasileiros.

Semelhante contato, se deve ressaltar, será de enorme importância para a carreira de João Caetano, ator brasileiro que, na visão de Prado, teve um papel fundamental na formação do teatro nacional. Não à toa, muitas das análises e comentários tecidos em "A Herança Teatral Portuguesa" podem ser encontrados, aqui ou acolá, nos dois primeiros capítulos de *João Caetano*, precisamente aqueles que tratam da ascensão do ator na cena teatral

fluminense[102]. Embora as relações existentes entre os teatros lusitano e brasileiro perpassem a obra historiográfica de Prado como um todo, é possível afirmar que, além do ensaio ora comentado, outros trabalhos que também se aprofundam nessa questão são *Procópio Ferreira* – A Graça do Velho Teatro (1984) e "O Teatro e o Modernismo", publicado pela primeira vez em 1975 no volume *O Modernismo*.

A abordagem contida nesses estudos incide sobre um momento fulcral na história das relações culturais entre os dois países, no qual elas teriam supostamente se dissipado e que, portanto, significaria o corte definitivo do "cordão-umbilical" a unir seus respectivos teatros. Levando em conta a formação de Décio de Almeida Prado, não custa lembrar que o modernismo brasileiro apresenta a respeito desse tema uma visão um tanto contraditória. Para Wilson Martins, em *A Crítica Literária no Brasil*, uma das palavras de ordem do movimento ao se cristalizar seria, "[...] justamente, o antilusitanismo e, em especial, o antilusitanismo linguístico" (MARTINS, 2002, p. 448). Já para Antonio Candido, crítico e historiador literário da mesma geração de Martins,

> [...] o nosso Modernismo importa essencialmente, em sua fase heroica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Este sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do geral e do particular (CANDIDO, 2000, p. 110).

É claro que tanto Martins como Candido, ao proclamarem seus pontos de vista, estão se referindo às proposições teórico-práxicas do movimento. No plano historiográfico, ignorar as raízes portuguesas da cultura brasileira é algo simplesmente impossível. Ainda assim, não se pode deixar de apontar que, ao lidar com esse assunto, a moderna historiografia teatral brasileira, por intermédio principalmente da obra de Décio de Almeida Prado, não deixará de trazer à baila uma ótica singular sobre o tema, que a seu tempo será objeto de análise desta pesquisa.

À propósito das fontes, verifica-se em "A Herança Teatral Portuguesa" o mesmo procedimento observado no ensaio anterior: ao ilustrar o nascimento do Real Teatro S. João, o primeiro "teatro decente"[103] construído no Brasil, novamente priorizou-se as de origem primária, com destaque para os indefectíveis relatos de viajantes franceses. Já em relação às

[102] Lembrando que *João Caetano*, livro de 1972, foi publicado bem antes de "A Herança Teatral Portuguesa", texto aparecido pela primeira vez, com cortes, numa edição de junho de 1991 do jornal *Folha de S. Paulo*.
De acordo com as principais biografias do ator, João Caetano estreou como amador em São João do Itaboraí (RJ), no ano de 1827. A estreia profissional, no principal teatro da Corte, então dominado por atores e atrizes portugueses, aconteceria quatro anos depois, em maio de 1831.

[103] A expressão não é de Décio de Almeida Prado. Ela se encontra no decreto real que viabilizou a construção do edifício.

fontes secundárias, chama a atenção a ausência de duas referências antes consideradas quase obrigatórias, pois encontradas em diversas obras da historiografia teatral brasileira: o historiador Teófilo Braga e o empresário teatral Sousa Bastos, ambos portugueses e autores de obras que transitam pela história em comum dos teatros luso-brasileiro.

Em relação ao primeiro, que escreveu uma caudalosa *História do Teatro Português* (1870-71), a ausência muito provavelmente se deve ao caráter positivista do pensamento do autor, o que tornaria essa e outras obras de sua lavra ultrapassadas aos olhos de um historiador moderno. A esse respeito, é bom reparar que Galante de Sousa e Sábato Magaldi também não o citam em seus trabalhos sobre a história do teatro brasileiro.

Do segundo, que esteve no Brasil e aqui dirigiu companhias dramáticas, muito se mencionam os volumes *Carteira do Artista* (1898) e *Dicionário do Teatro Português* (1908). Nesse caso, supõe-se, o não-comparecimento[104] teria mais a ver com o fato de Sousa Bastos, misto de jornalista, memorialista e historiador, em suas obras se ater excessivamente ao chamado anedotário, isto é, a história feita de "causos" pitorescos relacionados às "grandes personalidades" do passado.

Demonstrando pouco ou nenhum interesse por esse tipo de registro historiográfico, na primeira parte do estudo em análise, mais voltada para a cena, Prado se atém exclusivamente aos fatos considerados fundamentais à formação cênica nacional, como a construção do Real Teatro S. João, a cargo do português Fernando José de Almeida, ou a chegada das companhias de Mariana Torres (1813) e Ludovina Soares da Costa (1829). Episódios anedóticos como, por exemplo, as pedras utilizadas para alicerçar o teatro – anteriormente reservadas à edificação de uma igreja e que, por isso, teriam iniciado uma maldição responsável pelos três incêndios acontecidos no local, em 1824, 1851 e 1856 – passam ao largo das explanações.

Novamente, assim como acontecera ao se referir ao empresário Manuel Luis Ferreira, observa-se que os esforços de Prado estão voltados à descrição de um determinado ambiente teatral cuja maturação possibilitará, na seara da cena, o surgimento de João Caetano e da companhia por ele fundada em 1833, a primeira supostamente cem por cento nacional[105]. Em razão disso, no que concerne às referências bibliográficas lusitanas, os lugares de Teófilo Braga e Sousa Bastos acabam ocupados por historiadores contemporâneos de Prado, como é o caso de Luiz Francisco Rebello, autor de uma revisada *História do Teatro Português* (1969).

---

[104] Ou quase, se se levar em conta o pequeno trecho de *Dicionário do Teatro Português* transcrito por Décio de Almeida Prado em uma nota de seu ensaio.

[105] Ou seja, formada apenas por atores e atrizes nascidos no Brasil.

Na seara da dramaturgia, Prado identifica três tipos de peças que teriam prevalecido nesse período algo indefinido de decadência neoclássica e ascensão romântica: as sensíveis, as bélicas e as liberais. As primeiras, que seriam comédias sentimentais próximas do melodrama, teriam em *O Novo Desertor Francês*, de Antônio Xavier, o seu melhor modelo. As segundas em *Palafox em Saragoça*, do mesmo autor, e as terceiras em *O Príncipe Amante da Liberdade ou a Independência da Escócia*, obra em princípio apócrifa mas que, segundo Prado, seria do mesmo onipresente dramaturgo português[106]. As peças bélicas, como o próprio nome sugere, se caracterizavam pelo imenso aparato cênico que demandavam, graças às suas tramas recheadas de conflitos militares, ao passo que as liberais, bem típicas desse período, procuravam enaltecer a figura do "déspota esclarecido", isto é, o monarca disposto a aceitar os limites impostos por uma constituinte e um parlamento independente.

Como nos capítulos iniciais de *João Caetano*, em "A Herança Teatral Portuguesa" se tem um panorama histórico de uma época que se poderia qualificar, sem cair no lugar-comum, como "de transição", na qual o neoclassicismo agonizante começava a ceder espaço a outras formas dramatúrgicas de origem popular. Ainda que algumas dessas formas, como as mencionadas acima, não tenham prosperado e se constituído em gêneros arquetípicos, a emergência delas revela, para Décio de Almeida Prado, um tempo de baixa na produção teatral portuguesa e brasileira, suplantada por questões de ordem política. Atendo-se somente a obras que tiveram representação comprovada nos palcos daqui, provavelmente mais reveladoras da mentalidade hegemônica, Prado percorre em sua análise um caminho que vai, *grosso modo*, de *O Príncipe Amante da Liberdade ou a Independência da Escócia*, encenada em 1822 no dia da aclamação de D. Pedro I, a *O Dia de Júbilo para os Amantes da Liberdade ou A Queda do Tirano*, peça do português Camilo José do Rosário montada em 1833 menos de um mês após a abdicação do imperador.

Para avaliar o impacto que tais peças teriam exercido no espectador carioca daquele tempo, Prado se vale de alguns textos de Justiniano José da Rocha, jornalista que exerceu a crítica teatral, esporadicamente, de 1836 a 1846, nos jornais *O Cronista* e *O Brasil*. Apesar de o trabalho de Justiniano, voltado para o jornalismo político, ser bastante conhecido, com seu nome aparecendo em dicionários biobibliográficos como o de Sacramento Blake (1883-1902) e o de Inocêncio Francisco da Silva (1858-1923), sua produção crítica passou, salvo engano,

[106] Registre-se aqui a impressionante capacidade de Prado, demonstrada em "A Herança Teatral Portuguesa" e outros trabalhos, de conseguir rastrear autorias e referências tidas como perdidas pela historiografia teatral brasileira, a qual *O Príncipe Amante da Liberdade ou a Independência da Escócia* seria apenas mais um exemplo. Isso se deve, com certeza, às inúmeras pesquisas realizadas por Prado, ao longo de sua carreira acadêmica, em arquivos estrangeiros, notadamente franceses e portugueses.

totalmente despercebida pela historiografia teatral brasileira, até que Prado a tirasse do limbo em obras como *João Caetano* e *Teatro de Anchieta a Alencar*.

A transcrição de algumas críticas nas quais Justiniano José da Rocha, por meio de reminiscências, faz referência a essa época limítrofe do teatro brasileiro, demonstram um pesquisador afeito a hemerotecas, qualidade que o destaca em relação aos seus antecessores – que, por incrível que pareça, quase não se utilizaram da crítica jornalística como fonte na composição de seus trabalhos. Além disso, lendo-se *João Caetano* e o ensaio em análise, é possível aventar a hipótese de que, muito provavelmente, tenha sido o próprio Justiniano José da Rocha quem sugeriu a Prado uma definição para a imprecisa dramaturgia de então, representada, em especial, pelas peças de Antônio Xavier.

Para o historiador paulista, Rocha foi o primeiro crítico da história do teatro brasileiro, o que, de acordo com seus pressupostos teóricos, faz todo o sentido, na medida em que o jornalista atuou em um momento no qual já se formara um "sistema teatral" no Brasil. Além de autores, produtores teatrais e um público que se reconhecessem como tais, não há dúvida de que muito contribuiu para a constituição desse "sistema" o advento da imprensa no país, algo possível somente após a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro. Com ela, por meio de colunas ou "crônicas" na maioria das vezes não assinadas, esse público, além de uma determinada feição, ganharia também voz. No caso de Justiniano José da Rocha, uma voz conservadora, com certeza, sempre disposta a detratar o drama romântico em favor de gêneros passadistas como a tragédia neoclássica ou do melodrama, mas, ainda assim, de extrema relevância historiográfica. A Décio de Almeida Prado cabe a descoberta dessa faceta de sua produção jornalística, que mereceria, inclusive, uma pesquisa à parte, caso ainda não tenha sido feita.

Adentrando-se na problemática do "sistema", vale a pena estabelecer novamente um cotejo entre as historiografias de Prado e Antonio Candido no que se refere ao tempo histórico em debate, dentro do qual se percebem mais diferenças do que semelhanças. Embora ambos concordem que em termos de literatura propriamente dita (dramática ou não), os primeiros três decênios do século XIX não se destacam, em virtude de uma produção demasiado medíocre seja na poesia seja na dramaturgia, para Candido, em outras áreas do conhecimento não exatamente literárias, essa época teria representado a nossa *aufklärung*:

> Dentro desses limites acanhados e com todos os seus percalços, ocorreu, pois, a nossa breve Época das Luzes, coincidindo muito felizmente com um momento em que a superação do estatuto colonial abriu possibilidades para realizar os sonhos dos intelectuais. Por isso, no Brasil, a Independência foi o objetivo máximo do movimento ilustrado, o intelectual considerado como artista cede lugar ao intelectual considerado como pensador e mentor da

> sociedade, voltado para a aplicação prática das ideias (CANDIDO, 1975, p. 238).

O trecho acima pertence à parte de *Formação* reservada aos estudos sobre a literatura brasileira produzida no começo do século retrasado. Neles, Candido procura estabelecer uma distinção entre o que seria uma "literatura literária", representada pela poesia e que, à época, teria caído em uma rotina de mediania, e uma literatura, dir-se-ia, "de compromisso", representada pelo ensaio, pelo artigo jornalístico e até pelo panfleto, cuja pujança significaria uma espécie de "era de ouro" do pensamento político nacional.

Graças a essa distinção, disposta a admitir gêneros textuais supostamente fora do âmbito literário, a visão de Antonio Candido sobre o período se revela deveras otimista, pois a grandeza de nomes como Hipólito da Costa, Evaristo da Veiga e Frei Caneca acaba sobrepujando tudo o que haveria de corriqueiro na poesia escrita por um Januário da Cunha Barbosa ou um Natividade Saldanha, alguns dos exemplos levantados pelo autor.

No caso de Décio de Almeida Prado, focado exclusivamente na literatura dramática, que ocupa a maior parte de seu ensaio, o tom se apresenta, claro, mais pessimista, embora ele reconheça a estreita ligação existente entre esse ambiente político efervescente e o teatro realizado naqueles anos, pródigo na exaltação dos princípios liberais. Os próprios títulos de certas peças referidas e analisadas por ele dão prova disso, de modo a demonstrar que o teatro, independente da qualidade dramatúrgica apresentada, não ficou indiferente a essa onda de ilustração peculiar ao período joanino e ao primeiro reinado. No que concerne ao valor atribuído a essa dramaturgia, Prado se pronuncia assim:

> Todo este repertório inscrevia-se num quadro de teatro popular, sustentado pelo grosso público, não por pessoas eruditas, porque estas achavam-se presas, ao escrever e ao julgar produções alheias, às fórmulas em vias de exaustão da tragédia francesa. Tal foi, com efeito, o paradoxo do teatro português: inclinar-se para o classicismo no momento em que este já perdia forças, quando as dramaturgias consideradas heterodoxas, a inglesa, a espanhola, a alemã [...], começavam a emergir, a subverter a ordem instituída pela França, preparando o advento do romantismo. O público inculto, curiosamente, encontrava-se em certo sentido na vanguarda dos acontecimentos, na medida em que não tinha preconceito de espécie alguma a imobilizá-lo. Desejava ver no palco emoções fortes, lances sensacionais – e logo os teria, de primeira ordem, proporcionados por personalidades vigorosas como as de Victor Hugo e Alexandre Dumas. Nesse sentido, e apenas nesse sentido, pode-se falar em pré-romantismo no teatro de Portugal (PRADO, 1993, p. 108).

Dentro desse universo no qual os teatros de Brasil e Portugal se misturam, com a análise incidindo sobre a dramaturgia portuguesa que repercutiu além-mar, não se poderia falar, na visão de Prado, em um pré-romantismo luso-brasileiro, a não ser levando-se em conta o estado de espírito próprio das plateias de lá e de cá naquele momento histórico,

conforme ele descreve. É por isso que, para o historiador paulista, o romantismo teatral adquire, em Portugal e no Brasil, o aspecto não de um processo lentamente maturado, mas de uma ruptura, um evento, algo que ficará bem nítido quando se examinar os textos de Prado que tratam especificamente do assunto.

O mesmo não se observa na historiografia literária de Antonio Candido. Compreendendo já existir uma literatura brasileira desde, pelo menos, 1750, o romantismo literário é visto como o resultado de uma trajetória que contou, sim, com um período pré-romântico mais ou menos definido. Plasmado, claro, à sombra do pré-romantismo francês, ele estaria identificado a certos autores nascidos na França mas que, por diferentes motivos, se radicaram algum tempo no Brasil, como Édouard Corbière, Ferdinand Denis e Daniel Gavet. Ou a certos autores brasileiros que, tocados pela eloquência de François Chateaubriand[107], já apresentavam aquela sensibilidade exaltada que o romantismo, em breve, levaria ao paroxismo, como Borges de Barros e Monte Alverne.

Para Antonio Candido, se o arcadismo teve o papel histórico de integrar e o romantismo de diferenciar a literatura brasileira no panorama das letras ocidentais, para Décio de Almeida Prado coube ao romantismo tanto integrar como diferenciar o teatro brasileiro em relação ao praticado no ocidente. Em primeiro lugar porque, após seu advento, finalmente o Brasil passou a produzir, com regularidade, autores teatrais, algo que não acontecera antes; segundo porque, graças às suas propostas particularizadoras, não só se passou a produzir autores por aqui como estes, imbuídos de intenso nacionalismo, procurariam dotar a nação recém-independente de uma dramaturgia considerada autenticamente brasileira.

Todavia, antes que semelhante "explosão romântica"[108] sobreviesse, seja na França, em Portugal ou no Brasil, além das peças ditas sentimentais, bélicas e liberais referidas mais atrás, predominaram também as tragédias neoclássicas portuguesas, que Prado examina na segunda parte do estudo, com destaque para duas obras: a *Nova Castro*, de João Batista Gomes Júnior (1798), e *O Triunfo da Natureza*, de Vicente Nolasco da Cunha (1809). A primeira por ter feito longa carreira nos palcos brasileiros, fazendo parte, inclusive, do repertório de João Caetano. A segunda por motivos que Prado denomina de "conceituais", pois é provável que ela jamais tenha sido encenada no Brasil profissionalmente.

De acordo com o ensaísta, se pode antever em *O Triunfo da Natureza* um tema caro ao romantismo brasileiro: a relação entre a Europa e a América, representada metaforicamente na

[107] Autor de *O Gênio do Cristianismo* (1802) e outras obras, François-René de Chateaubriand (1768-1848) é normalmente apontado como o principal precursor do romantismo literário francês.
[108] Um dos estudos que compõe *Teatro de Anchieta a Alencar* chama-se "O Teatro Romântico: a Explosão de 1830".

obra por meio da união amorosa entre um europeu e uma ameríndia. Estabelecendo uma comparação entre a peça de Nolasco da Cunha e certos romances de José de Alencar, como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865) – em especial este, no qual a comunhão se dá entre um estrangeiro e uma nativa, ao contrário daquele – Prado arremata "A Herança Teatral Portuguesa" de modo a ensejar o tema do estudo seguinte, "O Advento do Romantismo":

> Ao continente maduro, caberá o papel masculino, ativo, fecundante; ao que começava a se abrir para a civilização, não restará senão representar a encantadora amorosidade feminina, ressaltada mais pelo primitivismo. Parece que Sheridan, valendo-se de Kotzebue, e Nolasco da Cunha, nas pegadas dos dois, não pretenderam dizer outra coisa. Não haveria mal que a Europa violentasse a América, desde que fosse para lhe dar filhos, unindo num só os dois sangues. A metáfora literária cumpria a sua missão: adoçava e transfigurava a brutalidade da história (PRADO, 1993, p. 119-20).

4. Período de Formação

Na história do teatro brasileiro, nenhum outro período chamou tanto a atenção de Décio de Almeida Prado quanto aquele no qual a estética romântica prevaleceu. Estendendo-se mais ou menos de 1836 a 1868, ou seja, da montagem dos primeiros dramas românticos franceses no Teatro Constitucional Fluminense (RJ) à produção do último drama histórico nacional[109], boa parte dos esforços intelectuais de Prado está concentrada nesse intervalo curto de tempo. A título de comparação, vale informar que, enquanto outros períodos ensejaram um, dois ou, no máximo, três ensaios de sua lavra a respeito, o romantismo tornou-se objeto de inúmeros estudos, que vão de ensaios sobre questões específicas do movimento a teses mais amplas de doutorado e livre-docência.

Tal disparidade, impossível de não ser notada, também é encontrada, embora com menos intensidade, na obra de Antonio Candido. Isso é devido, entre outros motivos, à influência que o nacionalismo modernista teria exercido sobre o pensamento desses autores, um nacionalismo que, em muitos aspectos, se liga ao projeto romântico, conforme o primeiro capítulo discrimina. Todavia, o fator preponderante a explicar o enorme interesse de Prado pelo romantismo tem a ver com o fato desse movimento, coincidindo com os anos subsequentes à Proclamação da Independência, propor, no rastro da emancipação política, o seu complemento natural, isto é, a emancipação estética da jovem nação que então despontava.

Ao se debruçar sobre o romantismo teatral brasileiro, Prado produziu trabalhos que abarcam tanto a dramaturgia quanto a cena românticas, a primeira por meio de ensaios como "O Ecletismo Liberal de Gonçalves Magalhães" ou "Leonor de Mendonça: Amor e Morte em Gonçalves Dias", a segunda por meio de suas teses dedicadas a João Caetano[110]. Além de se tratar, com certeza, da parte mais substanciosa de sua obra historiográfica, seus escritos sobre o romantismo são também aqueles que mais se preservam perante o olhar contemporâneo, o que equivale a dizer que eles formam a parcela de sua obra mais resguardada da crítica ulterior. Ao contrário de outros trabalhos nos quais o historiador paulista discorre sobre certos gêneros teatrais musicados ou a comédia de costumes (hegemônicos entre o final do século XIX e o início do XX), que ensejaram restrições acerbas em pesquisas historiográficas mais recentes, seus estudos focados no período romântico se mantêm como referências incontornáveis, ainda que também passíveis de censuras.

[109] *Gonzaga ou A Revolução em Minas*, de Castro Alves, escrita em 1867 e encenada no ano seguinte.
[110] *João Caetano*: o Ator, o Empresário, o Repertório (1972) e *João Caetano*: A Arte do Ator (1984).

E por que isso acontece? Em que pese sua dedicação mais verticalizada em relação a esse momento considerado capital, aliado à competência exegética que jamais lhe faltou, porque durante o romantismo vigorou no Brasil os princípios de um teatro visto como *drama*. Um teatro, em suma, que comportaria dois princípios básicos: a extrema importância atribuída à *literariedade* do texto dramático, interpretada como um valor supremo; a ideia segundo a qual o drama, forma textual surgida no alvorecer do romantismo, seria a mais elevada na hierarquia dos gêneros dramatúrgicos, correspondendo, no mundo moderno, ao significado atribuído pelos clássicos e neoclássicos à tragédia.

Tratando-se de um período regido por tal diapasão, cuja afinação se ajusta aos pressupostos teóricos de Prado, dir-se-ia que entre ele e o romantismo ocorre o encontro do autor com o seu conteúdo. Embora se possa objetar, com razão, que o drama não foi o gênero predominante nos palcos brasileiros da época, sobrepujado pelo melodrama e pela comédia, não há dúvida de que, durante a vigência do romantismo, a ele foi delegada a tarefa de se criar, no Brasil, um "teatro nacional", especialmente o drama histórico. Posteriormente, entre 1855 e 1865, quando vigorou o realismo encampado pelo Teatro Ginásio Dramático (RJ), caberiam aos "dramas de casaca" dar prosseguimento a esse processo, abortado devido à eclosão dos gêneros teatrais musicados. Isso explica por que, conforme se viu no segundo capítulo, para Prado o intervalo compreendido entre o surgimento do romantismo e a queda do realismo seria uma espécie de "era de ouro" do teatro brasileiro, retomada no século XX somente com o advento do modernismo.

No que concerne à análise dramatúrgica, atente-se para o fato de que, na historiografia de Prado, dos autores brasileiros que se dedicaram, em algum momento de suas carreiras, ao drama romântico, independente da vertente, quase todos ganharam estudos pormenorizados, espalhados em obras como *O Teatro de Anchieta a Alencar* (1993) e, claro, *O Drama Romântico Brasileiro* (1996). No âmbito da historiografia teatral brasileira, trata-se de algo quase inédito, na medida em que, antes do lançamento desses livros, só se vira uma vez incursão assim tão aprofundada na dramaturgia romântica, a saber, nos dois volumes de *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II* (1979-1986), de Lothar Hessel e Georges Raeders, onde se encontram capítulos dedicados à obra dos principais dramaturgos do período. Um trabalho referencial para Prado, ainda que, nem sempre, por ele referendado.

Dentro desse universo, levando-se em conta o debate sobre a formação e a nacionalização do teatro brasileiro, três ensaios se destacam: "O Teatro Romântico: a Explosão de 1830", "O Advento do Romantismo" e "O Ecletismo Liberal de Gonçalves de

Magalhães"[111], todos publicados em *Teatro de Anchieta a Alencar*. O primeiro, malgrado não se deter sobre o romantismo brasileiro, traz algumas informações valiosas sobre a maneira como Prado interpreta a introdução do movimento em países como Portugal, Espanha e Brasil, ou seja, países cujas literaturas, àquela altura, giravam mais ou menos em torno da literatura francesa – incluindo aí a literatura dramática.

Se, no caso da França, o romantismo resultou de um longo período de gestação, ao longo do qual os partidos favoráveis e contrários a ele foram se constituindo aos poucos, naqueles outros países isso não teria acontecido. A consequência dessa inexistência de um período pré-romântico, observável especialmente no caso do teatro, seria a considerável diferença na maneira como o movimento despontou nos palcos ibéricos e brasileiros na comparação com os franceses.

Enquanto nesses o romantismo já apareceu pronto, acabado e, de certo modo, triunfante, naqueles, ao contrário, seu advento teria se revelado tímido, titubeante, inicialmente mal se discernindo do classicismo, pelo menos no âmbito da dramaturgia. Fruto de uma difícil tentativa de conciliação entre os preceitos das duas escolas, essa indiferenciação se revelaria por meio da produção de peças híbridas, ou, como prefere Prado, ecléticas, estacionadas a meio caminho entre a tragédia e o drama. Seria o caso, por exemplo, de *Um Auto de Gil Vicente* (1840), *A Conjuração de Veneza* (1834) e *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* (1838), respectivamente de Almeida Garrett, Martinez de la Rosa e Gonçalves de Magalhães, os supostos introdutores do romantismo nos teatros de Portugal, Espanha e Brasil.

Embora admitisse que esse ecletismo tivesse antecedentes na própria França – principalmente na obra de Casimir Delavigne, adepto da doutrina do *juste-milieu*[112] – na visão de Prado ele seria o sintoma não de uma defasagem geracional, como no caso do autor francês, mas da posição periférica ocupada por Garrett, de la Rosa e Magalhães no panorama teatral europeu. No ensaio dedicado ao último, ao abordar essa questão, Décio de Almeida Prado afirma:

> Aceita a hipótese, seria ela extensível porventura a outros cultores ilustres do ecletismo, substituindo-se, no entanto, a diferença de idade pela distância cultural existente entre o meio em que se tornaram homens de letras e o centro decisório do teatro universal, ou seja, naquelas décadas, Paris. Teríamos então o caso não só de Gonçalves de Magalhães como de dois introdutores do teatro romântico em países ibéricos: Martinez de la Rosa, na Espanha, Almeida Garrett, em Portugal. Todos os três beberam o

[111] Republicado em *O Drama Romântico Brasileiro* com o título alterado para "Entre Tragédia e Drama: Gonçalves de Magalhães".
[112] Ao pé da letra, a "justa medida". Ou seja, o meio-termo entre o rigor clássico e a liberdade romântica.

> romantismo na fonte, em passagens mais ou menos demoradas pela França. Mas só o fizeram depois de impregnados de cultura clássica, com carreira literária em andamento e livro publicado, o que não lhes concederia talvez outra escapatória senão a do meio-termo (PRADO, 1993, p. 151).

É por isso que, em outro trabalho ("O Advento do Romantismo"), ao comentar a repercussão da chegada dos primeiros dramas românticos franceses ao Brasil – valendo-se, novamente, das críticas de Justiniano José da Rocha – Décio de Almeida Prado recorre ao seguinte argumento para explicar o espanto por elas causado:

> Justiniano não erra nem ao julgar terminada essa fase, nem ao classificá-la de "romântica brava". O romantismo, no teatro francês, não foi crescendo até atingir aquele paroxismo que se chamou em Portugal de "ultrarromantismo" – "o drama *plusquam* romântico", na expressão pitoresca de Garrett. As primeiras peças de Victor Hugo e Alexandre Dumas são de fato as mais românticas, no sentido de romper com o classicismo em todos os seus níveis, dos literários aos sociais, dos estéticos aos metafísicos e morais (PRADO, 1993, p. 133).

Baseando-se em tal raciocínio, na ótica de Prado o romantismo teatral brasileiro, em oposição ao francês, não teria significado, de fato, uma brusca ruptura com os parâmetros do classicismo e suas tendências universalistas. Ou, conforme exprime o título de um de seus trabalhos sobre o assunto, no Brasil o romantismo não se precipitou de forma violenta e traumática, representando, em termos simbólicos, uma "explosão" – nos moldes, claro, da "Batalha do Hernani"[113]. Tratando-se de um movimento que, pelo menos no teatro, demoraria a se corporificar, sobrepujando aos poucos a estética anterior, a definição de um marco inicial acaba se tornando uma questão complexa, por seu caráter eminentemente nuançado. Assim sendo, sobrevém a seguinte indagação: por que *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*?

Longe de ser uma pergunta retórica, por detrás dela se esconde outro problema, que diz respeito, para além do pioneirismo da peça, ao seu papel catalizador na criação de um "teatro nacional". Com efeito, ao defender semelhante ideia, estaria Décio de Almeida Prado indo contra ou a favor de outros críticos e historiadores que o precederam? Tomando-se como parâmetro o que foi escrito à época da estreia da montagem, ocorrida em 13 de março de 1838 e produzida pela companhia de João Caetano, encontram-se versões contraditórias a respeito dessa atribuição de valor. Segundo informa Carlos Süssekind de Mendonça em *História do Teatro Brasileiro* (1926), transcrevendo um testemunho anônimo recolhido no *Jornal do Comércio* e publicado apenas três dias depois da estreia, "[...] em todas as dependências do teatro [...] o público apinhava-se ardoroso e exaltado, como se tivesse realmente consciência do momento histórico que representava" (apud MENDONÇA, 1926, p. 170).

[113] Expressão consagrada por Théophile Gautier para designar a disputa travada entre os defensores e os detratores do romantismo quando estreou, em 1830, na *Comédie-Française*, a peça *Hernani*, de Victor Hugo.

Curiosamente, quem apresenta um ponto de vista diametralmente oposto a esse é Décio de Almeida Prado. Ao empreender, em "O Advento do Romantismo", um balanço da crítica legada por Justiniano José da Rocha, o historiador pondera:

> Foi assim que o primeiro crítico teatral do Brasil deixou passar em branco os dois acontecimentos julgados pela posteridade como fundamentais – no sentido de inaugurais – do período. Ou seja, a encenação da tragédia *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, e da comédia *O Juiz de Paz da Roça*, de Martins Pena, respectivamente em março e outubro de 1838, com as quais, segundo a interpretação moderna, nasce oficialmente a dramaturgia brasileira. Não só ele não as consignou no *Cronista*, por aqueles motivos alegados [abandono temporário da crítica teatral], como, ao fazer em 1841 o retrospecto dos últimos anos nas páginas de *O Brasil*, ignorou tanto uma quanto outra, demonstrando que os julgamentos estéticos do futuro nem sempre transparecem nas linhas ainda próximas do presente. O teatro nacional passara a existir e Justiniano não percebera (PRADO, 1993, p. 138-9)

Ainda que, conforme sustenta Prado, a proeminência conferida às peças de Magalhães e Pena seja fruto de uma "interpretação moderna", no caso específico de *Antônio José*, sua afirmação como obra inaugural da dramaturgia brasileira possui um histórico mais antigo, que remete a estudos como *Bosquejo da História da Poesia Brasileira* (1840-1841), de Joaquim Norberto, *Curso Elementar de Literatura Nacional* (1862), de Fernandes Pinheiro, e, notadamente, *O Brasil Literário*: História da Literatura brasileira (1863), do austríaco Ferdinand Wolf.

Se, nos dois primeiros, as tragédias de Magalhães não mereceram mais do que alguns ralos comentários críticos, no último elas aparecem com destaque considerável, respaldando o autor como o grande nome do romantismo teatral no Brasil. É o que informa João Roberto Faria em um trabalho chamado "O Lugar da Dramaturgia nas Histórias da Literatura Brasileira". De acordo com ele, apesar das análises de Wolf sobre a dramaturgia brasileira serem, de um modo geral, fracas, ao incluir um número maior de referências relacionadas ao assunto seu estudo teria fornecido "[...] uma base para os futuros trabalhos historiográficos sobre o teatro brasileiro em seu momento de formação" (FARIA, 2010, p. 12).

Nunca é demais lembrar que, para a confecção de *O Brasil Literário*, obra redigida em Viena, Ferdinand Wolf contou com a ajuda de três brasileiros: Ernesto Pereira França, Araújo Porto Alegre e, claro, Gonçalves de Magalhães, à época ministro de D. Pedro II na Corte dos Habsburgos. Para Lothar Hessel e Georges Raeders, historiadores que contestam a proeminência de Magalhães no panteão do teatro romântico brasileiro, esse intercâmbio seria o responsável por sua sobrevalorização em termos históricos. Não se tratando, nem de longe, de ajuda desinteressada, ao subsidiar Wolf o dramaturgo fluminense teria, de propósito,

omitido nomes relevantes do período e se colocado na posição de precursor incontestável. Trocando em miúdos, Magalhães teria conseguido imprimir, por interposta pessoa, o ponto de vista que ele próprio queria instituir a respeito de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*. O mesmo, em suma, que antes expressara no prefácio escrito para a primeira edição da peça, no qual reivindica, de forma aberta, sua condição de pioneiro[114].

Ainda que o livro de Wolf, como afirma João Roberto Faria, no tocante à literatura dramática tenha influenciado trabalhos historiográficos posteriores, nem sempre a visão nele exposta seria corroborada. Silvio Romero, por exemplo, na *História da Literatura Brasileira* (1888), mais contesta do que confirma tal visão, tecendo críticas contundentes à peça de Magalhães, considerada, entre outras coisas, um "[...] desconcerto perpétuo" (ROMERO, 1980, p. 801). Quem, na seara da historiografia literária, reiterou o ponto de vista mais "apologético" em relação a *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* foi José Veríssimo, em sua *História da Literatura Brasileira* (1916). A argumentação utilizada por Veríssimo, defendendo o caráter inaugural da tragédia, tornou-se a base para a chamada "interpretação moderna" em torno do papel exercido por ela na história do teatro nacional. De maneira ainda embrionária, Veríssimo antevê na obra de Magalhães, para além de suas qualidades ou defeitos literários, um símbolo da ocasião em que o teatro brasileiro teria adquirido certa organicidade, incluindo, numa cadeia coerente e indissolúvel, os seguintes elementos: autores, atores, obras e público nacionais. Ou seja, levando em consideração não somente o texto, mas, acima da tudo, a sua montagem:

> O importante, porém, estava feito, um belo exemplo estava dado, uma fecunda iniciativa realizada, e não sem superioridade. Atores brasileiros ou abrasileirados, num teatro brasileiro, representavam diante de uma plateia brasileira entusiasmada e comovida, o autor brasileiro de uma peça cujo protagonista era também brasileiro e que explícita ou implicitamente lhe falava do Brasil. Isso sucedia dezesseis anos após a independência, quando ainda referviam e bulhavam na jovem alma nacional todos os entusiasmos desse grande momento político e todas as alvoroçadas esperanças e generosas ilusões por ele criadas. Nada mais era preciso para que na opinião do público brasileiro, em quem era ainda então vivo o ardor cívico, aquele teatro com os que nele oficiavam como autores e atores, tomasse a feição de um tempo onde se celebrava literariamente a pátria nova (VERÍSSIMO, 1963, p. 276).

A importância desse trecho para a compreensão do pensamento de Décio de Almeida Prado é enorme. Para prová-lo, basta informar que, em sua obra historiográfica, ele aparece transcrito, na íntegra, duas vezes: em "O Advento do Romantismo" e na *História Concisa do Teatro Brasileiro* (1999). Nele se encontra a gênese da ideia segundo a qual um teatro, para

[114] "Lembrarei somente que esta é, se não me engano, a primeira tragédia escrita por um brasileiro, e única de assunto nacional" (apud FARIA, 2001, p. 327).

almejar o *status* de nacional, necessitaria atingir um determinado patamar de desenvolvimento histórico. Nesse sentido, a montagem de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, por observar, supostamente pela primeira vez, as condições básicas para tal em termos literários, cênicos e sociais, representaria com justeza o momento divisor entre um "teatro colonial" e um "teatro nacional".

A interpretação oferecida por José Veríssimo se apresentaria melhor elaborada em *História do Teatro Brasileiro* (1926), de Carlos Süssekind de Mendonça, já no âmbito de uma historiografia propriamente teatral. Obra singular, moderna em muitos aspectos, uma de suas grandes qualidades está no projeto que lhe deu origem, guiado pela ambição primordial de não separar, como antes havia sido feito, texto e cena. Aproveitando-se das sugestões deixadas por José Veríssimo com relação ao papel histórico de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, Mendonça apresenta uma periodização para a história do teatro brasileiro que, ao se valer do conceito de *formação*, abriria insuspeitados caminhos para os trabalhos de Décio de Almeida Prado e, quiçá, de Antonio Candido.

A diferença, por exemplo, entre um período marcado por "manifestações teatrais" isoladas em oposição a outro que já prenuncia a configuração de um teatro próprio, contendo, de maneira interligada, os três elementos fundamentais para a sua existência:

> 1 – que a sua literatura se mostre em condições de criar alguma coisa, isto é, que apresenta já, em outros ramos – ou poesia, ou conto, ou romance, etc – outras criações capazes de a fazerem supor também habilitada à criação dramática;
> 2 – que elementos nacionais permitam a realização dessas criações sobre a cena, condição imprescindível de qualquer obra dramática, que se não considera existente, senão depois de representada;
> 3 – que haja no povo, para o qual se forma, certos atributos característicos, que sejam suscetíveis de representação artística e uma certa consciência coletiva, mesmo rudimentar, onde as referidas criações, quando representadas, possam determinar uma repercussão, pequena embora, mas sensível (MENDONÇA, 1926, p. 157).

O próprio Décio de Almeida Prado poderia, tranquilamente, ser o autor dessas palavras. Por intermédio delas já se percebe a ideia fundamental de *formação*, cuja realização só é possível quando essas três instâncias, cada qual ligada a uma das etapas que compõem a comunicação teatral, a emissora (o texto), a mediadora (a cena) e a receptora (o público), se comungam. À argumentação de Mendonça só falta a nomeação do conceito determinante de *sistema*, mais nada. Tratando-se de um arcabouço teórico que, em princípio, partiu da aguda interpretação de José Veríssimo sobre *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, Carlos Süssekind de Mendonça, assim como seu predecessor, também imputa à representação da peça o título honorífico de marco fundador do teatro nacional.

Importância devida, novamente, não ao talento literário de Gonçalves de Magalhães, como outrora Ferdinand Wolf sugerira, mas a despeito dele, ou seja, apesar de todas as reservas levantadas em torno de sua obra dramatúrgica. Nesse sentido, Mendonça é mais claro e incisivo que Veríssimo, ao afirmar categoricamente, em uma determinada passagem, que "[...] todo o mérito teatral de Magalhães está naquele espetáculo" (MENDONÇA, 1926, p. 171). Em outra, anterior, o historiador fluminense esclarece melhor seu ponto de vista, que servirá de parâmetro a quase toda moderna historiografia teatral brasileira, influenciando Galante de Sousa, Sábato Magaldi e, mais do que todos esses, Décio de Almeida Prado:

> Só no século XIX, pois, é que os vestígios da nossa gênese dramática se delineiam realmente.
> A criação [dramatúrgica] se afirma desde os primeiros românticos. Domingos [Gonçalves] de Magalhães tem-lhe, por certo, a primazia, menos pelo valor particular da sua obra do que pela oportunidade, que lhe criaram as circunstâncias, de ser o introdutor do romantismo no Brasil. As suas peças são o primeiro marco cronológico do nosso teatro verdadeiro.
> A representação define-se, do mesmo modo, com João Caetano. O grande ator vinga uma etapa, não excedida até agora, na cena brasileira.
> E o próprio público realiza, por seu turno, o duplo requisito que se lhe propõe, constituindo a plateia necessária ao artista, e, ao mesmo tempo, oferecendo, com a matéria-prima de suas qualidades próprias, de seus costumes, de seus hábitos, de suas características já pronunciadas, o elemento fundamental da comédia brasileira, com que Martins Pena completou, depois, a formação literária iniciada por Magalhães (MENDONÇA, 1926, p. 159).

Tem-se aqui, mais uma vez, um extrato de Mendonça que poderia ser assinado por Prado. Como logo se verá, na visão deste Gonçalves de Magalhães foi, antes de tudo, um grande oportunista, palavra utilizada não no sentido pejorativo do termo, mas com a intenção de destacar o "senso histórico" do poeta e dramaturgo fluminense. A mesma ideia exposta no trecho acima. Ademais, como se viu no final do capítulo passado, Prado também compartilha da visão segundo a qual, aliada à criação dramatúrgica, para o surgimento de um teatro nacional seria imprescindível o desenvolvimento de uma cena capaz de corporificá-la, algo relacionado ao item 2 da penúltima transcrição.

Essa criação, de acordo com o item 1 do mesmo trecho, por se sujeitar aos ditames da cena, algo de que outros gêneros literários não padecem, tenderá a se estabelecer de modo temporão, isto é, somente após o desenvolvimento, por exemplo, da poesia, em suas formas lírica e épica. Isso implica na existência de uma relação simbiótica entre dramaturgia e cena (palavra aqui utilizada no sentido largo da expressão), com certa precedência, entretanto, para a última, de tal maneira que a nacionalização da dramaturgia pressupusesse antes a nacionalização da cena, e não o contrário. Semelhante concepção remete, de novo, ao que foi apontado no capítulo anterior, no tocante a certas diferenças entre as historiografias de Décio

de Almeida Prado e Antonio Candido. Mais especificamente em relação à defasagem do teatro para com a literatura, cujas respectivas formações não aconteceram do mesmo jeito e ao mesmo tempo.

Uma, a literária, seria fruto de um processo longo, que começou no arcadismo e terminou no romantismo, enquanto a outra, a teatral, concretizando-se apenas no romantismo, teve seu início demarcado por um evento tido como fundador. Uma delimitação assim esboçada, em relação ao teatro, parece algo paradoxal, por contradizer a tese de que, no Brasil, só muito lentamente o movimento romântico teria se estabelecido.

Tal proposição se liga à questão da *formação* de duas maneiras, uma no tocante à forma e outra ao conteúdo. Tanto em uma como em outra instância a atribuição de valor a *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* – calcada, entre outros fatores, na precedência da peça na esfera do romantismo brasileiro – é bastante problemática.

Quanto à forma, como considerar romântica uma obra dramatúrgica rotulada de tragédia, o gênero clássico por excelência? Quanto ao conteúdo, como aceitar o fato de que o seu propalado nacionalismo se afiança na figura de um herói muito mais português do que brasileiro? A esse respeito, não se pode esquecer que, para José Veríssimo, o ato inaugural deveria contemplar, entre outros fatores, um texto de um escritor daqui que tratasse de um herói também daqui, de acordo com os preceitos individuantes do romantismo. É exatamente por aí que a crítica ao protagonismo de Gonçalves de Magalhães incide, construída na modernidade por historiadores contemporâneos de Décio de Almeida Prado.

O principal deles, provavelmente, é Lopes Gonçalves[115], autor de um ensaio, publicado originalmente em 1961 na revista *Dionysos*[116], nomeado "Burgain, o Criador de Nosso Teatro". Para esse estudioso a honorífica denominação de "criador do teatro nacional" deveria pertencer não a Magalhães, mas, sim, a Luis Antônio Burgain, dramaturgo que, embora nascido na França, veio ainda jovem para o Brasil, onde se estabeleceu como professor e fez carreira literária. Sem jamais ter reivindicado para si nenhum papel de destaque na história do teatro brasileiro, Burgain seria o verdadeiro precursor do romantismo (teatral) no Brasil pelo fato de, um ano antes de Magalhães, duas peças suas terem sido montadas pela companhia de João Caetano. Em *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II*, de Lothar Hessel e Georges Raeders, historiadores que ratificam o ponto de vista exposto por Lopes Gonçalves, encontra-se uma amostra de seu pensamento:

[115] Augusto de Freitas Lopes Gonçalves, jornalista e crítico teatral amazonense. Foi professor do Conservatório Nacional de Teatro, presidente da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, do Instituto Brasileiro de Teatro e vice-presidente do Conselho Consultivo do Serviço Nacional de Teatro (SNT).
[116] Republicado três anos depois na *Revista de Teatro* da Associação Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).

> É voz geral, com aspecto axiomático, ser Domingos José Gonçalves de Magalhães o nosso primeiro autor teatral da estética romântica oitocentista. Isso se continua a afirmar ainda hoje [1964] em compêndios sobre literatura brasileira publicados agora. Imperdoável disparate de sequência desses historiadores, resultantes do fato destes, em vez de procederem ao estudo de nossa literatura dramática, preferirem seguir a lei do menor esforço, tão amiga da ignorância, no caso consistente em copiar o que veem nos livros de outros. No entanto, se esses historiadores estudassem a história de nosso teatro – estudo que quase ninguém faz – inclusive lendo textos, saberiam (...) que esse drama [*Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães] subiu à cena em 1838, um ano após a estreia de dois dramas realmente românticos, *A Última Assembleia dos Condes Livres* e *Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões*, da autoria de um jovem cujo nome a ignorância geral mantém em indesculpável penumbra (apud HESSEL, RAEDERS, 1979, p. 46).

A argumentação do pesquisador amazonense se sustenta em três pilares: a precedência cronológica de Burgain em relação a Magalhães; o fato de suas peças serem consideradas dramas românticos; a noção subentendida de que somente com a introdução do romantismo se inicia um teatro verdadeiramente brasileiro. Mais à frente, os próprios autores de *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II* acrescentam outra alegação em favor de Burgain: sua produção abarcar aquele que seria o primeiro drama histórico de assunto realmente nacional, *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*, estreado em maio de 1843. Isso no capítulo do livro dedicado à obra do escritor franco-brasileiro. Na parte reservada a Gonçalves de Magalhães, ao examinarem *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, com vistas a refutar seu propalado pioneirismo, assim Hessel e Raeders se posicionam:

> Como quer que seja, o Visconde[117], capitalizando para si os resultados da capacidade interpretativa de João Caetano e seu elenco, dos dotes artísticos de Araújo Porto Alegre e até mesmo a expectativa de uma geração psicologicamente apta para receber as novidades do Romantismo, conseguiu criar em torno do seu nome a auréola de criador do teatro romântico nacional. Ainda que no ano anterior à estreia de *Antônio José*, duas peças românticas de Luís Antônio Burgain tivessem sido levadas à cena nessa mesma Rio de Janeiro, como também uma alegoria brasileira, de Araújo Porto Alegre[118], ainda que João Caetano já estivesse há cinco anos se empenhando na criação de um teatro brasileiro. A escamoteação de dados a seu amigo austríaco Ferdinand Wolf, mais tarde, faria o resto (HESSEL, RAEDERS, 1979, p. 73).

[117] Visconde do Araguaia, título conferido a Gonçalves de Magalhães, por decreto imperial, em 12 de agosto de 1874.

[118] Trata-se de *Prólogo Dramático*, peça de Araújo Porto Alegre montada e estreada em 1837 pela companhia de João Caetano. Definida pelo autor como um drama lírico, ela foi escrita e encenada para comemorar o aniversário de doze anos do príncipe D. Pedro. Embora tenha sido publicada, e alguns historiadores mais antigos a comentem, ela é hoje considerada obra perdida, já que nenhum exemplar foi encontrado quando, entre as décadas de 1980 e 90, Renata Guerra e Edwaldo Cafezeiro organizaram uma coletânea do teatro de Porto Alegre, dividida em dois volumes. Segundo Deoclécio de Paranhos Antunes, biógrafo do escritor e pintor gaúcho, *Prólogo Dramático* abordaria a luta do bem contra o mal por meio de personagens alegóricas como o Brasil, Satanás, o Anjo da Verdade, as Artes e as Ciências.

Antes de qualquer coisa, se deve notar que o debate tem, para os autores, um viés polêmico, por se posicionarem de maneira diametralmente oposta à historiografia "oficial", no intuito claro de estabelecer um novo paradigma a respeito do passado cênico nacional. Em boa medida, dois dos trabalhos de Décio de Almeida Prado que versam sobre a formação do teatro brasileiro ("O Advento do Romantismo" e "O Ecletismo Liberal de Gonçalves de Magalhães") se dispõem, por isso, a refutá-los, algo, pode-se imaginar, nem tão difícil assim, já que as alegações em favor de Burgain, embora legítimas, possuem fragilidades óbvias.

A principal delas seria, com certeza, o fato desse dramaturgo não ter nascido no Brasil, com o agravante de ter se estabelecido aqui quanto já tinha dezessete anos de idade. Ou seja: por mais esforçado que fosse no aprendizado da língua portuguesa, seu domínio em termos literários, tudo indica, não se afigurava fácil, conforme ele mesmo confessa no prefácio de *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*[119]. Contudo, ainda que se acredite na excelência de seu português, como Hessel e Raeders advogam, o problema permanece, pois, se a nacionalidade de Antônio José, no plano ficcional, traz questionamentos à obra de Magalhães, por que a de Burgain, no plano real, não traria? Lembre-se que, a esse respeito, José Veríssimo é claro: autor e herói deveriam ser brasileiros.

Hessel e Raeders, habilmente, contornam a questão, que, embora flagrante, pouco interesse desperta em Décio de Almeida Prado. Outro problema que também parece não chamar a atenção do historiador paulista, pelo menos não como argumento em favor de Magalhães, diz respeito à ação dessas primeiras peças de Burgain, ambientadas no século XVI do Sacro Império Romano-Germânico (*A Última Assembleia dos Condes Livres*) e de Portugal (*Glória e Infortúnio ou A Morte de Camões*). Nada que vislumbrasse, como se vê, o decantado nativismo romântico. Este, na obra de Burgain, só apareceria em *Fernandes Vieira*, peça escrita e representada quando Gonçalves de Magalhães já havia abandonado a literatura dramática. A conta, novamente, não fecha.

Para rebater a versão desses estudiosos pró-Burgain, Prado encaminha a discussão no sentido não de contestar sua precedência cronológica, algo que ele admite, mas de negar às peças do autor franco-brasileiro o título de dramas. Do seu ponto de vista, obras como *A Última Assembleia dos Condes Livres*, mesmo aparecendo antes de *Antônio José*, não

[119] Publicada em 1845, dois anos depois de encenada. Em seu prefácio se lê: "Foi à vista de tão indulgente quão animador parecer que eu obtive, que resolvi-me a ampliar o meu drama e versificá-lo, sem ponderar, como o deveria ter feito, as imensas, e para mim insuperáveis, dificuldades com que teria de lutar, escrevendo em verso numa língua estranha, uma língua que eu não aprendi na infância. Só depois de concluído o meu trabalho é que caí em mim, e conheci que eu me metera numa empresa demasiado temerária. Tive tentação de tudo lançar no fogo; e não houvera hesitado, a não ser nacional o assunto. Se alguma coisa pode desculpar-me, é esta" (apud HESSEL, RAEDERS, 1979, p. 49)

confeririam a Burgain a glória de introduzir a estética romântica no país, pelo simples motivo de não serem, de fato, dramas, mas melodramas. Esse é, com certeza, o argumento principal utilizado por Prado para se contrapor aos seus "contendores", reestabelecendo, assim, a interpretação historiográfica por ele mesmo qualificada de moderna, ainda que sua origem remonte a José Veríssimo.

Lembrando que os ensaios de Prado sobre a dramaturgia romântica brasileira saíram na década de 1990, portanto após o lançamento dos dois volumes que compõem *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II*, não é difícil perceber que boa parte de seus esforços se destina, em alguns desses trabalhos, a desconstruir a tese apresentada por Lopes Gonçalves e pelos dois professores da UFRGS. Em "O Advento do Romantismo", estudo que aborda o impacto causado pelas primeiras peças românticas no Brasil, após descrever e comentar a repulsa demonstrada por Justiniano José da Rocha em relação a essas obras, montadas por João Caetano no Teatro Constitucional Fluminense, Décio de Almeida Prado destaca o fato de, em suas críticas, Rocha confundir drama com melodrama, indistinção que o teria levado a cometer erros crassos de análise estética.

Embora as duas formas contenham aspectos comuns, como as reviravoltas mirabolantes e o desprezo pela regra das três unidades, para Prado cada uma delas representa universos dramáticos e metafísicos completamente diferentes. Enquanto o drama, em sua forma acabada, seria pessimista e subversivo, o melodrama se caracterizaria, ao contrário, por sua visão de mundo otimista e reacionária. Isso sem contar, acrescente-se, o descompasso histórico existente entre elas, na medida em que o melodrama, nascido na alvorada do período napoleônico, é pelo menos trinta anos mais velho que o drama romântico, cujo surgimento, na França, se dá praticamente junto com as "jornadas de julho" e a ascensão ao poder de Luis Filipe I, o "rei burguês"[120].

A razão que levava Justiniano José da Rocha a não discernir adequadamente tais gêneros, segundo Prado, originava-se no fato de o drama ter absorvido, ao despontar, algumas das liberdades próprias do melodrama, gênero popular que também se desenvolveu em oposição à tragédia. Por terem desembarcado no Brasil mais ou menos ao mesmo tempo, ambos acabaram ganhando o mesmo rótulo pejorativo, expresso na palavra "dramalhão". Ao diferenciá-los, demonstrando, com exemplos, as peculiaridades de cada um, Décio de

[120] Para se ter uma ideia da proximidade cronológica entre esses acontecimentos, basta informar que a "Batalha do Hernani" se desenrolou de fevereiro a junho de 1830. No mês seguinte ocorreram as jornadas, imortalizadas na obra *Liberdade Conduzindo o Povo (28 de julho de 1830)*, de Eugène Delacroix, marco do romantismo na pintura francesa. Em 7 de agosto, com o apoio da alta burguesia, Luis Felipe foi aclamado rei pela Assembleia Nacional.

Almeida Prado destaca aquela que seria, do seu ponto de vista, a disparidade primordial, responsável para que a disputa Magalhães x Burgain tendesse, necessariamente, em prol do primeiro: a questão da qualidade literária. Observe-se, a esse respeito, a seguinte passagem de "O Advento do Romantismo":

> "Quanto aos dramas de Burgain, que sobreviveram em forma de livro, a sua leitura não desperta o menor entusiasmo, não nos autorizando a antepô-las ou sobrepô-las às tragédias de Gonçalves de Magalhães, a não ser em estrito sentido cronológico. Vieram antes, é indubitável, todos esses dramas e comédias. Mas, merecidamente, não ficaram como marcos na memória nacional.
> Podemos, pois, sem problemas de consciência, retornar à versão histórica tradicional. O teatro brasileiro, enquanto modernidade, empenho empresarial e valor literário, começa quando um ator, João Caetano dos Santos, representa no mesmo ano, 1838, uma tragédia em cinco atos de Gonçalves de Magalhães e uma comediazinha em um ato de Martins Pena. Tinham eles, nessa ocasião e nessa ordem, 30, 27 e 23 anos de idade. E eram todos brasileiros (PRADO, 1993, p. 140).

A esse trecho sucede uma citação, que não poderia ser outra senão a de José Veríssimo sobre a importância histórica de *Antônio José ou O Poeta e Inquisição*, com a qual Prado encerra o ensaio. Não se estranhe o uso do termo drama para designar as peças de Burgain: na ótica de Prado, elas também se caracterizariam por seu hibridismo, no caso, claro, entre drama e melodrama. Contudo, diferentemente das de Magalhães, estacionadas entre o drama e a tragédia, as de Burgain, "contaminadas" por uma forma de origem popular, não mereceriam integrar nosso patrimônio literário e teatral, ao menos não como marcos inaugurais do teatro brasileiro. Tem-se aí, além do problema relacionado à canonização da obra de arte, que por si só já é revelador de um pensamento estético idealista, um outro, ligado à hierarquização dos gêneros, algo que denota claramente o lugar de onde Décio de Almeida Prado escreve.

Visão própria de uma burguesia europeia que, ao assumir o poder no século XIX, absorveu certos valores aristocráticos oriundos do classicismo, como a inclinação de escalonar os diferentes gêneros artísticos de acordo com a classe social de que se originam ou a quem se destinam. Às classes mais abastadas atrelar-se-iam as formas mais elevadas, como a tragédia, o drama e a alta comédia, enquanto às demais restariam as formas consideradas inferiores, "bastardas", como o teatro de feira, o melodrama e a farsa. No primeiro caso, em se tratando de classes com pleno acesso ao universo letrado, a atribuição de valor só poderia se escorar mesmo no fator literário, em detrimento da teatralidade e da espontaneidade intrínsecas aos gêneros populares. Semelhante noção, vale recordar, Décio de Almeida Prado herdou dos teóricos franceses com os quais tomou contato no início de sua carreira intelectual,

notadamente a dupla Louis Jouvet-Jacques Copeau, partidária de um modernismo teatral "classicista".

Em "O Ecletismo Liberal de Gonçalves de Magalhães", trabalho que sucede a "O Advento do Romantismo", o autor reforça sua interpretação favorável à proeminência do visconde, sempre se servindo, como argumento determinante, do juízo literário. Novamente registrando seu posicionamento sobre o tema na parte final do texto, atitude eloquente quanto à importância a ele atribuída, Prado assim define a posição que Gonçalves de Magalhães deveria ocupar na história do teatro brasileiro:

> O que fica, no balanço derradeiro, é o seu papel de precursor, seja do romantismo, do qual foi meio sem o querer a ponta de lança no Brasil, seja, e aqui sem contestação possível, do próprio teatro nacional. Por ter escrito a primeira peça de valor no Brasil independente e por ter contribuído ativamente para o lançamento em alto nível de um ator como João Caetano, que dominará o palco e dará continuidade à atividade dramática nos decênios seguintes, merece o título, ambicionado e reivindicado por ele, de criador do teatro brasileiro moderno (PRADO, 1993, p. 185).

O excerto acima, por conter algumas (aparentes) contradições, é perfeito para o arremate da discussão, que, longe de ser uma questiúncula, relaciona-se ao cerne do pensamento teatral de Prado, abrangendo, por conseguinte, toda sua historiografia. Em primeiro lugar, atente-se para a observação segundo a qual Magalhães, ainda que "[...] meio sem querer [...]", tenha sido o precursor do romantismo teatral no Brasil. Ou seja: apesar de todos os pesares relacionados à forma e ao conteúdo de *Antônio José*, ao seu criador caberia a glória da ação pioneira. O romantismo da peça é chancelado malgrado ela ser muito mais uma tragédia do que um drama e malgrado seu nacionalismo, personificado na figura do comediógrafo luso-brasileiro, ser bastante discutível. Nesse particular, percebe-se que o historiador, ao fim e ao cabo, aceita as razões do dramaturgo, expressas nos prefácios de *Antônio José* e de *Olgiato*, para quem o importante seria se colocar acima das contendas de escolas – por mais que se inclinasse para os clássicos.

O pouco que essas obras conteriam de romântico, como, por exemplo, a exaltação do artista incompreendido pela sociedade ou a defesa do pensamento liberal[121], em seus aspectos mais revolucionários, bastariam, aos olhos de Prado, para incluí-las no movimento. Quanto à problemática do nacionalismo, atrelada à anterior, tudo se resolve com o historiador colocando a peça inicial de Magalhães em perspectiva histórica: se, hoje, a hipótese de considerar o Judeu um escritor brasileiro parece absurda, naquele tempo, quando sua biografia

[121] Nunca é demais lembrar que, para Victor Hugo, no *Prefácio do Cronwell* (1827), "[...] o romantismo é o liberalismo em literatura" (HUGO, 2014, p. 54).

começava a sair do limbo em que se encontrava até então[122], isso não se aplicaria. Mesmo admitindo que o verdadeiro nacionalismo romântico apareceria depois, com o surgimento de alguns dramas históricos específicos, a inclusão de um herói apenas nascido no Brasil seria plausível, naquelas circunstâncias, para conferir a *Antônio José* a necessária "cor local".

No que compete à sua qualidade literária, a aparente contradição é facilmente desfeita se se pensar que, apesar das duras críticas feitas à dramaturgia de Magalhães, ao dizer que este teria criado "[...] a primeira peça de valor no Brasil [...]" Prado se refere não à obra em si, considerada por ele muito fraca, mas ao(s) gênero(s) de que faz parte. Um gênero que, por se colocar entre a nobreza da tragédia e do drama, poderia conceder a quem o cultivasse o *status* de "pedra fundamental" do teatro brasileiro, diferentemente de outros mais inclinados porventura aos princípios antiliterários (no sentido de "alta literatura") do melodrama.

Em um estudo que é uma verdadeira aula de análise dramatúrgica, sem dúvida dos melhores da historiografia teatral brasileira, Décio de Almeida Prado se esmera em demonstrar os inúmeros defeitos de composição presentes em *Antônio José*, dentre os quais se destacariam: o hiato nele existente entre o plano das ideias, inspiradas no ecletismo filosófico de Victor Coisin, e o plano artístico, incapaz de materializá-las esteticamente; a má elaboração da personagem de Frei Gil, que não se sustenta como um antagonista à altura de Antônio José; a eloquência exagerada, sintoma da falta de imaginação dramática do autor e outros problemas que tais. E por que, a despeito de tantas restrições, que ocupam uma boa parcela do ensaio, ao final Prado reafirma o valor histórico da peça sustentando-se, claramente, em seu aspecto literário? Porque, ao se formar, o teatro brasileiro deveria firmar suas bases nos gêneros considerados eruditos, dotados de uma tradição acadêmica que os referendasse historicamente.

Se já é possível vislumbrar semelhante "prevenção" nos trabalhos de Prado dedicados ao primeiro romantismo brasileiro, nos subsequentes, responsáveis por ampliar o quadro histórico, ela se confirma plenamente. Veja-se, por exemplo, "Entre Drama e Melodrama: Martins, Burgain", publicado em *O Drama Romântico Brasileiro*. Nele se encontram os estudos sobre as obras melodramáticas de Luis Antônio Burgain e, também, Martins Pena – que, antes de se dedicar exclusivamente à comédia, tentou fazer carreira como autor de "dramas descabelados", na acepção de Prado.

Na parte inicial do ensaio, antes de se debruçar sobre as peças do autor franco-brasileiro, Décio de Almeida Prado esclarece, de maneira bem didática, quais seriam as

[122] Para tal, muito teria contribuído o fim do Tribunal da Inquisição, responsável pela morte de Antônio José, algo que só aconteceu em 1821 (com exceção dos Estados Pontifícios).

características definidoras do melodrama, recorrendo, para isso, a algumas comparações com o drama romântico, o gênero ao qual, bem ou mal, estaria incluída a obra de Magalhães. Dedicando um espaço razoável ao exame desses textos obscuros, que há mais de um século e meio não são reeditados, é impossível negar a boa vontade do historiador para com eles, algo nada comum em trabalhos precedentes, nos quais a dramaturgia de Burgain é, no máximo, mencionada de passagem. Ainda assim, por mais acuradas que sejam as reflexões de Prado, nelas se percebem certos ecos que remontam, sem dúvida, às ideias de Copeau e Jouvet, teóricos dispostos a enxergar no drama a forma suprema da arte teatral. Dentro dessa linha de pensamento, separar o melodramático do dramático faz todo o sentido, como quem separa o joio do trigo:

> A diferença maior entre as duas dramaturgias, contudo, não se prende à execução, mas à proposta estética, ao modo de encarar o teatro, em suas relações com a literatura. Gonçalves de Magalhães via-se como poeta e pensador, alguém que, colocado em plano superior, dirige-se aos seus pares. Burgain e Martins Pena sonham em ser artesãos do palco. Visavam em primeiro lugar o público, não uma entidade abstrata, mas o público real, o existente naquele momento no Rio de Janeiro, mesmo que para conquistá-lo fosse necessário lançar mão de truques do ofício, armazenados durante gerações (PRADO, 1996, p. 55).

Em linguagem *copeauniana*, Gonçalves de Magalhães seria – ou, no mínimo, pretendia ser – o "poeta dramático", essa entidade mítica a um só tempo pertencente ao universo das letras e das artes cênicas. Na visão do teórico francês, conforme explicado alhures, tal figura representaria a própria razão de ser do teatro, ou seja, seu aparecimento deveria se consumar como o "fim último" na escala teatral, sobrelevando diretores, intérpretes ou cenógrafos. No polo oposto, Burgain seria o "homem de teatro", o sujeito que, valendo-se da experiência "de palco", acumulara os truques e artimanhas infalíveis na conquista das plateias, próprios de uma artesania teatral transmitida de geração para geração.

Tais ponderações, cabe ressaltar, não invalidam em nada a tese propugnada por Décio de Almeida Prado acerca da formação do teatro brasileiro. Até porque, em muitos pontos, ela não se diferencia tanto assim à de outros historiadores, como Carlos Süssekind de Mendonça, Galante de Sousa e Sábato Magaldi. A questão é perceber os princípios que regem o seu pensamento, assentados, geralmente, em pressupostos idealistas e classistas. Aliás, sobre este aspecto específico, vale a pena fazer um pequeno aparte: pelo fato de lidar com o teatro, arte multifacetada que contempla elementos eruditos e populares, literários e extraliterários, intelectuais e sensitivos, a posição de Prado ou qualquer outro historiador teatral sempre haverá se ficar mais exposta na comparação com outras manifestações artísticas.

Na literatura e no cinema, artes que possuem formas diferenciadas de produção, embora o discurso ideológico também se apresente em suas respectivas historiografias, rastreá-los talvez não seja tão simples. No caso da literatura, isso se dá porque, em tese, qualquer estudo historiográfico inserido na área tem como foco a chamada "alta literatura"[123], isto é, a sua vertente erudita, a não ser quando, de antemão, ela é ignorada em prol de formas consideradas populares. Por esse aspecto, a literatura tende a se apresentar, na maioria das vezes, como uma arte de cunho mais elitista mesmo. No caso do cinema, arte "industrial" cuja realização depende de somas vultosas de dinheiro, estabelecer uma separação entre erudito e popular não é algo nada fácil, na medida em que, independente do público para o qual um filme se destine, ele dificilmente será produzido fora dos parâmetros da indústria cultural[124].

Graças a esses traços mais nuançados, que dificultam uma categorização do que seria erudito e do que seria popular, os historiadores da literatura e do cinema ficam – até certo ponto, óbvio – um pouco mais resguardados da análise ideológica, aquela interessada em identificar o "lugar social" do discurso. Ou, em outros termos, o seu enunciado. Talvez por causa disso, tanto a obra de Antonio Candido como a de Paulo Emílio Salles Gomes, os dois colegas mais próximo de Prado na revista *Clima*, se apresentem, salvo engano, mais imunes a ela (ainda que não de todo, conforme o primeiro capítulo demonstra). No teatro isso não é possível, pois, ao abordá-lo, o historiador terá de fazê-lo a partir de um ângulo (do drama, da cena, do texto etc) que sempre o denunciará, quer queira ou não. Qualquer opção estética haverá de ser uma opção político-social-estética.

Se a escolha de Gonçalves de Magalhães, com ênfase argumentativa e teórica, como o patrono do teatro brasileiro deixa à mostra as posições estético-ideológicas de Prado, nos ensaios nos quais o interesse do historiador se volta para os dramas (ou melodramas) históricos, isso fica ainda mais claro. Observe-se, a esse respeito, o já mencionado trabalho sobre Burgain e Martins Pena. Embora Décio de Almeida Prado admita, sem maiores problemas, ter sido *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado* o primeiro drama histórico de assunto nacional produzido no Brasil, como apontam os historiadores pró-Burgain, para ele essa peça não deveria adentrar no rol das obras que, supostamente, seriam as mais representativas do gênero, examinadas em um estudo à parte chamado "O Drama Histórico

[123] Ou, como prefere Ezra Pound, "grande literatura", que para ele seria simplesmente "[...] linguagem carregada de significado até o máximo grau possível" (POUND, 1977, p. 32).

[124] Se hoje, com o surgimento do cinema digital, semelhante assertiva talvez não se aplique mais, no tempo da película cinematográfica, por mais alternativo que um determinado filme fosse, em alguma medida ele estaria submetido aos ditames de um esquema industrial e comercial de produção.

Nacional: Agrário de Menezes, José de Alencar, Paulo Eiró, Castro Alves" (incluído em *O Drama Romântico Brasileiro*).

Nele, também ficaram de fora outros dois dramas históricos que antecedem, e muito, os escritos pelos autores citados no título: *Amador Bueno ou A Fidelidade Paulistana* (1843), de Joaquim Norberto; e *Amador Bueno* (1847), de Francisco Adolfo de Varnhagem. Curiosamente, ambos foram escritos por historiadores de profissão e ambos versam sobre o mesmo episódio. Já se vê, por esses e outros exemplos, que a questão cronológica jamais é a determinante na historiografia de Prado. Em sua visão, tais peças, embora inseridas na categoria geral do drama histórico, não seriam "nacionais", pelo fato do assunto de que tratam não "dialogar" com o tempo em que foram escritas.

Ambientados em 1642, pouco depois de D. João IV promover a restauração do trono português[125], os dramas de Norberto e Varnhagem não apresentam como pano de fundo uma revolta nativista, antes pelo contrário: Amador Bueno da Ribeira, o herói escolhido, figura na história como um fidalgo que, mesmo tendo sido aclamado rei pelos habitantes de São Paulo, rejeitou o título por fidelidade à Casa de Bragança. Com efeito, para Prado esses dramas atestariam "[...] menos a intenção de tornar o Brasil independente do que o seu empenho de permanecer fiel ao trono português" (PRADO, 1996, p. 145). Ainda que recorram a um episódio do passado nacional, por conterem uma mensagem alinhada à antiga metrópole, eles não se incluiriam na proposta individuante peculiar ao drama histórico romântico, que ambicionava, antes de tudo, debater a construção da nascente nacionalidade brasileira no embalo da recém-conquistada independência política.

Por esse motivo, apenas quatro obras são elencadas pelo autor como "[...] autênticos dramas românticos nacionais" (PRADO, 1996, p. 145): *Calabar* (1856), de Agrário de Menezes; *O Jesuíta* (1861), de José de Alencar; *Sangue Limpo* (1863), de Paulo Eiró; e *Gonzaga ou A Revolução de Minas* (1867), de Castro Alves. A autenticidade delas decorreria, para além do aspecto formal, do seu conteúdo claramente nacionalista, que tomava o Brasil como Estado soberano e como totalidade política. Se esse argumento, perfeitamente válido, se aplica às peças de Norberto e Varnhagem, dois supostos lusófilos, o mesmo não acontece com *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado*, obra que, segundo o próprio Décio de Almeida Prado, ao abordar as lutas contra os holandeses no século XVII, "[...] já adquirira a fisionomia histórica que perduraria nos livros escolares até hoje" (PRADO, 1996, p. 80).

[125] Restauração que representou o fim da União Ibérica (1580-1640), período no qual Portugal esteve atrelado politicamente à Espanha.

E o que seria essa "fisionomia histórica"? A ideia segundo a qual a expulsão dos holandeses teria reunido, na luta pela posse da terra, as três raças responsáveis pela formação da nacionalidade brasileira, com Fernandes Vieira representando os portugueses, Henrique Dias os negros e Filipe Camarão os índios. Pode-se argumentar, como Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha (1996) o fazem, que o nacionalismo da peça é discutível, uma vez que ela toma partido dos portugueses ao considerar como invasores apenas os flamengos, algo que não aconteceria, por exemplo, em *Calabar*, que se vale do mesmo pano de fundo histórico. Todavia, na ótica de Décio de Almeida esse problema não é, de modo algum, o elemento preponderante para que, em sua seleção dos "autênticos dramas românticos nacionais", *Fernandes Vieira ou Pernambuco Libertado* não figure entre eles. Conforme a última passagem transcrita revela, a visão de Burgain em torno do episódio não difere da historiografia mais tradicional, assentada, muitas vezes, no chamado "mito das três raças". Mesmo não tomando partido da única raça verdadeiramente autóctone (os índios, claro), *Fernandes Vieira* é tão nacionalista quanto *Sangue Limpo* ou *Gonzaga*, obras que também não levam o ideal nativista tão longe assim.

Com efeito, por que a peça de Burgain não se encontra no meio daquelas que seriam, em tese, suas congêneres? O título do ensaio no qual ela se insere já responde à questão: porque *Fernandes Vieira* está entre o drama e o melodrama, o que equivale a dizer que ela não teria a qualidade literária requerida pelo crítico e historiador para isso. Seja no trabalho sobre Burgain e Martins Pena, seja naquele sobre o drama histórico nacional, há inúmeras passagens que deixam clara semelhante delimitação de valor. No primeiro, em sua parte introdutória, Décio de Almeida Prado explica as particularidades de cada um dos gêneros nos seguintes termos:

> De fato, a diferença entre melodrama e drama histórico romântico, além do imenso desnível de qualidade literária entre os autores, estava menos nos processos que no conteúdo e alcance moral. Quanto à natureza humana e à organização da sociedade, o melodrama era otimista, o drama, pessimista. O melodrama acreditava na Divina Providência, o drama mostrava-se fatalista ou cético. O melodrama acabava bem, como a comédia; o drama acabava mal, como a tragédia (PRADO, 1996, p. 57-8).

No segundo, logo no início, ao procurar contextualizar o surgimento tardio do drama histórico no Brasil, Prado assevera que, para se firmar, foi necessário ao gênero se livrar antes "[...] dos resíduos clássicos [isto é, da tragédia] e da contiguidade com o onipresente e onipotente melodrama" (PRADO, 1996, p. 143). Não há dúvida: a proximidade com a "arte

de Pixerécourt"[126] é o elemento primordial na aferição do valor literário dessas peças, a que define, em última instância, quem deve ou não fazer parte do restrito panteão da dramaturgia nacional. Um panteão reservado apenas para os textos supostamente pertencentes ao universo bidimensional do teatro e da literatura em geral, deixando de lado outros que se incluiriam apenas na seara teatral, pois considerados "obras de artifício".

Não se trata aqui, é bom esclarecer, de contestar a distinção feita por Prado entre as duas formas dramatúrgicas, de resto perfeita do ponto de vista técnico – como não poderia deixar de ser. Trata-se de demonstrar como essa distinção é determinante na constituição de seus juízos de valor, expressos na maneira como estão divididos certos trabalhos concernentes à dramaturgia romântica brasileira. Trabalhos que denotam um claro viés hierárquico, com tendência a valorizar o drama em detrimento do melodrama, algo perceptível até pelos títulos que lhe foram conferidos. De acordo com Prado, a responsabilidade pela formação do teatro nacional só poderia caber ao gênero considerado mais nobre, relegando ao outro um papel secundário nesse processo.

Por outro lado, em uma análise panorâmica, que contemple outros estudos historiográficos, vê-se que Prado foi o único historiador a conceder em sua obra um espaço digno a melodramaturgos como Luis Antônio Burgain e, também, Martins Pena, trazendo à tona, em termos críticos e analíticos, essa vertente bem menos conhecida do autor de *O Juiz de Paz da Roça*[127]. Antes de Prado, somente Hessel e Raeders fizeram o mesmo. Entretanto, por mais simpáticos que os últimos fossem à "causa" de Burgain, o estudo deles sobre o escritor se apresenta menos aprofundado analiticamente na comparação com o de Prado, na medida em que este se volta mais para a exegese teórica do que para o levantamento de dados históricos e biográficos.

Para se compreender melhor as consequências das distinções hierárquicas instauradas por Décio de Almeida Prado na elaboração de seu pensamento historiográfico, seria útil estabelecer um contraponto com um pensamento divergente, que procura, ao invés de verticalizar, horizontalizar a relação dos diferentes gêneros dramatúrgicos entre si. Em *Melodrama:* o Gênero e sua Permanência (2000), de Ivete Huppes, em que pese se tratar de um trabalho monográfico, nele se percebe uma visão diversa à de Prado. Isso porque, para Huppes, quase todas as peças de fundo histórico escritas no período de vigência do romantismo seriam, mais ou menos, melodramas. Nesse sentido, obras como *Fernandes*

[126] Guilbert de Pixerécourt (1773-1844), escritor francês normalmente apontado pelos historiadores do teatro como o inventor do melodrama.
[127] A esse respeito, registre-se que os dramas e melodramas do comediógrafo fluminense só vieram a público, em forma de livro, em 1956, na edição organizada por Darcy Damasceno.

Vieira (1843) e *Gonzaga* (1867), apesar da distância temporal que as separa, são consideradas sem nenhuma categorização que atribua valor a uma em detrimento da outra, pois ambas seriam tributárias da forma melodramática.

A discordância entre Prado e Huppes, ao contrário do que pode parecer, não se relaciona à definição teórica do melodrama, mas ao alcance do gênero na dramaturgia romântica brasileira, que, para ela, abrangeria inclusive os dramas históricos tidos por Prado como "autênticos". Semelhante ponto de vista, mais preocupado em identificar a recorrência de certos padrões do que em discriminá-los, impede com que a autora proceda a uma análise dicotômica entre o que seria drama e o que seria melodrama histórico, precisamente o caso de Prado.

Graças ao levantamento de questões como essas, fica mais fácil perceber de que modo o historiador, ao interpretar o passado cênico nacional, assume o ângulo do drama, conforme se afirmou no início do capítulo. Tal percepção surge com mais força especialmente nos estudos em que Décio de Almeida Prado discorre a respeito de peças híbridas, aquelas que, exatamente por não possuírem um gênero bem definido, solicitam do analista um trabalho de distinção e classificação. O mesmo procedimento pode ser visto, embora com menos intensidade, no ensaio "O Drama de Amor: Gonçalves Dias", onde se encontram as reflexões de Prado concernentes às peças do autor maranhense: *Patkull* (1843), *Beatriz Cenci* (1844), *Leonor de Mendonça* (1847) e *Boabdil* (1850).

Para Prado, graças, talvez, aos estudos universitários de Gonçalves Dias em Portugal, que lhe teriam permitido um contato mais próximo com as matrizes cultas do teatro europeu, não se identificam em seus dramas traços nem vestígios do melodrama. Na primeira parte do ensaio, normalmente reservada para esse tipo de abordagem teórica – antes de adentrar no estudo das peças propriamente ditas – de novo os nomes de Burgain e Martins Pena surgem como "pedras de toque" da dramaturgia romântica brasileira, destinadas a verificar a pureza ou a genuinidade de um determinado conjunto de obras. Sendo assim, segundo o historiador, as diferenças primordiais entre a melodramaturgia desses autores e as quatro peças deixadas por Gonçalves Dias estariam, em primeiro lugar, no "centro dramático", mais devotado à compreensão moral e psicológica das personagens, algo próprio do drama, do que ao enredo bem urdido, traço do melodrama. Em segundo lugar elas se distinguiriam porque, na dramaturgia gonçalvina, não se encontrariam as presenças de Deus e da Divina Providência encaminhando os fatos para um previsível desfecho feliz.

É por isso que, nas palavras de Décio de Almeida Prado, "[...] os seus textos teatrais, escapando à tragédia pelo formato e pelo uso da prosa, e ao melodrama por unir no desfecho

amor e morte, são os primeiros, no Brasil, que se podem classificar seguramente como dramas românticos" (PRADO, 1996, p. 93). Desses dramas, três podem ser categorizados como "históricos" e um (*Leonor de Mendonça*) como um "drama lírico". Produzidos mais ou menos na mesma época dos *Primeiros Cantos* (1846), com seus enredos ambientados na Europa e suas personagens exóticas, nenhum revela, nem remotamente, o exaltado nacionalismo da "Canção do Exílio". Isso explica o porquê de eles estarem alocados em um estudo à parte, excluídos, por assim dizer, do debate em torno da fundação do teatro brasileiro e do surgimento de uma identidade nacional.

Nos trabalhos de Prado dedicados à dramaturgia romântica, o recorrente dualismo drama/melodrama só não é encontrado naqueles reservados à análise de peças alheias ao chamado "romantismo social", como seriam os casos da já referida *Leonor de Mendonça* e de *Macário*, única incursão de Álvares de Azevedo pelo teatro. Isso acontece, pode-se afirmar, devido ao fato de tais obras, pertencentes às vertentes lírica e fantástica do romantismo, apresentarem concepções dramatúrgicas plenamente "literárias" (ou seja, eruditas), em cuja fatura, portanto, não caberiam os artifícios e esquematismos típicos do melodrama.

Sobre a peça do poeta maranhense, antes da publicação de "O Drama de Amor: Gonçalves Dias", no qual ela divide espaço com outras obras do autor, Décio de Almeida Prado lhe dedicara um estudo pormenorizado e exclusivo, intitulado "*Leonor de Mendonça*: Amor e Morte em Gonçalves Dias"[128]. Tem-se aí, em caudalosas cinquenta e quatro páginas[129], aquela que talvez seja a melhor análise já vista na historiografia teatral brasileira a respeito de um texto dramático, um daqueles ensaios críticos que, se não ultrapassam, ombreiam em valor com as obras que lhes deram origem, a exemplo de "A Dialética da Malandragem" (1970), célebre interpretação de Antonio Candido sobre *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), o romance de Manuel Antônio de Almeida.

Exame aprofundado, focado nos aspectos formais e temáticos sugeridos pelo drama, trata-se, em verdade, dos pouquíssimos estudos historiográficos de Prado devotados a uma obra específica da dramaturgia brasileira. Sua confecção, aliado ao seu tamanho, são devidos, antes de tudo, à admiração demonstrada pelo historiador em relação ao texto, para ele a maior obra-prima de nossa literatura dramática. Uma obra-prima que, apesar de publicada em 1847,

[128] Este saiu em *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993), ao passo que aquele em *O Drama Romântico Brasileiro* (1996).
[129] Isso na edição incluída em *Teatro de Anchieta a Alencar*, à qual o pesquisador se reporta. Na edição original, que saiu no volume *Esboço de Figura*: Homenagem a Antonio Candido (1979), o mesmo texto compreende trinta e oito páginas.

não foi montada enquanto o autor viveu[130]. Conforme destaca Sábato Magaldi no *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962), uma peça como *Leonor de Mendonça*, que passou despercebida pelos contemporâneos e só obteve o devido reconhecimento na posteridade, seria uma raridade, pois, para ele, uma obra dramatúrgica só costuma repercutir quando submetida à "prova do palco", afirmando-se (ou não) a partir de então.

No decorrer dos anos, muitos foram os historiadores que não pouparam elogios expressivos ao drama, dentre os quais se poderiam citar Sílvio Romero, José Veríssimo, o próprio Sábato Magaldi e Alfredo Bosi. Contudo, quem mais chamou a atenção sobre as qualidades estéticas de *Leonor de Mendonça* talvez tenha sido Ruggero Jacobbi, ou seja, um crítico estrangeiro, ao publicar, em 1958, época em que lecionou na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), um estudo nomeado *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias*. Seria esta a principal referência utilizada por Décio de Almeida Prado na composição do trabalho sob análise, aquela com a qual ele estabelece um diálogo mais direto. Algo, aliás, comum em muitos de seus textos, conforme apontado em outras oportunidades, ainda que o "interlocutor", às vezes, se mostre subentendido.

Na primeira parte de "*Leonor de Mendonça*: Amor e Morte em Gonçalves Dias", como também é de praxe, Décio de Almeida Prado disserta sobre questões conceituais e sobre a metodologia aplicada à investigação de seu objeto de estudo. Logo nas primeiras linhas dessa introdução, observa-se um discurso que é uma verdadeira exaltação do pensamento moderno e sua forma de conceber as relações existentes entre arte e sociedade. Ao tomar partido a esse respeito, Prado o faz em detrimento das teorias que se pretendem críticas em relação ao modernismo, como seria o caso do estruturalismo e do pós-estruturalismo, doutrinas que tendem ao formalismo quando aplicadas no âmbito estético. Defesa contundente dos valores que nortearam a geração do ensaísta, ela merece (e precisa) ser conhecida em sua fonte original:

> Este ensaio sobre *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, se outra originalidade não tiver, pretende ter pelo menos a de ser triplicemente fora da moda: primeiro, por encarar o conteúdo psicológico e social da peça, não nos processos dramáticos envolvidos em sua feitura; segundo, por vinculá-la, de certa forma, à personalidade do autor, admitindo que há ou pode haver afinidades entre criador e criatura; terceiro, por tentar colocá-la em perspectiva histórica, rompendo a sincronia em favor da diacronia.
> Somando-se essas três heresias teremos a negação completa do grande postulado da crítica dos últimos dez anos: o de que toda obra de arte é uma

[130] Pelo menos não no Rio de Janeiro, o grande centro teatral (e cultural) da época. Sábato Magaldi, em *Panorama do Teatro Brasileiro*, dá conta de que ela teria sido encenada no Maranhão, a terra natal de Gonçalves Dias, antes de sair em livro. Com exceção de *Leonor de Mendonça*, todas as outras peças do poeta foram publicadas postumamente.

> unidade perfeita, fechada em si mesma, existindo como que fora do espaço e do tempo, sem autor (ou não mantendo com ele qualquer relação significativa), não sujeita às leis da causalidade histórica, não exprimindo senão a si mesma (quando muito concede-se que seja uma reflexão criptográfica sobre a linguagem), revelando-se não pelo que diz mas pelo que não diz, ou seja, por suas estruturas ocultas, que o olho arguto do crítico, sobrepondo-se ao do autor, não custa em discernir. O estético, refinando-se ao infinito, acaba por se apresentar como pura forma – o vazio absoluto.
> Cada um daqueles três itens, base do nosso trabalho, já chegou a ser considerado uma banalidade estética. Mas tendo recobrado, com os ataques sofridos recentemente, parte de sua juventude, do ineditismo de quando se viu formulado pela primeira vez, merece um pequeno desenvolvimento, que faremos sem intuito polêmico ou doutrinário, apenas para marcar posição (PRADO, 1993, 243-4).

Antes de mais nada, atente-se para a linguagem de que Prado faz uso, contendo uma ironia pouco usual em sua obra, que apela inclusive para certas referências autodepreciativas em relação ao seu próprio trabalho e o de sua geração ("fora da moda", "heresia", "banalidade estética"). Além disso, atente-se também para determinadas menções ao ambiente intelectual vivido pelo historiador no período em que se pronuncia, segundo ele tomado por uma crítica avessa a todo tido de psicologismo e/ou sociologismo no tocante ao debate estético. Uma crítica balizada por critérios a-históricos, propensa a interpretar o objeto artístico sem levar em consideração o tempo e o espaço em que ele foi conformado. A esse respeito, não custa repetir aqui uma informação já dada em nota de rodapé: "*Leonor de Mendonça*: Amor e Morte em Gonçalves Dias" saiu publicado, pela primeira vez, no final da década de 1970, quando os estudos formalistas e estruturalistas da literatura brasileira estavam no auge. Época repleta de jargões obscuros oriundos da linguística ou da semiótica, ela foi comentada, também com ironia[131], por Wilson Martins, que em *A Crítica Literária no Brasil* (2002) reserva os últimos capítulos a lhe traçar o perfil (sua pesquisa vai até, *grosso modo*, 1983).

---

[131] Ao expor seus pontos de vista, sempre controversos e incisivos, sobre a crítica literária dos anos de 1970, Wilson Martins cita um poema, escrito por Carlos Drummond de Andrade, que merece ser evocado, ainda que parcialmente. Publicado em 12 de abril de 1975 no *Jornal do Brasil*, o poema é uma verdadeira sátira ao linguajar utilizado pela ensaística literária de então, servindo, portanto, como um termômetro do descontentamento de certas figuras do modernismo em relação àquele estado de coisas.

Da leitura sintagmática
Da leitura paradigmática do enunciado
Da linguagem fática
Da fatividade e da não fatividade na oração principal
Libera nos, Domine

Da organização categorial da língua
Da principalidade da língua no conjunto dos
[sistemas semiológicos
Da concretez das unidades no estatuto que dialetiza
[a língua
Da ortolinguagem

Tempo marcado por obras como *Estruturalismo e Teoria da Literatura* (1973), de Luiz Costa Lima, *Análise Estrutural de Romances Brasileiros* (1973), de Affonso Romano de Sant'Anna, e *Glossário de Derrida* (1976), volume organizado por Silviano Santiago, para ficar apenas em alguns exemplos de títulos sintomáticos. É contra esses autores, ou, melhor dizendo, contra a vertente de pensamento por eles representada, que Décio de Almeida Prado se dirige na apresentação de seu trabalho. A esse respeito, o emprego de certas expressões como "unidade perfeita" ou "estruturas ocultas" são esclarecedores, remetendo de imediato a algumas observações desenvolvidas no terceiro capítulo desta tese.

Se, no que se refere à qualidade, o ensaio de Prado sobre *Leonor de Mendonça* comparar-se-ia ao de Antonio Candido sobre *Memórias de um Sargento de Milícias*, no que se refere à chave interpretativa propugnada ele estaria mais próximo de um trabalho como "Naturalidade e Individualismo de Gonzaga" (subcapítulo de *Formação da Literatura Brasileira*). Como o título informa, trata-se da parcela reservada em *Formação* ao exame da obra de Tomás Antônio Gonzaga, o autor de *Marília de Dirceu* (1792). De acordo com Candido, o árcade "mineiro" seria um caso raro na literatura brasileira, pelo fato de sua vida privada (ou, mais especificamente, amorosa) despertar algum interesse para a compreensão de sua poesia. Sendo assim, ao se debruçar sobre ela, Candido não dispensa os dados biográficos de que dispõe, por acreditar, com isso, estar contribuindo para a riqueza da análise – que, se não requer, pelo menos suporta uma abordagem do tipo.

Libera nos, Domine

Do programa epistemológico da obra
Do corte epistemológico e do corte dialógico
Do substrato acústico do culminador
Dos sistemas genitivamente afins
Libera nos, Domine

Da camada imagética
Do espaço heterotópico
Das relações entre topos e macrotopos
Do elemento suprassegmental
Libera nos, Domine

[...]

Das aparições de Chomsky, de Mehler, de Perchonock
De Chaussere, Cassirer, Troubetzkoy, Althusser
De Zolkiewski, Jakobson, Barthes, Derrida, Todorov
De Greimas, Fodor, Chao, Lacan et caterva
Libera nos Domine (apud MARTINS, 2002, p. 237-8)

Décio de Almeida Prado, conforme suas palavras introdutórias sugerem, vai mais fundo que seu colega nessa relação autor/obra, algo não muito surpreendente se se levar em conta um dado fundamental: seu objeto é um autor romântico, e não árcade. Este, atuando dentro de uma estética normativa, toda premida por regras e voltada, primordialmente, à comunicação imediata, não se definia como um sujeito apartado da sociedade, mas, pelo contrário, como alguém plenamente integrado e ajustado a uma determinada ordem natural, social e literária.

Entendendo que a criação poética, para ser bela, deveria se subordinar a uma série de códigos ancestrais, o artista neoclássico não interpretava a inspiração e o trabalho de composição como polos essencialmente contrários. Nesse sentido, seu papel seria o de revelar a beleza naquilo que todos veem, e não procurar expressar uma beleza a que somente ele teve acesso. Em um ambiente assim concebido, valoriza-se não exatamente a voz individual do poeta, mas o coletivo que se revela por meio daquela voz. A originalidade artística não residiria, com efeito, na capacidade desse poeta expressar uma visão de mundo excepcional, criando, por conseguinte, uma poética própria, válida somente para ele e sua obra. No universo clássico, onde a imaginação deveria se submeter aos ditames da razão, a originalidade estaria contida na capacidade de o poeta acrescentar algo de seu à matéria poética, cujos temas e formas são compartilhados por todos.

O romantismo, ao romper com essa relação harmoniosa existente entre o artista e a sociedade, traz consigo a ideia do vate, isto é, a do poeta que, desimpedido dos rigores normativos impostos pela razão, pôde dar vazão plena à imaginação. Se outrora a antinomia inspiração x trabalho não faria muito sentido, uma vez que, em tese, seriam instâncias análogas, no romantismo ela passa a fazer, com a balança pendendo, claro, para o lado da inspiração.

Por detrás dessas mudanças no plano estético, encontram-se mudanças fundamentais no plano das consciências, concernentes a um momento capital da história do ocidente, marcado pelo fim do Antigo Regime e o surgimento do capitalismo industrial. Nessa passagem, em que um mundo guiado pelo império da tradição daria lugar a outro, pautado no mito do progresso, o artista adquire uma nova posição social, cada vez mais entregue a si próprio e a uma carreira profissional, diferentemente do antigo amparo conferido pela política do mecenato nas sociedades de Corte. Solapando certas concepções caras ao período anterior, que compreendiam o artista como uma figura integrada e entrosada na ordem social vigente, tais modificações abriram caminho para uma exacerbação do individualismo, atitude muito atrelada ao espírito romântico.

Dessa confusão na consciência coletiva e individual, desse baralhamento de posições brotaram o senso de isolamento e a tendência dos poetas românticos para os rasgos pessoais, as confissões desbragadas, as expansões do *eu*... enfim, para tudo o que fosse voltado ao ego (egocentrismo). Tratando-se de uma categoria subjetiva, sua expressão em termos artísticos se adequaria mais aos caprichos da inspiração do que, se pode imaginar, ao trabalho de artesania, algo em princípio ligado aos aspectos objetivos da realidade. De todo modo, e é este o ponto aonde se queria chegar, com o romantismo a linha que separa vida e arte se torna muito mais tênue, na medida em que a experiência vivida se torna matéria passível de elaboração estética.

Como forma de justificar o encaminhamento conferido a seu trabalho sobre *Leonor de Mendonça*, Décio de Almeida Prado se serve, muito apropriadamente, do seguinte argumento:

> O romantismo integra assim vida e obra num só bloco, num só desenho: dissociá-las, considerar o poema – ou a peça de teatro – como unidade autônoma, bastante a si mesma, precisamente à maneira clássica tradicional, é não perceber que o movimento romântico, antes de ser uma escola literária, foi uma nova maneira de viver e de reagir emocionalmente perante a existência. Tudo o que ocorre ao poeta é significativo, tudo repercute em sua obra – ou esta não será humanamente autêntica.
> É possível, pois, explicar tanto *Leonor de Mendonça* quanto a personalidade de Gonçalves Dias como decorrências do romantismo (PRADO, 1993, p.287).

Se, no caso de Tomás Antônio Gonzaga, o biografismo seria uma possibilidade, aqui ele se apresenta quase como uma necessidade, em virtude das configurações revolucionárias trazidas pelo romantismo nas relações que envolvem a tríade artista-obra-sociedade. No tocante aos elos envolvendo os dois últimos elementos desse tripé, também se notam mudanças apreciáveis. Ao *encanto* dos árcades, profundamente marcado pelo senso do interlocutor e pela noção de engenho, sucede a *magia* romântica, na qual o poeta procura atrair o leitor para o seu estado de solidão, valendo-se, doravante, da construção de uma determinada atmosfera que o sensibilize[132]. Como esse leitor já não contava mais com referências teóricas absolutas a orientá-lo na apreciação das obras, visto que o poeta deveria forjar a expressão a cada passo, a cada nova *experiência*, à crítica e à historiografia literárias caberiam o papel de subsidiá-lo, tentando discernir o fio invisível que uniria o poema ao poeta, explicando-lhe a gênese secreta e atestando-lhe a veracidade humana e artística.

Surge, por conseguinte, a chamada "crítica biográfica", cujo maior representante foi, sem dúvida, Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869), crítico e historiador literário

[132] Tais noções sobre o lugar do artista no mundo burguês, é bom informar, foram obtidas no capítulo "O Romantismo como Posição do Espírito e da Sensibilidade", que compõe o segundo volume de *Formação da Literatura Brasileira*, e no ensaio "Poesia e Composição", de João Cabral de Melo Neto, incluído na coletânea *Prosa* (1997).

francês que marcou toda uma época e que, no Brasil, influenciou nomes como José Veríssimo e Araripe Júnior. Tomando-se como base todas essas informações, vê-se que Décio de Almeida Prado, ao vincular o conteúdo psicológico de *Leonor de Mendonça* à personalidade do autor, estaria propondo, no fundo, uma análise da peça dentro de seus próprios termos, ou seja, uma análise de índole historicista. No ensaio em discussão, muitos exemplos poderiam ser levantados no intuito de comprovar tal assertiva, a maioria concentrada na segunda e na terceira partes, onde o intelectual paulista se detém mais sobre as questões que ligam a vida à obra de Gonçalves Dias – não necessariamente nessa ordem. Todavia, um sinal expressivo do caminho seguido por Prado na interpretação de *Leonor de Mendonça* pode ser vislumbrado nas epígrafes de que faz uso no trabalho, todas retiradas da peça *Chatterton* (1835), de Alfred de Vigny, obra que, por intermédio de sua personagem principal, discute a posição do artista contemporâneo diante dos imperativos da sociedade industrial. Um exemplo, enfim, do individualismo romântico, que se traduz, na maioria das vezes, em densa pesquisa lírica, consagrando o verbo literário à expressão dos sentimentos e pensamentos mais íntimos.

Para que Décio de Almeida Prado alcançasse o nível de excelência exegética demonstrado em "*Leonor de Mendonça*: Amor e Morte em Gonçalves Dias", além de inteligência e sensibilidade, atributos necessários a qualquer historiador, pesou também a circunstância, nada desprezível, do poeta maranhense ser um autor de vida bem conhecida, algo que nem sempre acontece. Das biografias escritas sobre ele, Prado se atém a duas: a de Antônio Henriques Leal, lançada em 1874 no terceiro volume da série *Pantheon Maranhense*; e *A Vida de Gonçalves Dias* (1943), de Lúcia Miguel Pereira. Uma, a mais antiga, produzida por um amigo íntimo do poeta dez anos após seu desaparecimento; a outra, mais nova, por uma reconhecida crítica e historiadora da literatura brasileira. Sempre zeloso com relação às fontes, é provável que Prado, ao se servir dessas duas referências, quisesse se precaver de possíveis erros, omissões ou, quem sabe, até da falta de distanciamento crítico que porventura afetasse a primeira, demasiadamente atrelada ao biografado. Outra fonte de que se acercou o historiador foram as cartas deixadas por Gonçalves Dias, um contumaz missivista, publicadas em 1971nos Anais da Biblioteca Nacional (correspondência ativa e passiva).

Com base em tais documentos, Prado desenvolve uma análise tida por ele mesmo como ousada, arrolando os liames que atrelariam certos traços de caráter do dramaturgo às personagens principais do drama: Leonor de Mendonça, D. Jaime e Antônio Alcoforado. Seu objetivo, conforme ressalta em algumas passagens, não seria compor um exaustivo painel sobre a vida de Gonçalves Dias para, em seguida, apontar na peça elementos autobiográficos, mas, na verdade, demonstrar de que modo o autor conseguiu enriquecer a caracterização das

personagens valendo-se de seus tormentos pessoais mais recônditos. Uma análise, enfim, que jamais foge ao compromisso estético.

E quais seriam os caracteres que, espalhados em maior ou menor grau entre as personagens, o poeta romântico teria arrancado de seu substrato psicológico? Um deles, mais perceptível nos homens, seria a consciência profunda das distâncias sociais que separam, na peça, suseranos e vassalos, algo muito peculiar a alguém que, advindo das classes subalternas, desde cedo se viu obrigado a exercer o papel inferior que lhe foi designado pela sociedade. Outro que se poderia lembrar diz respeito à orfandade precoce, um trauma infantil que, em intensidade variável, atingiria e determinaria as ações das três personagens. Além dessas, poderiam ainda ser citados o masoquismo, traço repisado nas cartas que se encontra na caracterização de D. Jaime, e a tendência mórbida de associar o amor à morte, uma das idiossincrasias de Antônio Alcoforado[133].

Na primeira parte do estudo sobre *Leonor de Mendonça*, aquela reservada aos apontamentos teóricos e metodológicos, Décio de Almeida Prado apresenta, em defesa de seus propósitos biografistas, algumas ponderações que merecem transcrição integral. Sempre se assumindo como um antagonista do pensamento pós-moderno, conceito por ele desacreditado, tanto a ousadia quanto a pertinência do projeto são defendidos nos seguintes termos:

> Mas se possuímos, como no caso de Gonçalves Dias, duas séries paralelas, a das criações literárias e a dos documentos pessoais, ambas fixadas com rigor, apenas um tolo preconceito nos impediria de encadeá-las entre si, permitindo que se esclareçam reciprocamente. Arriscamos, é verdade, a errar, a cair em devaneios subjetivos – mas que relações de causa e efeito são infalíveis? Por outro lado, que seria da crítica se não ousasse nem mesmo esse pouco? Por que somente neste campo não se seria lícito usar a imaginação, tão fartamente empregada nas análises formais? Por que *Leonor de Mendonça*, por exemplo, não conteria traços da personalidade do Gonçalves Dias escritor, e até mesmo do homem Gonçalves Dias? Serão os demiurgos literários mais felizes do que o Deus cristão, que, conta-nos a Bíblia, não conseguiu criar o homem senão à sua imagem e semelhança? (PRADO, 1993, p. 245-6)

Se Prado foi de algum modo audacioso ao atrelar vida e obra em *Leonor de Mendonça*, também o terá sido em outras ocasiões nas quais fizera o mesmo, ainda que sem a ênfase observada no drama de Gonçalves Dias. Em seus comentários sobre *Olgiato* (1839), por exemplo, o ensaísta associa certas personagens da obra a figuras históricas contemporâneas do autor, como D. Pedro I e Monte Alverne. O primeiro, que alguns anos

[133] Gonçalves Dias (1823-1864) era filho natural de uma mestiça brasileira e de um comerciante português. Quando o pai se casou, em 1829, com outra mulher, foi afastado da mãe, só voltando a vê-la anos depois. Embora não o tenha desamparado, às vésperas do embarque para Portugal (1837), onde deveria seguir com os estudos, seu pai faleceu. A partir de então, até seu retorno ao Brasil, coube à madrasta tutorá-lo.

antes de a tragédia estrear deixara o Brasil com ares de ditador, estaria personificado em D. Galeazzo Sforza, o autoritário e libidinoso duque de Milão, antagonista da peça. Já o frade franciscano Monte Alverne, tutor espiritual de Gonçalves de Magalhães, se consubstanciaria na personagem de Montano, professor de filosofia e conselheiro dos conspiradores que atentam contra a vida do tirano[134].

Para finalizar as ponderações acerca de "*Leonor de Mendonça*: Amor e Morte em Gonçalves Dias", resta levantar alguns aspectos relevantes que fogem à questão do biografismo. Um deles seria a emenda feita por Prado à interpretação segundo a qual o laço presenteado pela duquesa a Alcoforado, e por este exibido em seu barrete, remeteria ao lenço furtado por Iago para incriminar Desdêmona em *Otelo*. Tanto Ruggero Jacobbi, no mencionado trabalho sobre *Leonor de Mendonça*, como Sábato Magaldi, no *Panorama do Teatro Brasileiro*, defenderam a existência desse vínculo entre as peças de Gonçalves Dias e William Shakespeare. Vínculo, aliás, sugerido pelo próprio dramaturgo brasileiro, que, no prólogo da obra, compara o ciúme de Otelo ao de D. Jaime, procurando estabelecer os elementos que os distinguiriam, sendo o primeiro motivado por amor e o segundo por orgulho de casta.

Para Décio de Almeida Prado, novamente demonstrando sua afiada capacidade de identificar referências obscuras ou, pelo menos, pouco perceptíveis, no que tange à configuração do triângulo amoroso *Leonor de Mendonça* teria mais a ver com a lenda de *Tristão e Isolda*. Isso como fonte longínqua. Outras, mais próximas no tempo, seriam o *Antony*, de Alexandre Dumas, e o *Chatterton*, de Alfred de Vigny. Na visão do historiador, em todas se percebe uma estrutura de enredo parecida e, para além disso, em todas perpassa a questão do feminismo, tema nada estranho ao movimento romântico mas que, em *Leonor de Mendonça*, assume características peculiares.

Por fim, para dissipar uma possível impressão de incoerência deixada por um comentário pregresso, vale destacar o seguinte: por mais historicista que Prado tenha sido em sua análise de *Leonor de Mendonça*, no sentido de examinar a obra levando em conta sua historicidade, isso em nada se choca com suas concepções historiográficas, que no todo são, conforme explicado alhures, anti-historicistas. Tal assertiva pode ser verificada, como

[134] Monte Alverne ordenou-se sacerdote em 1808, no Convento de S. Francisco (SP), onde se tornou lente de Filosofia. Isso até 1816, ano em que retornou para o Rio de Janeiro. Na Corte, foi nomeado Pregador Régio e exerceu vários cargos de relevo, entre eles o de professor de Filosofia e Retórica do Seminário de S. José. Tanto Araújo Porto Alegre quanto Gonçalves de Magalhães, introdutores do romantismo no Brasil, foram seus alunos. Considerado o maior orador sacro do Império, em nome da liberdade de opinião e de imprensa se opôs ao autoritarismo do primeiro monarca, chegando inclusive a repreendê-lo publicamente, e na sua régia presença, numa cerimônia ocorrida pouco antes da abdicação.

costuma acontecer, na parte final do ensaio, onde o historiador registrou suas considerações a respeito do valor dramatúrgico da peça. Embora tenha optado por uma via mais *compreensiva* de abordagem, versando sobre um drama romântico nos termos relativistas propugnados pelo romantismo[135], sua argumentação para justificar a inclusão de *Leonor de Mendonça* no panteão da dramaturgia brasileira não deixa dúvida quanto ao idealismo de seu projeto historiográfico. Para que isso se mostre claro, observe-se o parágrafo derradeiro do estudo, quase uma síntese dos princípios estéticos que regem a obra de Prado:

> Pensada em linguagem romântica, *Leonor de Mendonça* transcende o romantismo por duas qualidades eminentemente modernas: a complexidade psicológica e a ambiguidade moral. Não é preciso lembrar que foi escrita aos 23 anos, num país sem tradição teatral, para reivindicar-lhe o título de obra-prima (PRADO, 1993, p. 297).

Atrelada historicamente ao romantismo, a peça de Gonçalves Dias é valorizada precisamente por *transcender* (palavra nada inocente) os limites desse movimento estético, inscrevendo-se assim numa universalidade, algo sempre abstrato e que, por isso mesmo, já revela uma base de pensamento idealista. Idealista e teleológica, diga-se de passagem, pois o autor, ao destacar as qualidades "eminentemente modernas" do drama, no fundo está projetando um ideal estético que se aproximaria mais ao do tempo dele, supostamente dotado de maior "complexidade psicológica" e maior "ambiguidade moral". Um tempo que seria, basicamente, mais *esclarecido* que o de antanho.

Ainda que se esteja, como é o caso, forçando um pouco a nota, tal conduta se justifica didaticamente para demonstrar um procedimento caro ao crítico e historiador, que revê o passado do teatro brasileiro, procura compreendê-lo em sua historicidade mas, todavia, não se desatrela de uma noção do belo situada para além do tempo, pois absoluta. Uma noção que, em última instância, serviria de parâmetro para aquilatar o grau de *evolução* de uma sociedade em termos estéticos, considerada mais adiantada na medida em que sua produção artística se mostrasse mais próxima desse ideal universalizador, um apanágio da Razão atuando no decorrer da história. Para reforçar semelhante ponto de vista, atente-se para o último parágrafo (de novo) do ensaio "O Drama de Amor: Gonçalves Dias", aquele no qual Prado examina toda a obra dramatúrgica deixada pelo autor de *Leonor de Mendonça*. Na parte final do trabalho, reservada para os comentários sobre essa peça, tem-se o seguinte arremate:

---

[135] Ao instaurar uma nova consciência, o romantismo rompe com a ideia, tipicamente clássica, do "homem universal", igual em qualquer latitude e longitude, para dar lugar ao "homem histórico", diferente segundo o tempo e o espaço em que se inscreve. Esse profundo senso das forças históricas, herança de filósofos como Johann Gottfried Herder e Friedrich Hegel, daria origem ao termo *zeitgeist* (espírito do tempo), isto é, as características genéricas de uma determinada época que conformariam os homens, vistos como sujeitos e objetos da história. De caráter relativista, esse tipo de pensamento possui laços estreitos com o chamado historicismo, que alguns autores inclusive designam pela expressão "historiografia romântica".

> O que o drama de Gonçalves Dias demonstra, em última análise, é a dificuldade de prender obras concebidas livremente na teia fechada das escolas literárias e das concepções abstratas. Tudo o que o poeta prometeu no Prólogo encontra-se efetivamente no seu texto. Mas alguma coisa ainda não nomeada na época, tendências sadomasoquistas apenas entrevistas pelo poeta – talvez no fundo de si mesmo – acrescentaram-se à trama que une D. Jaime, D. Leonor e Antônio Alcoforado, conferindo-lhe espessura e carnalidade. *Leonor de Mendonça* é uma peça do seu e do nosso tempo, num desses milagres de extemporaneidade de que é capaz a arte (PRADO, 1996, p. 117).

Todo objeto artístico, embora inserido num determinado tempo histórico, se transfigura em arte por aquilo que lhe escapa: assim se poderia resumir semelhante concepção estética.

Tais observações, aqui ilustradas com exemplos, reportam-se de imediato ao que foi tratado no primeiro capítulo sobre o pensamento historiográfico moderno e o problema, nele embutido, do anacronismo. Em breve, quando for a vez de submeter ao crivo da pesquisa os textos de Prado sobre a comédia brasileira, elas irão repontar com força, no intuito de discutir certas críticas feitas ao historiador reputadas injustas por este pesquisador.

Para finalizar a parcela da obra de Prado que trata do romantismo, pelo menos no campo da dramaturgia, resta comentar o ensaio "Um Drama Fantástico: Álvares de Azevedo", mais um trabalho em que os caminhos do historiador em debate se cruzam aos de Antonio Candido. Nesse caso, isso acontece por um motivo simples: ao produzir sua análise de *Macário*, a única peça escrita pelo poeta paulista, Décio de Almeida Prado toma como uma de suas referências um texto de Candido chamado "A Educação pela Noite", basicamente sobre o mesmo assunto. Este, elaborado a partir de uma palestra proferida na Academia Paulista de Letras, saiu publicado pela primeira vez em 1982; aquele, antes de ser incluído no volume *O Drama Romântico Brasileiro* (1996), aparecera no ano anterior em versões parciais publicadas na Revista de Estudos Brasileiros e na *Folha de S. Paulo*.

A principal contribuição de Candido, do ponto de vista bibliográfico, foi ter percebido algo que hoje parece axiomático mas, em verdade, não é: o final de *Macário*, durante muito tempo tido como inconclusivo, só se completa em outra obra de Azevedo, a novela *Noite na Taverna*. Esse "desvario estético", nas palavras do crítico literário, capaz de levar às últimas consequências a ruptura com a teoria dos gêneros, acoplando dois deles numa mesma empresa, não havia sido notado antes de seu estudo vir à tona. É bom lembrar, antes de qualquer coisa, que, em vida, nos seus quatro anos de atividade literária, Álvares de Azevedo pouco publicou. Praticamente toda a sua obra apareceu postumamente, a partir do volume

Poesias (1853 e 1855), que, aos poucos, em edições sucessivas, foi agregando escritos outrora dispersos.

Em se tratando, portanto, de uma obra acidentada, fruto de uma trajetória de vida idem, Antonio Candido não se arrisca a afirmar se o desvario seria proposital ou, como é possível, casual, consequência de uma produção feérica e fragmentada a que o autor, falecido prematuramente, não pôde dar o devido acabamento. Segundo Décio de Almeida Prado, a relação entre a peça e a novela sugerida pelo crítico literário seria "[...] um desses achados interpretativos que, uma vez feitos, parecem óbvios" (PRADO, 1996, p. 141).

Curiosamente, indo um pouco na contramão de Candido (ou, quiçá, complementando-o), que em seu texto procura demonstrar os laços que uniriam o final de Macário às narrativas presentes em *Noite na Taverna*, Prado se atém mais às diferenças formais que distinguiriam uma obra da outra. A principal delas, na sua interpretação, relacionada ao conceito de "literatura fantástica"[136], que não se aplicaria a *Noites na Taverna* pelo fato de não se verificar no enredo da novela uma fuga do natural para o sobrenatural, ao contrário do que aconteceria em *Macário*.

No todo, "Um Drama Fantástico: Álvares de Azevedo" mantém a mesma estrutura de quase todos os ensaios examinados, com sua primeira parte servindo como um bosquejo teórico para, em seguida, se adentrar no objeto propriamente dito, no caso, além de *Macário*, o seu prólogo (chamado *Puff*) e o texto "Carta sobre a Atualidade do Teatro entre Nós". Em relação ao conteúdo, isto é, à interpretação conferida à peça, se pode dizer que ela caminha, basicamente, na mesma trilha biografista encontrada no estudo sobre *Leonor de Mendonça*, sem, contudo, o mesmo relevo. Embora admita que o texto de Azevedo contenha elementos biográficos, como costuma suceder às obras mais autenticamente românticas, Décio de Almeida Prado nega que a personagem-título fosse uma espécie de *alter ego* do autor, mesmo existindo entre eles algumas similitudes:

> Ambos têm vinte anos, ambos estudam em São Paulo, ambos são poetas, com maior ou menor desenvoltura. Mas as diferenças são maiores. Para citar uma só: Álvares de Azevedo pertencia a uma família de uma alguma projeção social e política, ao passo que Macário, perguntado a respeito, responde com uma ponta de humor negro: "Se não fosse enjeitado, dir-te-ia o nome de meu pai e de minha mãe. Era de certo alguma libertina. Meu pai, pelo que penso, era padre ou fidalgo". A bastardia, de resto, tornara-se um troféu romântico, desde que Antony, personagem teatral de Alexandre Dumas, citado na peça brasileira, agitara no ar, como uma bandeira negra de revolta, a sua ilegitimidade (PRADO, 1996, p. 130).

[136] Conceito divulgado pelo teórico búlgaro Tzvetan Todorov no livro *Introdução à Literatura Fantástica*, de 1970.

Como a passagem comprova, para o crítico teatral a configuração da personagem principal seria devida, mais do que à vida pregressa de seu criador, a alguns "cacoetes" típicos do romantismo – o que se costuma designar "estilo de época". Na sua ótica, se há traços da personalidade de Azevedo na peça, eles se encontrariam, por exemplo, na angústia interior do protagonista, motivada pelo conflito entre a crença e a descrença religiosa, além do apego deste à figura da mãe. Ainda assim, ao comentar o último tópico, Prado procura refutar a tese, defendida por Mário de Andrade, segundo a qual esse apego seria um sintoma da inexperiência sexual do poeta, manifestando-se por meio de um comportamento com as mulheres que antecederia a plena expansão da sexualidade. Para o autor de *Macunaíma*, todas as mulheres que aparecem na obra de Azevedo apresentariam alguma interdição sexual, ou porque são consanguineamente assexuadas (mãe, irmã), intangíveis (donzelas) ou desprezíveis (prostitutas). Mesmo admitindo a sagacidade da crítica, Prado discorda dela, por achar que esse dualismo entre amor e sexo presente em *Macário* seria decorrência da situação social que o jovem brasileiro enfrentava no século XIX, dramatizando, assim, conflitos inerentes à adolescência.

Saindo do romantismo e adentrando no realismo, terreno bem menos explorado por Décio de Almeida Prado, a abordagem recai sobre o ensaio "Os Demônios Familiares de Alencar", mais um trabalho relativamente longo a lidar com uma obra específica. Esta, conforme o título indica, é a polêmica comédia *O Demônio Familiar* (1857), de José de Alencar. Publicado originalmente em 1974, na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (USP), trata-se do texto que encerra o volume *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993).

Assim como outros estudos examinados, "Os Demônios Familiares de Alencar" não se prende aos aspectos formais de seu objeto. Contudo, pelo fato de o autor revelar, logo de saída, sua intenção de "[...] fixar a relação entre o teatro europeu e o brasileiro, tal como se apresenta na peça [...]" (PRADO, 1993, p. 299), percebe-se que, no geral, eles acabam prevalecendo, lembrando que nesse histórico "intercâmbio" o papel exercido pelo "velho continente" foi desde sempre a dotação dos meios de expressão. Às nações periféricas caberia, claro, o quinhão particularista da relação, expresso nos temas e descrições sugeridos pelo ambiente.

Com efeito, ao longo do ensaio, Prado expõe os vínculos que a peça manteria com três movimentos estéticos: o classicismo, o realismo e o romantismo, em especial os dois primeiros. Nesse percurso, cumprindo o que havia prometido, certos elementos da comédia tidos como autenticamente nacionais são apontados, embora se reconheçam, em todos, os modelos tomados do teatro europeu. O menino Pedro, por exemplo, o "demônio" do título, se,

por um lado, possui raízes na comédia clássica, remontando à figura de Fígaro[137], por outro seria um típico moleque brasileiro, um produto da educação demasiadamente liberal do país. Da mesma forma, a personagem de Azevedo, inspirada nos dândis europeus, assemelhar-se-ia, voluntária ou involuntariamente, a um rastaquera sul-americano, do tipo deslumbrado com tudo o que provém da França.

Extrapolando, em certa medida, o recorte proposto, visto que o foco da análise, em alguns momentos, se estende a outras peças do escritor cearense, "Os Demônios de Alencar" poderia ser interpretado como o germe de um estudo mais abrangente, cuja pretensão seria abarcar toda a dramaturgia alencarina e, em último caso, todo o período no qual o teatro realista prevaleceu no Brasil (o decênio de 1855-65). Semelhante tarefa, iniciada por Prado, seria levada a termo por um orientando seu da USP, João Roberto Faria, em pesquisas de mestrado e doutorado focadas, respectivamente, nos temas acima mencionados[138].

Se, ao escrever *O Demônio Familiar*, José de Alencar tinha como ponto de partida a Europa e seus modelos expressivos, seu ponto de chegava, na ótica de Prado, seria o Brasil, no sentido de propor uma exaustiva reflexão sobre o país. Sendo assim, para o historiador a peça poderia ser interpretada como um "[...] ensaio de exorcismo dramático [...]" (PRADO, 1993, p. 344) acerca da sociedade brasileira e suas contradições, notadamente a maior delas, ainda hoje longe de ser superada: a escravidão. Donde se compreende seu teor altamente polêmico, gerador de inúmeras contendas ao longo da história. Tratando, muito resumidamente, das manhas e artimanhas do menino Pedro, um escravo doméstico que, em busca de ascensão econômica, enreda uma respeitável família numa série de confusões, a controvérsia costuma se reportar ao desenlace da comédia. Ao descobrir as maquinações do moleque, sempre visando arranjar casamentos vantajosos para seus amos, Eduardo, o chefe da casa, decide puni-lo, expressando-se a esse respeito da seguinte maneira:

> EDUARDO – [...] Todos devemos perdoar-nos mutuamente; todos somos culpados por havermos acreditado ou consentido no fato primeiro, que é a causa de tudo isso. O único inocente é aquele que não tem imputação, e que fez apenas uma inocente travessura de criança, levado pelo instinto da amizade. Eu o corrijo, fazendo do autômato um homem; restituo-o à sociedade, porém expulso-o do seio de minha família e fecho-lhe para sempre a porta de minha casa. (A PEDRO) Toma: é a tua carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti: porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de

[137] Personagem criada pelo dramaturgo francês Pierre Beaumarchais nas peças *O Barbeiro de Sevilha* (1775) e *As Bodas de Fígaro* (1784), posteriormente transformadas em óperas por compositores como Gioachino Rossini e Wolfgang Amadeus Mozart.

[138] Essas pesquisas deram origem a dois livros: *José de Alencar e o Teatro* (1987) e *O Teatro Realista no Brasil* (1993). Embora João Roberto Faria só tenha sido orientado por Prado no mestrado, conforme o próprio pesquisador admite, este também colaborou em seu doutoramento, coorientando-o informalmente.

> tuas ações. Livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes (ALENCAR, 1977, p. 97-8).

Diante de um desfecho assim, impõe-se a seguinte questão: em termos morais e ideológicos, a decisão de Eduardo seria indulgente ou cruel, progressista ou conservadora, abolicionista ou escravocrata? Desde a estreia de *O Demônio Familiar*, ocorrida em 5 de novembro de 1857 no Teatro Ginásio Dramático (RJ), o templo do realismo teatral brasileiro, muita tinta correu com o propósito de deslindá-la. A partir de então, se pode afirmar que despontaram em torno da obra duas tradições antagônicas, uma predisposta a interpretá-la como reacionária e outra, no limite, como revolucionária.

Do primeiro grupo fariam parte, em ordem cronológica, Francisco de Paula Brito, Joaquim Nabuco, Evaristo de Morais, R. Magalhães Júnior e Alfredo Bosi. Do segundo, Machado de Assis, Araripe Júnior, José Veríssimo, Artur Motta, Raymond Sayers e Sábato Magaldi. Como se vê, nenhum dos partidos carece de bons quadros. Para o primeiro, se é possível encontrar nele um denominador comum, o arremate da obra seria demasiadamente ambíguo, passível de ser compreendido não como um ato de revolta contra a escravidão, mas como uma atitude conformista própria de quem quer apenas se livrar de uma presença incômoda, pois supostamente corruptora.

Todavia, com exceção de Alfredo Bosi (1982) – para quem a peça apresentaria um preconceito racial involuntário porém latente, expresso no estereótipo do "negrinho maroto" – todos os citados no grupo dos detratores, ao se pronunciarem, recorreram ao mesmo estratagema: apoiarem-se em dados extrínsecos à peça, principalmente no que concerne à atuação político-parlamentar de Alencar. Esta, de acordo com os biógrafos do escritor (Araripe Júnior, Artur Motta e R. Magalhães Júnior), sempre se destacou por uma postura retrógrada em relação à abolição, acreditando que sua implementação causaria uma catástrofe econômica ao país. Alencar, quando muito, admitiria uma solução gradualista para o flagelo da escravidão, o que, entretanto, não o impediu de escrever cartas para o imperador em favor da instituição[139] nem de se opor a Rio Branco, então chefe do gabinete imperial, nas

[139] Entre 1865 e 1867, José de Alencar escreveu uma série de cartas públicas ao imperador D. Pedro II, publicadas então sob a designação "Ao Imperador: Cartas Políticas de Erasmo" e "Ao Imperador: Novas Cartas Políticas de Erasmo". Nesta segunda leva, em três das sete cartas compendiadas Alencar discorre sobre a escravidão, numa época em que a campanha abolicionista ganhava impulso devido ao fim da Guerra da Secessão (1861-1865) nos EUA e o desenrolar da Guerra do Paraguai (1864-1870), eventos que, por motivos diferentes, interferiram no debate. Em diversas passagens se vê o escritor defendendo, sem pejo, a manutenção do cativeiro, tido como uma instituição necessária cujo fim só poderia advir por meio de um processo natural de maturação, a durar séculos. Para Joyce Nathália de Souza Trindade, em *José de Alencar e a Escravidão*: Necessidade Nacional e Benfeitora Senhorial (2014), dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), chama a atenção o fato dessas cartas não aparecem nas biografias do autor ou nas edições de suas obras completas. De acordo com a pesquisadora, as referências em relação ao pensamento político de

discussões que resultaram na Lei do Ventre Livre (também conhecida como Lei Rio Branco, de 1871).

Já o segundo grupo, aquele predisposto a antever em *O Demônio Familiar* laivos abolicionistas, em que pesem as argumentações de seus integrantes nem sempre convergirem, elas se aproximam num ponto: não extrapolam os limites do texto, baseando suas ilações apenas nele. Ainda que todos defendam a mesma proposição, há gradações no interior desse partido, que vão da admissão ressalvada (Araripe Júnior) à aclamação entusiástica, disposta a enxergar na peça uma tese revolucionária (Sábato Magaldi).

E Décio de Almeida Prado, de que lado estaria? Manifestando-se depois de todos os nomes acima mencionados, seu posicionamento acerca da comédia o aproxima do segundo grupo, apesar de suas alegações, bastante originais, não deixarem de reconhecer o prisma a partir do qual José de Alencar encarava a questão abolicionista, fincado em valores a um só tempo senhoriais e liberais[140]. Segundo Prado, a conduta inconveniente de Pedro não seria explicada por fatores pessoais, raciais ou gerontológicos, mas, sim, pela situação jurídico-social do escravo na sociedade brasileira. Partindo desse pressuposto, ao conceder a liberdade ao menino, Eduardo estaria, sob certa ótica, punindo-o, por torná-lo, doravante, imputável ("as tuas faltas recairão unicamente sobre ti"), e, sob outra, premiando-o, por lhe permitir condições mínimas de amadurecimento moral ("livre, sentirás a necessidade do trabalho honesto, e apreciarás os nobres sentimentos que hoje não compreendes").

No fim das contas, o objetivo da alforria de Pedro seria inscrevê-lo na ordem jurídica da nação, uma atitude que, se generalizada, permitiria à sociedade brasileira se unificar moralmente, livrando-se de uma chaga que a diminuía perante o mundo civilizado. Do ponto de vista apresentado pela peça, a escravidão seria, com efeito, condenada pelo seu caráter corrompedor, ao subtrair do homem a faculdade de discernimento, visto que a liberdade, para ser exercida, deveria estar acompanhada de seu par inseparável, a responsabilidade. Esta estaria precondicionada àquela.

Alencar costumam aludir a apenas um texto ("Sistema Representativo", de 1868), fonte considerada insuficiente para se compreender as proposições dele nesse campo. Só muito recentemente publicadas em livro, com o título *Cartas a Favor da Escravidão*, seu organizador, Tâmis Parron, arrisca a seguinte explicação para o longo ostracismo em que elas se mantiveram: expurgar a memória artística alencarina "[...] de uma posição moralmente insustentável para os padrões culturais hegemônicos desde o final do século XIX" (PARRON, 2008, p. 9-10).

[140] Uma mistura, aliás, muito peculiar à elite brasileira, que jamais abraçou totalmente os valores burgueses, ancorados nos ideais do mérito e do trabalho. Conforme demonstra Sérgio Buarque de Holanda no primeiro capítulo de *Raízes do Brasil* (1936), a pequena nobreza ibérica que aqui se estabeleceu, em oposição à de outras regiões da Europa, não passou por um processo de aburguesamento, mantendo-se no decorrer da história fiel a certos princípios aristocráticos como a ociosidade e a hereditariedade.

Alicerçado em tais argumentos, Décio de Almeida Prado encerra da seguinte maneira seus comentários em relação aos aspectos ideológicos de *O Demônio Familiar*, todos eles concentrados na oitava parte do ensaio em discussão (num total de onze):

> A sua alforria assume, dessa forma, embora involuntariamente, as feições de um símbolo. A personagem do escravo, do criado ridículo e engraçado, já cumprira a sua missão histórica no teatro ocidental. Importava proceder como Alencar: não mais encará-lo como um fantoche gerado para o exclusivo divertimento dos patrões, liberá-lo da sua condição servil, "fazendo do autômato um homem". Se há condescendência com a trama da peça, não o há de modo algum, no seu desfecho, quando Pedro deixa de ser comicamente irresponsável e a sociedade admite a sua parte de culpa, pelas instituições deformadoras do homem. Somando-se prós e contras, *O Demônio Familiar* está muito longe de ser uma peça reacionária (PRADO, 1993, p.334).

Esses seriam, sumariamente, os componentes liberais por detrás da manumissão de Eduardo, embutidos na parcela positiva que o ato contempla, isto é, como uma premiação ao escravo. Os componentes senhoriais estariam contidos, contrariamente, na parcela negativa, que o toma como uma punição, atitude mental reveladora de uma visão paternalista, própria de quem encara a questão pelo lado do senhor. Pelo lado que, antes de tudo, pensa em termos hierárquicos, disposto a manter no ato de concessão precisamente o seu aspecto concessivo, ou seja, daquele que detém a prerrogativa da ação libertadora.

Pela mesma vereda interpretativa aberta por Décio de Almeida Prado, que reconhece o abolicionismo de *O Demônio Familiar* sem deixar, no entanto, de lhe apontar seu viés conservador, seguiram outros pesquisadores, como João Roberto Faria na sua referida dissertação de mestrado e, também, Flávio Aguiar, que em *A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*[141] desenvolve claramente seu raciocínio sobre a peça a partir das premissas de Prado, ao menos nesse tópico. É o que demonstra a seguinte passagem:

> Eis, portanto, nessa transferência de uma ambiguidade (liberdade, prêmio e punição), um exemplo de como fazer justiça sem quebrar os ovos, ou seja, como mudar as regras da dominação sem mudar, de fato, a condição de que haja dominados e dominadores e sem mudar quem são os dominadores e os dominados: transferem-se para estes não a culpa, já que ninguém é culpado, mas sim as custas do processo – através da exclusão da casa do senhor branco e de sua reintegração no processo produtivo sob outro estatuto de trabalho (AGUIAR, 1984, p. 84).

O debate terminaria aqui não fosse a circunstância de José de Alencar ter se referido, em outras duas peças, ao problema da inserção do negro na sociedade brasileira: o drama realista *Mãe* (1860) e o drama histórico *O Jesuíta* (1861), ambas examinadas por Décio de

[141] O livro é a edição de uma tese do doutoramento, defendida na FFLCH-USP em 1979, cujo título era *Os Demônios da Nacionalidade no Teatro de José de Alencar*. Embora Décio de Almeida Prado não tenha sido o orientador, função exercida por Walnice Nogueira Galvão, ele participou da banca de defesa.

Almeida Prado em textos produzidos na década de 1990, portanto posteriores à imersão empreendida em "Os Demônios Familiares de Alencar". Comparando as análises mais recentes com a anterior, ainda que não se verifique nenhuma retratação sobre o assunto em pauta, é possível discernir uma discreta porém significativa admissão das teses mais desfavoráveis ao dramaturgo cearense, que distinguem nas obras mencionadas traços de racismo velado.

Em *Mãe*, tem-se a história de uma escrava (Joana) que, para preservar o filho (Jorge) do preconceito racial, o mantém voluntariamente na ignorância a respeito de sua origem, tratando-o como senhor. Para todos os efeitos ele seria órfão de mãe e de pai, visto que este (Soares), após comprar Joana, falecera, deixando o menino, de pele clara, aos cuidados de um padrinho (Dr. Lima). Com vinte e um anos e passando por dificuldades financeiras, após alguns incidentes Jorge acaba vendendo Joana, fato que desemboca na revelação da verdade. Temendo prejudicar o filho, já incorporado à sociedade, a escrava, mesmo diante da aceitação plácida dele, nega a maternidade. Instantes depois, suicida-se tomando veneno.

Em *História Concisa do Teatro Brasileiro*, o último estudo realizado por Prado, de 1999, vê-se que o desenlace de *Mãe* gera uma observação pouco lisonjeira de sua parte, assim explicitada:

> Com esse derradeiro sacrifício, essa mulher lúcida e corajosa está dizendo coisa que não pertence à visão cômica: o bom negro, no Brasil, é aquele que desaparece de imediato, quando a sua presença incomoda a memória familiar. A passagem da negritude, da mãe, à branquidão, do filho, pertence pois ao terreno dramático. Se *O Demônio Familiar*, da comédia anterior, é somente liberto e expulso da família, como resposta às intrigas infantis que tramou, para a *Mãe* deste drama de adultos não existe outra saída a não ser o suicídio. Alguém teria de ser imolado aos supostamente vãos e tolos preconceitos sociais – e antes a mãe velha, parece dizer a peça, do que o filho promissor, já integrado aos brancos. Alencar – pode-se porventura concluir – gostaria que a escravidão, juntamente com a sua herança negra, sumisse de repente da vida brasileira, num passe de mágica que o teatro – não a realidade histórica – mostrava-se capaz de fazer (PRADO, 2008, p. 84-5).

Outrora, no primeiro texto que escreveu de cunho historiográfico, o ensaio "A Evolução da Literatura Dramática" (1955), Décio de Almeida Prado emitiu um parecer mais ou menos similar a esse, que procura demonstrar o quanto há de idealismo e de moralismo no final de *Mãe*, como se a solução proposta pudesse redimir nossa sociedade de sua maior mazela, eliminando-a, pelo menos, no plano simbólico da ficção. As novidades trazidas pelo comentário mais recente estão na notação a respeito do desaparecimento da escrava e na ilação a propósito da herança negra deixada pela escravidão, que Alencar, supostamente, gostaria que sumisse da vida nacional.

Com relação à primeira, talvez Prado se reportasse a Joaquim Nabuco, autor que, em sua conhecida polêmica com Alencar, também censurou o sacrifício de Joana, basicamente pelo mesmo motivo do historiador paulista. Sobre a segunda, é possível asseverar que tal hipótese, sem dúvida controversa, já tivesse sido levantada por Prado quando este se propôs a analisar *O Jesuíta*, a única peça plenamente romântica da dramaturgia alencarina.

Típico drama histórico de caráter nacionalista, seu enredo gira em torno de Samuel, vigário-geral da Companhia de Jesus no Brasil que planeja, disfarçado de médico, promover uma revolta contra o domínio português. A ação se passa em 1759, às vésperas dos jesuítas serem expulsos daqui por determinação do marquês de Pombal. Em seu projeto de emancipação, acalentado e planejado durante anos, Samuel ambiciona incluir todos os povos degredados do mundo, o que evocaria certa imagem bem peculiar ao país, visto como um oásis de liberdade destinado à remissão do homem na Terra. Tudo isso, claro, emoldurado por uma natureza exuberante, compondo o quadro de uma verdadeira "visão do paraíso". Nas palavras do protagonista, cuja transcrição se faz necessária:

> SAMUEL – Ides ver. Esta região rica e fecunda era e ainda é hoje um deserto; para fazer dela um grande império, como eu sonhei, era necessária uma população. De que maneira criá-la? Os homens não pululam como as plantas; a reprodução natural demanda séculos. Lembrei-me que havia na Europa raças vagabundas que não tinham onde assentar a sua tenda; lembrei-me também que no fundo das florestas ainda havia restos de povos selvagens. Ofereci àqueles uma pátria; civilizei estes pela religião. Daniel, o cigano, era o elo dessa imigração que em dez anos traria ao Brasil duzentos mil boêmios; Garcia, o índio, era o representante das nações selvagens que só esperavam um sinal para declararem de novo a sua independência. Mas isto ainda não bastava; os judeus, família imensa e proscrita, corriam a abrigar-se aqui da perseguição dos cristãos; Portugal e França pela intolerância, a Inglaterra pelo protestantismo, a França pelo catolicismo, lançariam metade de sua população nesta terra de liberdade e tolerância, onde toda religião poderia erguer o seu templo, onde nenhum homem seria estrangeiro (ALENCAR, 1977, p. 497).

Daniel e Garcia, citados no excerto, são duas personagens da peça que servem aos propósitos de Samuel. De qualquer forma, diante de semelhante peroração, uma pergunta aparentemente óbvia sobrevém: E os negros? Por que foram omitidos? Onde eles se encaixariam, se é que se encaixariam, no projeto revolucionário do falso médico? Salvo engano, ao menos na esfera da historiografia teatral brasileira, somente um historiador levantou tais indagações: Décio de Almeida Prado. É por isso que elas não seriam tão óbvias quanto aparentam. Nem mesmo Joaquim Nabuco – cuja polêmica com Alencar, acontecida em 1875, teve como estopim a fracassada encenação de *O Jesuíta* – parece ter se apercebido das possíveis causas por detrás dessa exclusão. Mesmo interessado em impingir a seu

contendor a pecha de "dramaturgo escravocrata", ela passou despercebida ao futuro autor de *O Abolicionismo* (1883). A Prado, como se vê abaixo, não:

> O que realmente se estranha, e muito em se referindo ao Brasil, é a ausência do negro entre os deserdados da Europa que a América acolheria, segundo o plano mirabolante e rocambolesco do Dr. Samuel. Alencar não ignorou o problema do preto (ou do mulato), tratando-o expressamente numa comédia, *O Demônio Familiar*, e num drama, *Mãe*. Por que, então, esta omissão? Seria o caso de um gravíssimo preconceito de cor, injustificável por si mesmo e mais ainda face ao papel representado pela cultura africana na formação nacional? Julgaria o escritor que o negro, ao contrário do índio e do cigano, já estava integrado à sociedade brasileira, embora através de uma instituição tão odiosa quanto a escravidão? Pareceria ao público demasiado ameaçadora uma revolução que comportasse também escravos, conferindo ao texto um peso social e uma veracidade histórica que ele não desejava ter? (PRADO, 1996, p. 158-9)

Apesar de não "fechar questão" em torno do tema, tratado de maneira um tanto evasiva graças às interrogações, percebe-se que, se num primeiro momento o historiador se mostra disposto a admitir a ojeriza de Alencar pela cultura afrodescendente, aos poucos ele vai dirimindo essa hipótese, por meio de perguntas que tendem a refutá-la. Ainda assim, é importante registrar, dentre os inúmeros exegetas da dramaturgia alencarina, Décio de Almeida Prado foi, com certeza, um dos mais atentos aos fatores ideológicos que a conformam, antevendo em três das sete peças produzidas pelo escritor cearense um pensamento contraditório, pendente entre o abolicionismo senhorial e o racismo velado.

Saindo da esfera do drama e adentrando na da comédia, seria o momento de se retroceder um pouco no tempo e examinar como o gênero cômico se apresenta na historiografia de Prado, começando tal reflexão por aquele que é tido e havido como o criador da comédia nacional: Luís Carlos Martins Pena. Nesse campo, no tocante ao autor fluminense, nota-se que seu nome se destaca mais pela ausência do que pela presença, uma vez que, ao contrário do Martins Pena melodramaturgo, o comediógrafo não se tornou, jamais, objeto de um estudo alentado por parte do historiador, que abrangesse toda ou quase toda a sua obra cômica. Excetuando-se o ensaio "Evolução da Literatura Dramática", no qual a comediografia de Pena é comentada na mesma proporção à de outros autores, ou seja, esparsamente, visto se tratar de um trabalho panorâmico, somente em duas oportunidades Prado se dedicou um pouco mais detidamente a ela: no (pequeno) capítulo da *História Concisa do Teatro Brasileiro* intitulado "O Nascimento da Comédia", e no texto

"Repensando Martins Pena", escrito à guisa de prefácio do livro *Na Tapera de Santa Cruz* (1987), de Vilma Arêas[142].

O segundo, por não se incluir em nenhuma edição das obras de Décio de Almeida Prado, nem mesmo em coletâneas híbridas como *Peças, Pessoas, Personagens* (1993) ou *Seres, Coisas, Lugares* (1997), talvez nem merecesse menção, não fosse pelo fato de ele ser, dentre os textos arrolados, o que mais oferece possibilidades de leitura em relação ao assunto da ora.

Conforme se viu na parte inicial deste capítulo, quando foram comentadas as tragédias de Gonçalves de Magalhães, principalmente *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, Décio de Almeida Prado atribui a Martins Pena um papel tão relevante na formação do teatro brasileiro quanto aquele exercido pelo visconde do Araguaia – além, é claro, de João Caetano. Do seu prisma, enquanto modernidade, empenho empresarial e valor literário, um teatro legitimamente nacional só teria surgido quando essas três figuras se encontraram, algo sucedido, casualmente, em 1838, ano em que a companhia de João Caetano montou *Antônio José* e, também, *O Juiz de Paz da Roça*, a primeira comédia de Martins Pena[143].

Historicamente falando, o que Prado valoriza no autor fluminense seria o fato de ele ter criado, no Brasil, uma "[...] tradição possuidora de alguma vitalidade – a tradição cômica popular" (PRADO, 2003, p. 15). Em termos formais, sua principal observação, encontrada nos três trabalhos mencionados há pouco, relaciona-se à evolução pela qual a comediografia de Martins Pena teria passado, saindo, à medida que era concebida, do campo da comédia de costumes para o da farsa. Ou seja, à medida que ia se assenhoreando das técnicas e dos truques do ofício, as peças do autor foram se tornando, para Prado, cada vez mais convencionais, no sentido de se aterem às convenções "clássicas" do gênero farsesco (quiproquós, disfarces etc) em detrimento da pintura de usos e costumes pitorescos. Estes, sem desaparecerem de todo, teriam se integrado ao enredo de modo a não configurarem um quadro à parte. Seria o caso, por exemplo, de *O Judas em Sábado de Aleluia* (1844), peça na

[142] O livro é a edição da tese de doutoramento empreendida por Arêas sobre a comediografia de Martins Pena. Defendida em 1984 na FFLCH-USP, a pesquisa teve a orientação de Décio de Almeida Prado.

[143] A tragédia de Magalhães estreou em 30 de março daquele ano no então denominado Teatro Constitucional Fluminense (hoje Teatro João Caetano). Já a estreia de *O Juiz de Paz da Roça* aconteceu em 4 de outubro, no mesmo local, como parte de um programa no qual se destacava o drama *A Conjuração de Veneza*, de Martinez de la Rosa, obra inaugural do romantismo espanhol. A parceria entre Magalhães e João Caetano só se repetiria mais uma vez, quando, no ano seguinte, o ator encenou *Olgiato*, embora sem tomar parte em nenhum papel. O mesmo aconteceu com Martins Pena: após o sucesso de sua primeira comédia, João Caetano montou, em 1840, *A Família e a Festa da Roça*, cessando aí a colaboração dos dois. Em tempo: a não ser no início da carreira, o ator fluminense jamais atuava em comédias.

qual o folguedo do título, para além de seu aspecto descritivo e documental, transmuta-se no próprio motivo da ação.

Em "Repensando Martins Pena", no intuito de apresentar a pesquisa de sua orientanda e de contextualizá-la, Décio de Almeida Prado traça um rápido painel sobre a fortuna crítica do comediógrafo, comparando as interpretações proferidas a respeito dele pelos dois principais historiadores da literatura brasileira no século XIX: Sílvio Romero e José Veríssimo. Interpretações, ressalte-se, opostas, pois, enquanto o primeiro exaltava Martins Pena por reputá-lo um grande retratista social, o segundo o censurava por não divisar em suas comédias qualidades literárias. De acordo com o cotejo estabelecido por Prado, do ponto de vista crítico Martins Pena teria vivido comprimido entre os elogios de Romero e as restrições de Veríssimo, ora pendendo para um lado, ora para outro. Procurando entrever qual seria o "ponto de inflexão" responsável por pareceres tão discrepantes, o prefaciador alega que

> Sílvio Romero e José Veríssimo discordaram tanto (no julgamento, não na descrição das peças) porque partiam não só de personalidades como de princípios diversos. Ao primeiro, de formação sociológica, não repugnavam nem a relação entre literatura e realidade, nem as formas populares de literatura, a começar pelo folclore. Já o segundo encarnava naquele momento, no Brasil, as correntes que tendiam a definir a obra de arte unicamente por suas qualidades estéticas internas. Marcando os limites extremos de elogio ou de censura a Martins Pena, a posição contrastante dos dois críticos configura igualmente um debate entre o social e o artístico que, tendo nascido ou se robustecido durante o romantismo, perdura até hoje como o centro mais vivo das controvérsias literárias.
>
> Mas a base de ambos é a mesma: a teoria clássica da comédia. Romero destaca nesta sobretudo as funções exteriores, de emenda dos costumes através do riso. Por esse lado Martins Pena parece imbatível: é inegável que faz rir e que retratou os vícios da nascente nacionalidade brasileira, muitos deles ainda em plena vigência. Veríssimo, ao contrário, privilegia no classicismo a hierarquia dos gêneros. Ora, argumenta ele, Martins Pena, além de nunca elevar-se à comédia de caracteres, nem sequer permaneceu no nível afinal satisfatório da comédia de costumes. O seu terreno de eleição ficava ainda mais abaixo: "com o gosto que sentia no público, ele escreverá não comédias propriamente, mas farsas, como ele mesmo as denominou. *O Noviço*, a mais afamada de suas obras, é uma farsa, uma pura farsa." Estas restrições repetem as que [Nicolas] Boileau endereçou a Molière, quando disse não reconhecer nas artimanhas de Scapino, o autor do *Misantropo*. Se o teatro é o espelho do mundo, ele se engrandece na medida em que eleva a imagem do homem, retratando-o pelo ângulo superior, não pelo inferior (PRADO, 1987, p. X).

Após essas alegações, cumprindo a função requerida por um prefácio, Décio de Almeida Prado indica a pesquisa da orientanda como uma tentativa, até certo ponto, de superar as balizas instituídas pelos dois historiadores oitocentistas, valendo-se de uma linha de pensamento que iria de encontro a ambas. Contudo, por assumir uma posição moderna em relação a Martins Pena, não há dúvida de que, das premissas expostas, as mais visadas só

poderiam ser as de José Veríssimo, por embasarem uma visão desabonadora tida claramente como injusta.

E o que estaria propondo a autora, segundo seu orientador, para refutar o historiador literário paraense? Duas coisas basicamente: em primeiro lugar que o teatro, enquanto arte autônoma, não se reduziria à literatura, o que equivale a dizer que ele não pode ser analisado por critérios exclusivamente literários. Um ponto de vista, claro, absolutamente alinhado com os parâmetros do teatro moderno. Em segundo lugar que, conforme o modernismo teria estabelecido, não existiriam, em arte, gêneros inferiores e superiores. Tudo isso comprovaria não somente a competência do comediógrafo acerca da carpintaria teatral, fazendo dele um autor cenicamente viável até os dias atuais, como daria ensejo a uma interpretação menos aristocrática de sua obra, revelando nela aspectos que escapam à esfera da literatura, como, por exemplo, espetáculos de feira ou circos de cavalinhos.

À primeira vista se está diante de uma exposição isenta de elementos classistas, ou, no mínimo, que se posiciona contra o elitismo típico da estética clássica, hierarquizante ao extremo. Uma estética conformadora de um discurso nobiliárquico que, conforme explicado alhures, a burguesia europeia, à medida que ascendia ao poder, aos poucos foi absorvendo da nobreza, algo expresso na valorização do drama como a forma mais acabada da arte teatral, destinada a substituir a tragédia no panteão dos gêneros dramatúrgicos. Essa impressão é reforçada se se pensar que, nos três textos em que Prado se refere à comediografia de Pena, em nenhum deles se nota algum empenho do historiador no intuito de categorizar seu objeto de análise – sempre de acordo, basicamente, com a poética legada por Nicolas Boileau. Não é o que se vê em praticamente todos os estudos sobre o autor fluminense, desde os pioneiros de Romero e Veríssimo a outros mais recentes, como os de Guilherme de Figueiredo[144] ou Sábato Magaldi.

Tais nomes, ainda que tenham exaltado Martins Pena por suas qualidades imitativas, não deixaram, cada qual à sua maneira, de lhe fazer restrições classicistas, lamentando o fato de suas comédias não apresentarem estudos de caráter. Ou seja, por não trazerem, em sua galeria de personagens, figuras humanas consideradas arquétipos universais, tais como seriam os casos do Tartufo, de Dom Juan, de Harpagão ou de Alceste, para ficar nos exemplos mais óbvios retirados da fauna molieresca. Isso acontece porque, segundo a visão de mundo clássica, caberia à "grande arte" lidar com o etéreo, com aquilo que seria essencial, e não com o contingente, o acidental, resultando daí a valorização de categorias abstratas como o "falso

[144] FIGUEIREDO, Guilherme de. "Introdução a Martins Pena". *Dionysos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 73-88, 1949.

devoto", o "hedonista" ou o "avarento" em detrimento de tipos concretos, inscritos inapelavelmente em um determinado tempo e espaço. Uma visão, sem dúvida, que sobrepõe a noção de "homem universal" à de "homem histórico".

Isso explica por que, na hierarquia do classicismo teatral, dois gêneros dramatúrgicos se sobressaem: a tragédia e a chamada "alta comédia", que vem a ser, basicamente, a comédia de caracteres, preocupada em desenvolver uma análise vertical do ser humano. Uma análise, dir-se-ia, ontológica e a-histórica, mais focada nos aspectos psicológicos do homem do que na relação deste com a sociedade em que vive. À comédia de costumes, gênero rebaixado na escala clássica, caberia o estudo do homem em sociedade, de cunho horizontal e histórico. Abaixo dela, no último patamar do "organograma" estipulado por Boileau (e outros), estariam a comédia de intriga e, claro, a farsa, formas ainda mais despretensiosas do ponto de vista literário, por dispensarem, em tese, quaisquer ambições epistemológicas em nome da diversão pura e simples.

Embora uma categoria não exclua a outra, na medida em que elas não são antagônicas, conforme já se expôs, a comediografia de Martins Pena costuma ser classificada, em sua quase totalidade, como uma obra pendente entre a comédia de costumes e a farsa, raramente se elevando à altura da comédia de caracteres. Em virtude disso, para alguns historiadores, Martins Pena não seria o "Molière brasileiro" tal como afirmara João Caetano, mas, no máximo, um Aristófanes ou um Plauto, comparações honrosas, sem dúvida, malgrado representarem, de fato, um claro aviltamento de seu valor.

Demonstrando, como não poderia deixar de ser, absoluta consciência em relação a todas essas questões teóricas, de modo a sugerir um ponto de vista estacionado acima delas, numa leitura *en passant* tem-se a impressão de que as análises de Prado sobre Martins Pena passariam "incólumes" no que concerne a categorizações e valorizações classicistas. Até porque, além de não se embrenhar por tais comparações, um de seus argumentos em favor do comediógrafo diz respeito ao fato de o modernismo ter, supostamente, liquidado com a hierarquização de gêneros artísticos. Para o historiador em debate, a passagem da comédia de costumes para a farsa, contrariando pressupostos básicos do classicismo, teria representado um avanço formal para a comediografia de Pena, tornando-a mais eficiente em termos cômicos sem que ela perdesse, em contrapartida, o seu mordente de crítica social.

Contudo, como não existe discurso desprovido de ideologia, por mais que ele se empenhe em parecer imparcial, se observado com mais de atenção, como o faz Iná Camargo Costa, é possível perceber nas alegações de Prado uma ótica que não se distancia tanto assim à de José Veríssimo, em especial no tocante às relações do teatro com a literatura. Em um

artigo intitulado "A Comédia Desclassificada de Martins Pena", incluído no volume *Sinta o Drama* (1998), a pesquisadora paulista submete o mencionado prefácio de Prado a um exame, dir-se-ia, a contrapelo, procurando nele identificar elementos classistas que só se revelariam, em princípio, nos interstícios do discurso. Em que pese a citação ser longa, ela é imprescindível para que se compreenda adequadamente a elocução de Costa:

> Nossa dramaturgia nunca passou de "prima pobre" no conjunto da literatura e dos estudos literários, principalmente porque o teatro que sempre se fez no Brasil insistia em não corresponder àquele ideal, dito europeu, mas simplesmente burguês, de circunspecção e elegância, permanecendo sempre às voltas com tipos e temas "vulgares" e de "mau gosto", a crer no que sugerem as avaliações correntes. Um trabalho como o de Vilma Arêas sobre Martins Pena já aponta a possibilidade de superar esse ideal, ainda que preserve alguns de seus componentes. Tal mérito é claramente indicado por Décio de Almeida Prado que, entretanto, também não lhe é de todo imune. Especificando o argumento de Vilma, explica o mestre no prefácio a seu livro: "Que propõe a autora para refutar José Veríssimo? Primeiro, que o teatro é senhor de seu espaço próprio, de sua autonomia, não se deixando reduzir exclusivamente a termos literários. Se Martins Pena foi um bom escritor de teatro, um escritor viável cenicamente, ao mesmo tempo voltado para o que via a seu redor, isso já nos deve contentar e até surpreender, em se tratando de um pioneiro em sentido quase absoluto. Segundo, que não há gêneros inferiores, nem mesmo os chamados primitivos, verdade que descobrimos com o modernismo". E mais adiante: "A autora [Arêas] revela que as farsas de Martins Pena, em vez de representarem o degrau mais baixo da escala teatral brasileira, assentam-se sobre fundamentos que custamos a enxergar exatamente porque escapavam por completo ao âmbito literário. Constituíam-se elas não somente de entremezes portugueses – o que já se sabia – mas ainda de espetáculos de feira, de teatrinhos mecanizados, de circos de cavalinhos, de números de rua extremamente engenhosos. O livro contempla todo esse *subteatro*, não diremos com olhos enternecidos, que tanto não consente a objetividade acadêmica, mas com evidente simpatia, nascida de uma concepção menos aristocrática de arte que começa a se esboçar no Brasil".
>
> Algumas informações desse prefácio reclamam comentário. A primeira diz respeito à sugestão de excluir o teatro do âmbito literário, ideia que agrada muito a um certo tipo de teóricos da literatura e a uma forte corrente de teóricos das artes cênicas. A proposta não deixa de ser uma boa solução conciliatória, na medida em que permite preservar tanto as teorias apoiadas nas fórmulas do *playwriting* quanto as "conquistas" formais e técnicas do teatro moderno sem precisar submeter umas e outras a qualquer tipo de exame crítico. Posto o teatro fora do âmbito literário, o texto torna-se apenas um elemento entre outros do espetáculo, ficando sua "análise" livre para limitar-se a uma simples enumeração de componentes, já que para essa escola só interessa o espetáculo como um todo e sozinho o texto não quer dizer nada.
>
> Outro problema é que essa vertente teórica é bem mais antiga do que fazem supor seus mais recentes adeptos. O próprio José Veríssimo já a encampava, tendo porém o cuidado de indicar sua matriz francesa: "Assentemos primeiramente esta noção que me parece incontestável: Martins Pena é um escritor de teatro e somente isso; quero dizer que as suas capacidades não vão além do necessário para fazer uma peça representável e que ele, sem nenhuma distinção especial de talento, possui apenas essas capacidades.

> Uma tal aptidão não indica por forma alguma qualidades artísticas e literárias, nem basta para dar ao que a possui foros de escritor e um lugar na literatura. São que farte os exemplos citáveis em abono do meu asserto, e para lhe demonstrar a exatidão bastaria recordar não só o nosso próprio meio, mas os povos que como nós possuem autores dramáticos sem ter todavia uma literatura dramática. Os franceses distinguem naturalmente as duas coisas com a expressão 'escritor de teatro', que eles têm por centenas, quando os que realmente se incorporam à sua literatura são pouquíssimos. O teatro é uma arte especial, com a sua técnica e a sua estética próprias, oriundas das mesmas exigências cênicas e da natureza peculiar do seu destino e do modo por que o realiza. Vive talvez do seu próprio fundo como uma arte independente, e a sua história acidentalmente coincide com a da literatura. Esta observação, que é do citado crítico francês, e me parece justa, explicaria porque a existência de escritores de teatro, e do que se chama coletivamente de 'teatro', não implicaria a existência de uma literatura dramática". A crer em Décio de Almeida Prado, Vilma Arêas concordaria com este argumento de José Veríssimo.
>
> A segunda informação a examinar diz respeito à "verdade", descoberta com o modernismo, segundo a qual não há gêneros inferiores, nem mesmo os chamados primitivos. Um estudo sobre os aspectos políticos da história do teatro moderno pode mostrar resultados um pouco diferentes dessa espécie de "constituição estética liberal" que teria decretado a igualdade de todos os gêneros "perante a lei". Nessa história encontra-se antes um longo processo de luta, que não dispensou nem mesmo a intervenção policial, para não falar em massacre político, no qual um princípio historicamente superior ao do drama, porque mais democrático, conseguiu se manifestar durante certo período mas depois, em decorrência das vitórias burguesas e de suas novas alianças consolidadas no segundo pós-guerra, foi obrigado a recuar para sobreviver degradado até hoje. Por isso continua a haver uma hierarquia das formas teatrais. O que mudou foi o pressuposto político da valorização ou desvalorização desta ou daquela forma nessa espécie de supermercado de formas e gêneros em ampla liquidação, característico da produção cultural contemporânea. A suspensão do juízo, por sua vez, está intimamente vinculada à estratégia aparentemente conciliatória apontada acima que agora, em tempos de capitalismo tardio, expõe com muita nitidez o seu caráter de hegemonia de classe, para falar como Gramsci. O próprio prefaciador de *Na Tapera de Santa Cruz* mantém implícita uma hierarquia das formas teatrais ao chamar de *subteatro* os espetáculos populares que inspiraram Martins Pena e dramaturgos como Brecht e Maiakóvski, para lembrar só os mais conhecidos.
>
> Finalmente, ao referir-se à simpatia pelas formas de teatro popular nascidas de uma concepção menos aristocrática de arte, nosso crítico dá uma pista para reconhecer a fundamentação classista que sempre teve (ou tem) aquele ideal que marcou decisivamente a história desfocada do teatro no Brasil e está por detrás de todas as profissões de fé nacionalistas em favor da criação do "teatro nacional", quando esse mesmo teatro ia sendo feito nas feiras, praças, nos circos e teatros que a intelectualidade evita registrar em nome dos duvidosos critérios de bom gosto, elegância e dignidade alardeados por nossas classes dominantes (COSTA, 1998, p. 130-4).

A ideia segundo a qual teatro e literatura seriam artes diferentes mas que, em determinados momentos, se encontrariam, normalmente contida na expressão "arte dramática", já foi aqui parcialmente abordada, quando se discorreu a respeito das

interpretações de Décio de Almeida Prado em torno do drama e do melodrama, personificadas, respectivamente, nas figuras de Gonçalves de Magalhães e Luis Antônio Burgain. A observação de Iná Camargo Costa, com efeito, se não surpreende, vem a propósito para se retomar a questão, desta vez, porém, no registro cômico. A argumentação da autora, na primeira parte de seu arrazoado, poderia ser resumida da seguinte maneira: apesar de Prado discordar do peso conferido por Veríssimo à literatura para desqualificar Martins Pena, tanto o primeiro como o segundo estariam de acordo quanto à insuficiência literária do último, um juízo que serviria de veto à sua entrada na história da literatura brasileira (pelo menos na forma de um "cânone", isto é, como um autor cuja obra seria imune ao tempo).

Se, para o crítico paraense, Martins Pena foi "[...] um escritor de teatro e somente isso [...]", para o paulista, numa divergência que não chega a ser substantiva, mas apenas adjetiva, ele seria "[...] um bom escritor de teatro [...]". No fundo, a convergência básica se mantém: a ideia de que existem, de um lado, os "escritores de teatro", sempre circunscritos aos gêneros populares (farsa e melodrama à frente) e, de outro, o dramaturgo, o poeta dramático, este ser destinado a elevar o teatro ao nível da literatura, fazendo com que a história de uma arte coincida com a da outra e formando, assim, aquele *corpus* de obras que Veríssimo chama, aristocraticamente, de "literatura dramática". Além de talento, algo que não se explica, para se adentrar nesse universo seria condição *sine qua non*, ou quase, que o candidato demonstrasse aptidão pelas formas consideradas nobres (tragédia, drama e a "alta comédia"). Retorna-se, assim, ao problema da hierarquização de gêneros, aquele mesmo que estaria, em tese, excluído da pesquisa de Vilma Arêas segundo seu orientador.

Trocando em miúdos, tanto Prado como Veríssimo reputam que o papel de Martins Pena no âmbito do teatro brasileiro seria relevante (mais para aquele do que para este), embora o mesmo não se pudesse dizer em relação à literatura, que o rejeitaria por conta dos processos "subteatrais" presentes em suas comédias, conforme o próprio prefaciador, numa espécie de "ato falho", de certa forma revela. Nesse sentido, não há a menor dúvida de que, para um autor teatral, a maior honraria não seria fazer parte da história do teatro de um determinado país, mas, sim, conseguir se inserir no âmbito muito mais exclusivista da literatura, acessível apenas àqueles que se dedicam aos gêneros por excelência literários, aqueles que se configurariam, por assim dizer, "sobreteatrais".

Aliás, mais do que literários – algo que, em princípio, qualquer peça teatral é, por se tratar, antes de tudo, de um texto – seriam gêneros por excelência dramáticos, na acepção plena da palavra, isto é, ligados aos princípios aristocrático-burgueses do drama. Princípios como, por exemplo, o ideal de indivíduo livre e autônomo, que se revela, especialmente, no

psicologismo peculiar ao gênero, comum também à tragédia[145] e à reputada "alta comédia". Esta, levando em consideração tudo o que já foi explicado até aqui, independente de ser chamada "comédia de caráter" (como preferem os franceses) ou "comédia de humores" (como preferem os ingleses), é, antes de tudo, uma "comédia dramática", que ilustra os diferentes caracteres da natureza humana como resultantes de dados psicológicos. Como se vê, independente do registro (cômico ou dramático), as análises de Décio de Almeida Prado jamais extrapolam os domínios do drama.

É por isso que, para Iná Camargo Costa – a partir da análise não do livro de Vilma Arêas, mas do prefácio de Prado – uma obra como *Na Tapera de Santa Cruz*, apesar de se apresentar como um louvável esforço na superação dessa visão, ainda assim preservaria, discretamente, alguns de seus componentes. No tocante ao problema levantado pela pesquisadora sobre a relação existente entre as histórias do teatro e da literatura, embora isso não se mostre tão claro no prefácio, visto que nele Prado não estaria falando em seu nome, mas no de José Veríssimo, é muito fácil demonstrar que a visão dos dois coincide nesse item. Vários exemplos, retirados dos ensaios historiográficos ou das críticas de espetáculos do primeiro, poderiam ser arrolados, o que acarretaria num encadeamento de citações redundantes absolutamente desnecessário. Sendo assim, basta uma, retirada de uma crítica de Prado ao espetáculo *Deus lhe Pague*, protagonizado por Procópio Cardoso em 1949, para que se possa comprovar a assertiva de Iná Camargo Costa – que é, afinal, também a desta pesquisa. Lembrando que *Deus lhe Pague*, peça escrita por Joracy Camargo em 1932, é uma obra que se inclina claramente em favor dos ditames da "alta comédia", independente de suas imperfeições, observe-se como o crítico finaliza sua reflexão em torno dela, que àquela altura já se tornara um verdadeiro fenômeno no concernente ao número de montagens:

> *Deus lhe Pague* tem assegurado um lugar de importância na história do teatro brasileiro. Se é duvidoso de que o tenha igualmente na literatura brasileira, que isso não nos induza ao excesso de rigor: de quantas peças nacionais, de todos os tempos, se poderia fazer semelhante elogio? (PRADO, 2001, p. 51)

Como Décio de Almeida Prado jamais escreveu ou teve a pretensão de escrever uma história da nossa literatura, ele nunca precisou responder à sua própria indagação. Entretanto,

[145] A tragédia neoclássica, bem entendido. Embora tivessem como modelo formal a tragédia grega, com sua linguagem elevada e seus enredos histórico-mitológicos, peças como *O Cid* (1637), de Pierre Corneille, ou *Fedra* (1677), de Jean Racine, são, na verdade, dramas, malgrado a "capa" que vestem. Isso porque, substancialmente, os conflitos que prevalecem nessas obras são de ordem *intersubjetiva*, uma das características fundamentais na concepção do drama. Conflitos que já refletem uma visão de mundo própria de uma sociedade burguesa, como a noção de autonomia do indivíduo, algo que os tragediógrafos gregos praticamente desconheciam (a não ser, com muitas ressalvas, Eurípides). Além de impulsionarem a ação, tais conflitos costumam servir de "pretexto" para o aprofundamento psicológico das personagens, ou, como diriam os teóricos neoclássicos, para o "estudo de caracteres".

levando-se em consideração tudo o que até agora foi exposto sobre as teorias e os conceitos que norteavam seus juízos de valor, pode-se aventar que, no século XIX, apenas e tão somente uma obra dramatúrgica alçaria voo às fileiras do cânone literário nacional: *Leonor de Mendonça*. Mais nenhuma.

Em todo caso, registre-se que, no universo exclusivo do teatro brasileiro, não tão seletivo quanto o da literatura, Prado atribui a Martins Pena uma importância capital, maior até do que a atribuída a Gonçalves de Magalhães, dramaturgo que seria, do seu ponto de vista, o "criador do teatro nacional". O diferencial entre eles estaria no fato de o primeiro ter conseguido, com seu talento, inaugurar uma tradição, ainda que uma tradição menor (a da comédia popular), ao passo que o segundo, por maiores que fossem suas boas intenções, não logrou o mesmo no âmbito da tragédia e do drama, precisamente os gêneros que deveriam ser, mas não foram, as "pedras angulares" de nossa formação teatral.

Semelhante comparação não se encontra em nenhum dos ensaios historiográficos até aqui examinados. Ela pode ser vista, de novo, em uma crítica de espetáculo, e logo numa que, em princípio, nada teria a ver com Gonçalves de Magalhães ou Martins Pena. Trata-se da análise de *O Filho Pródigo*, montagem do Teatro Experimental do Negro realizada em 1953 a partir do texto de Lúcio Cardoso. Condenando na obra aquilo que, do seu prisma, se lhe afigura como excesso de literatura, transmutando-se, por conseguinte, em pura literatice, Décio de Almeida Prado conclui sua apreciação expondo o seguinte conselho ao escritor mineiro:

> Para terminar, gostaríamos de contar um pequeno apólogo. Em 1838, Domingos José Gonçalves de Magalhães sentou-se à sua mesa de homem de letras, de poeta ilustre, resolvido a dar ao Brasil, como explicou num prefácio de doutas considerações, "se me não engano, a primeira Tragédia escrita por um Brasileiro, e a única de assunto nacional". Um acontecimento artístico, portanto, da maior relevância. Quase na mesma ocasião havia no Rio de Janeiro um escritorzinho sem grandes ambições literárias. As suas comédias, na maioria das vezes simples esboços em um ato, escritas apressadamente, sobre os joelhos, numa média de uma produção nova a cada dois meses, para consumo teatral imediato, limitavam-se a retratar sem qualquer pretensão um aspecto da vida rural ou urbana, um episódio engraçado, uma figura típica da época. Passaram-se cem anos. As comédias de Luís Carlos Martins Pena – chamava-se assim o nosso autor – continuam a existir e a viver como foram escritas, isto é, como obras de teatro. Todos os anos um certo número de atores diverte-se ao representá-las e um número ainda maior de espectadores diverte-se ouvindo-as e vendo-as no palco. E as peças do venerável pai das nossas tragédias? Bem, essas continuam intactas, guardadas zelosamente entre outros volumes igualmente veneráveis. Provavelmente, desde sua criação nunca mais ninguém pensou em representá-las e mesmo sob a forma de livro não conhecem novas edições há muitas e muitas décadas. Mas qualquer pessoa curiosa, procurando bem, conseguirá encontrá-las em alguma biblioteca erudita. Às vezes, até um

> historiador literário, de passagem, dedica-lhe quinze ou vinte linhas de comentários, geralmente irônicos e desfavoráveis. O mais engraçado é que tais comentários são feitos em nome da literatura, dessa literatura desprezada por Martins Pena e que Gonçalves de Magalhães cultivava de uma maneira tão nobre, com tanto fervor estético, com tantas e tão bem fundadas esperanças no julgamento futuro da posteridade. Não é de arrepiar os cabelos? (PRADO, 2001, p. 87-8)

Exercitando novamente a capacidade de síntese, por meio deste comentário, feito à maneira de um apólogo, qual seria a lição transmitida por Décio de Almeida Prado a Lúcio Cardoso? Basicamente, que para se escrever uma boa peça, não basta ambição literária, pois antes um autor viável num gênero menor (isto é, menos "literário") do que um gorado num gênero maior. Para o crítico, *O Filho Pródigo* apresentaria o mesmo hiato observável em *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*: uma pretensão que, mal resolvida esteticamente, ao invés de tornar a peça uma obra mais literária (no bom sentido do termo), faz com que ela se torne simplesmente um exercício de beletrismo ou de retórica. Má literatura que não se transforma, por outro lado, em bom teatro. Diante do exposto, vem à tona a seguinte pergunta: sendo Martins Pena um autor bem-sucedido em sua seara, inaugurador de uma tradição sólida e montado com frequência até os dias atuais, por que o título de "criador do teatro brasileiro" deveria caber logo a Gonçalves de Magalhães, um dramaturgo bissexto inegavelmente medíocre? A resposta é a mesma que explica a precedência do último em relação a Luis Antônio Burgain, comentada mais atrás: por uma questão de hierarquia de gêneros.

Na mesma toada segue "A Comédia Brasileira (1860-1908)", ensaio presente na coletânea *Seres, Coisas, Lugares* (1997), no qual Décio de Almeida Prado aborda a obra cômica de três autores, todos, mais ou menos, epígonos de Martins Pena: Joaquim Manuel de Macedo, Joaquim José da França Júnior e Artur de Azevedo. Para que a afirmação seja comprovada, não cabendo mais a necessidade de comentá-la, um pequeno trecho retirado desse trabalho é suficiente:

> A comédia brasileira, em última análise, nunca rompeu a barreira que a fechava num campo afinal bastante restrito. Nunca foi tocada pela fantasia poética shakespeariana, que produziu na França um autor teatral como Alfred de Musset. E, dentro da estética clássica, não foi capaz de construir "caracteres" (no sentido francês de tipos psicológicos universais), nem primou pela originalidade de enredo. Trabalhando com material humano comum, de uso de todos os comediógrafos, só propôs na verdade duas oposições básicas: a do estrangeiro *versus* o nacional e a do homem da roça *versus* o habitante da corte. Nesse sentido, nem Macedo, nem França Júnior, foram muito além do que traçara Martins Pena, com maior carga de inventividade (PRADO, 1997, p. 45-6).

Tratando-se de um estudo amplo, que oferece uma visão geral da comédia brasileira no século XIX, nele Décio de Almeida Prado se atém apenas a algumas peças escritas pelos

três comediógrafos, com certeza aquelas consideradas por ele como as mais representativas: *A Torre em Concurso* (1861) e *O Macaco do Vizinho* (1885), de Macedo; *Como se Fazia um Deputado* (1882), *Caiu o Ministério!* (1883) e *As Doutoras* (1887), de França Júnior; *A Capital Federal* (1897) e *O Mambembe* (1904), de Azevedo. Dentro do que se propõe esta pesquisa, duas considerações merecem ser feitas sobre "A Comédia Brasileira (1860-1908)", a primeira concernente à análise de *As Doutoras* e a segunda a uma observável mudança na visão de Prado relativa à obra de Artur Azevedo.

Em relação à peça de França Júnior, é provável que o parecer proferido pelo historiador nem merecesse qualquer comentário, não fosse o fato de ele ter despertado críticas acerbas por parte de Cláudia Braga, em seu livro *Em Busca da Brasilidade*: Teatro Brasileiro na Primeira República (2003), algumas, se pode alegar, um tanto injustas. Não demonstrando grande apreço pela comédia antifeminista que é *As Doutoras*, Prado emite no ensaio sob análise uma interpretação algo polêmica, motivo das restrições expostas pela pesquisadora fluminense. Pronunciando-se sobre a obra, cujo enredo trata de duas mulheres casadas que, ao se tornarem mães, abandonam suas carreiras profissionais em nome da maternidade, o historiador se posiciona assim:

> Que ponto de vista tão indiferente ao destino humano da mulher tenha sido defendido depois de Ibsen haver escrito *Casa de Bonecas* cobre de vergonha a dramaturgia nacional. Mas nem por isso *As Doutoras* achava-se atrasada em relação ao meio que a concebeu. O Brasil, com efeito, aguardaria ainda alguns anos para ter as suas primeiras médicas e advogadas (PRADO, 1997, p. 44-5).

Antes de se conhecer a réplica de Cláudia Braga, informe-se que ela se encontra em um capítulo no qual a pesquisadora tece um interessantíssimo painel sobre o papel social atribuído à mulher em diferentes obras da dramaturgia brasileira, dentro, até certo ponto, do recorte temporal estabelecido. De acordo com sua argumentação, se comparada a peças anteriores como, por exemplo, *A Emancipação das Mulheres* (1852), de Antônio de Castro Lopes, *As Doutoras* apresentaria certo progresso no tocante à questão feminista, uma vez que nesta, ao contrário daquela, não é necessária a intervenção masculina para revelar às mulheres o engano de suas ambições emancipacionistas – a maternidade, sozinha, dá conta disso. Após se debruçar sobre outras obras que também se embrenharam pelo mesmo tema, com maior ou menor grau de progressismo, Braga assevera:

> Nesse sentido, recorrendo à eterna referência do teatro europeu e considerando-se que a estreia de *A Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, registra transformações da situação feminina e mudanças drásticas no relacionamento conjugal dentro da sociedade europeia, já no século XIX poderíamos talvez julgar nossos palcos um pouco atrasados em relação à evolução do papel feminino, principalmente nas relações matrimoniais.

> Ocorre, entretanto, que era a sociedade brasileira que ainda não vivenciava as mesmas transformações que a europeia e não se deveria exigir que nosso teatro, novamente citando Machado [de Assis], fosse obrigado "à reprodução improdutiva de concepções deslocadas de nossa civilização, [que trouxessem] em si o cunho de sociedades afastadas.
> *A Casa de Bonecas* é um reflexo de vivências *daquela* sociedade, *naquele* tempo e lugar. Se não apareceu uma "Nora" em nossa dramaturgia, foi exatamente porque não havia espaço para ela na sociedade geradora de nosso teatro, que, entre *Luísas*, *Carlotas*, *Lúcias*, *Germanas* e principalmente *Elisas*, cumpriu o seu papel de provocar a reflexão sobre problemas que a nós, e a nenhuma outra sociedade, eram pertinentes (BRAGA, 2003, p. 54-5).

Os nomes arrolados acima se referem, claro, a algumas personagens femininas comentadas naquela parte específica do estudo de Claudia Braga, sendo a última (Elisa) a protagonista de *A Herança* (1908), de Júlia Lopes de Almeida, um drama que, na interpretação da autora, apresentaria uma visão sobre a emancipação feminina oposta à de *As Doutoras*. Não por acaso, como ela própria admite, uma obra escrita por uma mulher. De qualquer forma, atentando-se à argumentação de Braga, extensiva ao seu trabalho como um todo, nota-se uma inclinação clara pelo campo do historicismo, em que pese ela jamais se apropriar desse termo. Conforme explicado no primeiro capítulo, o traço mais característico do discurso historicista é sua rejeição a quaisquer elementos de ordem idealista, afigurados em teleologias. Para essa corrente de pensamento historiográfico, nascida no século XIX, todo fenômeno histórico deve ser examinado à luz de sua historicidade, o que equivale a dizer que nenhum fato ou acontecimento pode ser analisado com base em outros valores senão os do tempo em que ocorreram.

Por conseguinte, trata-se de uma corrente voltada a uma abordagem mais *compreensiva* do passado, que supostamente se exime da necessidade de julgá-lo. Ainda que Cláudia Braga não se valha de semelhante conceituação, peculiar à filosofia da história, é plausível interpretar assim sua metodologia com base em alguns preceitos expostos por ela na "Apresentação" ou em outras partes do seu trabalho. Contrapondo-se, explicitamente, à historiografia oficial do teatro brasileiro, quase unânime na condenação à dramaturgia surgida entre o final do século XIX e o início do XX, Braga propõe toda uma reavaliação crítica do período. Tal releitura, acrescente-se, visa refutar a ideia de que a dramaturgia nacional teria vivenciado, naquele intervalo de tempo, uma decadência sem precedentes, fruto da introdução de gêneros teatrais musicados como a opereta e o teatro de revista.

Do seu ponto de vista, a dramaturgia compreendida nos anos da Primeira República (1889-1930) estaria longe de ser declinante, uma vez que ela teria cumprido um papel histórico importante: absorver e corporificar a tradição cômica popular legada por Martins

Pena. Ela representaria, com efeito, o momento no qual essa tradição teria ganhado *organicidade*, adquirindo cores nacionalistas que já prefigurariam o advento do modernismo (donde se explica o título do trabalho). Sob esse prisma revisionista – de resto, perfeitamente válido – a acusação que pesa sobre Décio de Almeida Prado, embora sem recorrer à expressão, é de anacronismo. Ao afirmar que *Casa de Bonecas* é uma obra totalmente inscrita no seu tempo e espaço, e que, por extensão, não caberia compará-la com nenhuma outra surgida em nosso acanhado meio social, no fundo é disso que se trata.

Considerando de antemão os conceitos e preceitos históricos explicados no primeiro capítulo e repisados ao longo desta pesquisa, acredita-se que a restrição é injusta porque, como se pode supor, o entendimento de Prado em relação à peça de França Júnior está de acordo com os parâmetros historiográficos dentro dos quais sua obra se insere. Herdeira do racionalismo ilustrado, sua historiografia, essencialmente moderna, destaca-se por seu caráter *interpretativo*, que propõe uma abordagem valorativa do passado, colocando-o, por assim dizer, no "Tribunal da Razão". Entendendo a história como um sujeito universal, uma metanarrativa que irmanaria todos os povos em uma mesma trajetória rumo ao progresso e à liberdade, não se pode falar exatamente em anacronismo nesse caso pois, de uma certa forma, semelhante corrente historiográfica o admite como algo dado, pressupondo-o, em maior ou menor grau, nos seus enunciados.

Fundamentado numa consciência histórica que seria infinita, capaz de apreender aprioristicamente o curso da história na direção de um determinado fim (*télos*), em tal vertente todo o tempo pretérito passa a ser visto (e julgado) de acordo com as perspectivas do porvir, com seus valores projetados – sejam eles políticos, morais ou estéticos. O contrário, portanto, da abordagem historicista, corrente que não admite a ideia de uma Razão transcendente ordenando e conferindo sentido à história. Sob esse aspecto, o cotejo empreendido por Décio de Almeida Prado entre *As Doutoras* e *Casa de Bonecas* acaba se revelando muito sintomático dos alicerces que sustentam seu pensamento historiográfico, e que se ligam, por extensão, ao seu pensamento estético.

Retomando a referida comparação, perceba-se, antes de tudo, que Prado tinha plena consciência da sintonia existente entre a ideologia de *As Doutoras* e a sociedade brasileira de então, de modo a ressaltar que ainda demorariam alguns anos para que o Brasil pudesse ter as suas primeiras médicas e advogadas, representadas, na peça, pelas personagens de Luísa e Carlota. Contudo, por entender que a história brasileira se insere dentro de uma história universal, e que esta se encaminha inexoravelmente rumo ao esclarecimento, para Prado a comparação entre as peças seria válida na medida em que ela deixa patente nosso atraso moral

em relação à Europa, tomando como parâmetro de aferição a causa feminista, uma das pontas de lança na marcha do espírito humano em busca da autoconsciência.

Apesar de o historiador ter se utilizado de uma expressão forte, afirmando que *As Doutoras* seria uma obra que cobriria de vergonha a dramaturgia nacional, o confronto estabelecido com *Casa de Bonecas* deixa à mostra, mais uma vez, o caráter idealista de seu pensamento historiográfico, com a vantagem de expor, ainda por cima, quais seriam seus critérios de avaliação tanto do ponto de vista moral como estético. O mesmo acontece, já se viu, na análise de *Leonor de Mendonça*, só que numa perspectiva positiva, isto é, de exaltação da peça, sem se esquecer que esta também procura, a seu modo, discutir o lugar da mulher na sociedade burguesa, apresentando um posicionamento bem mais avançado nesse quesito do que a comédia de França Júnior, malgrado a considerável diferença cronológica entre uma e outra.

Em suma, mesmo admitindo a historicidade de *As Doutoras*, peça inapelavelmente presa aos valores de sua época, Décio de Almeida Prado não esconde a expectativa de que um grande artista poderia, com seu talento, *transcender* esses valores, criando, em consequência disso, uma obra que se afiguraria *extemporânea*, como seriam os casos de *Leonor de Mendonça* e *Casa de Bonecas*. Esta, cabe ressaltar, por mais associada que esteja à sociedade europeia de fins do século XIX, conforme aponta Claudia Braga, em virtude de sua propensão feminista acabou se tornando a peça mais censurada da história do teatro, com direito a finais alternativos e tudo.

Com base nesses argumentos, pode-se ponderar que a comparação efetivada por Prado não recai em anacronismo, uma vez que ela está em consonância com suas premissas historiográficas, que admitem, até certo ponto, semelhante "falha", desde que realizada às claras, deixando expostos quais seriam os parâmetros envolvidos. Com efeito, sua historiografia está repleta de avaliações que poderiam dar margem às mesmas críticas apresentadas por Claudia Braga, todas, de um jeito ou de outro, denotando algum grau de idealismo nos moldes explicados acima. A questão, no entendimento desta pesquisa, é tentar identificar aquilo que não se explicita à primeira vista, como, por exemplo, o modo como os juízos de Prado são, muitas vezes, determinados pelos princípios do drama ou do modernismo teatral francês.

Em uma passagem que não é a transcrita alguns parágrafos atrás, para refutar a apreciação de Prado sobre *As Doutoras*, Claudia Braga afirma que o salto estético idealizado pelo historiador não poderia acontecer na seara da dramaturgia, por ser esta atividade demasiadamente atrelada à sociedade que a conforma. Para a autora, o mesmo não

aconteceria, por exemplo, com as artes plásticas, universo mais dissociado da realidade imediata no qual esse salto, supostamente, seria viável. Mesmo compreendendo as balizas do pensamento de Braga, calcadas na ideia de que o teatro seria um espelho cênico onde a sociedade se vê refletida, não se pode tomá-la como um axioma, isto é, como uma premissa irrefutável. Embora a dramaturgia seja, de fato, um gênero literário à parte, cuja produção e divulgação se conjuga a uma imensa ordem de fatores, a ela também é facultado o direito de extrapolar os valores de seu tempo e espaço, ainda que sob pena de se manter inédita nos palcos durante anos. Um exemplo disso no Brasil seria, provavelmente, a obra de Qorpo-Santo, contemporânea à de França Júnior porém pertencente, espiritualmente falando, ao século XX.

Antes de continuar, ressalte-se que não se trata, aqui, de concordar ou discordar do notório historiador, mas apenas de demonstrar que considerações como essa, muito visadas pelo seu alto teor valorativo, se encaixam dentro de uma determinada visão historiográfica, precisamente aquela à qual sua obra ensaística mais se afina. Por fim, já encetando uma nova etapa deste estudo, resta comentar os escritos de Décio de Almeida Prado referentes a Artur Azevedo, provavelmente o maior nome do teatro brasileiro na segunda metade do século XIX. Escritos que, conforme se informou mais atrás, indicam uma considerável (e rara) mudança de perspectiva em seu pensamento.

Escrevendo na década de 1950, no ensaio "Evolução da Literatura Dramática" Décio de Almeida Prado expõe um ponto de vista bastante depreciativo sobre o comediógrafo e revistógrafo maranhense, em quatro parágrafos carregados de adjetivos. Tratando-o pela expressão "escritor de teatro", que por si só já denota muita coisa, Prado alega que o gosto da época pelos gêneros musicados antes teria favorecido do que prejudicado o talento de Artur Azevedo, pois este, caso quisesse alçar voos mais altos na escala teatral, não teria conseguido. Segue, abaixo, uma pequena mostra de sua elocução a esse respeito:

> [...] se ele quisesse fazer outra coisa, diferente e melhor, não o conseguiria, porque o seu talento possuía muitas das virtudes secundárias – a facilidade, a naturalidade – e nenhuma das virtudes essenciais do grande escritor. Era desses que só sabem improvisar, cujo primeiro impulso é excelente mas insuscetível de melhoria. Quer lhe dessem vinte dias ou seis meses para desenvolver uma ideia, o resultado seria provavelmente o mesmo. Daí só ter deixado obras menores também nos outros gêneros literários, onde não estava sujeito a ninguém: os seus melhores contos são os mais simples e a parte mais viva de sua poesia a menos ambiciosa, isto é, a humorística, a quadrinha improvisada no momento sobre uma mesa de redação. Faltava-lhe, sobretudo, fôlego: nunca o imaginamos escrevendo um romance ou um poema. Daí também não haver progresso, evolução, na sua carreira: as primeiras peças, as primeiras traduções, equivalem às últimas. Ele começou e terminou com algo de juvenil, de escritor que promete muito pela

> espontaneidade de inspiração. As suas peças sérias, essa é a verdade, têm muito menos valor artístico que a produção julgada desimportante, onde a sua verve podia expandir-se livremente, sem sentir a obrigação de ser artístico, de trabalhar para a posteridade. Comédias como *O Dote* ou *O Badejo*, dramas como *O Escravocrata*, ferem-nos a atenção por serem pobres, esquemáticos (PRADO, 2003, p. 25-6).

No tocante à delimitação e hierarquização de gêneros, nada a acrescentar, a não ser a confirmação de tudo o que já se explicitou aqui mais de uma vez sobre o assunto. Todavia, mesmo com todas essas "prevenções", não deixa de ser um tanto surpreendente a contundência das críticas dirigidas a Azevedo, claramente apontado como um autor menor e de talento limitado. Muitos anos depois, mais especificamente em 1993, quando redigiu "A Comédia Brasileira (1860-1908)", percebe-se uma mudança considerável nesse ponto de vista tão pejorativo. Veja-se, por exemplo, a maneira como Décio de Almeida Prado encerra o ensaio, cuja última parte é dedicada ao exame da obra de Azevedo:

> Mas a natureza mesma do teatro musicado, julgado inferior, não lhe permitia enxergar a realidade teatral plena, tal como ela se desdobra aos olhos de hoje, inteiramente favoráveis às suas modestas, animadas e divertidas burletas. É que nem sempre o gênero, maior ou menor, delimita e define o valor de uma obra. Francisque Sarcey, crítico que acompanhou por mais de quarenta anos a evolução do teatro francês, disse que só vira três peças revolucionarem os hábitos de autores, atores e público: *O Chapéu de Palha da Itália* de [Eugène] Labiche, *A Dama das Camélias* de [Alexandre] Dumas Filho e *Orfeu nos Infernos* de [Jacques] Offenbach. Ou seja, uma comédia puxada à farsa, com *couplets*, um drama e uma opereta. Artur Azevedo, portanto, ao engajar-se no teatro alegre e musicado, não estava assim em tão má companhia. Muito menos, em todo caso, do que ele mesmo imaginava. Com a sua morte, ocorrida em 1908, findava para todos os efeitos o teatro brasileiro do século XIX (PRADO, 1997, 62-3).

Novamente, numa leitura superficial, tem-se a impressão de que, do primeiro para o segundo parecer, Prado teria abandonado o vezo classicista de escalonar os gêneros teatrais, quando assevera, dirigindo-se ao próprio Azevedo[146], que hoje a opinião geral em torno de suas burletas lhe é inteiramente favorável. Tal como acontecera nas análises sobre Martins Pena, certas palavras ou expressões ("modestas", "teatro alegre") acabam denunciando os limites do relativismo do historiador, pois, por mais simpático que ele se mostrasse em relação a essa vertente da dramaturgia nacional, aos seus olhos ela sempre haveria de ser algo

[146] Conforme muitos trabalhos historiográficos atestam, Artur Azevedo foi algumas vezes acusado de ser o responsável pela "decadência" do teatro brasileiro. Dessas polêmicas, as mais conhecidas se deram com o escritor Coelho Neto, em 1898, e com o ex-ator Cardoso da Mota, em 1904. Nos dois casos Azevedo foi censurado por ter supostamente abandonado o drama em favor da revista e da opereta, gêneros "menores" que lhe rendiam, em contrapartida, bons proventos financeiros. Embora se defendesse das acusações, sua argumentação, sustentada na ideia de que esses seriam os únicos gêneros viáveis à época, deixa claro que ele próprio padecia do preconceito em relação ao teatro musicado demonstrado por seus contendores. Resumindo, Artur Azevedo dizia escrever revistas e afins não porque quisesse, mas porque necessitava, na medida em que só elas lhe possibilitavam se manter como autor teatral profissional.

aquém dos seus ideais. Ainda assim, mesmo não abrindo mão de um ponto de vista mais aristocratizante, não há dúvida de que, comparando-se os dois excertos, Artur Azevedo subiu no conceito de Prado, a ponto de sua morte representar, na interpretação do exegeta, a própria morte do teatro brasileiro oitocentista. Fica a pergunta: o que teria acontecido para que Décio de Almeida Prado passasse, num determinado momento, a expor maior simpatia pela obra de Azevedo? Apesar de qualquer resposta não deixar de conter, no fundo, um caráter especulativo, é possível, acredita-se, levantar algumas hipóteses plausíveis.

A primeira delas seria a histórica encenação de *O Mambembe*, realizada por Gianni Ratto, em 1960, para o Teatro dos Sete (RJ). Conforme o próprio historiador admite em uma rápida passagem, tratar-se-ia de um texto que "[...] só veio a ser valorizado modernamente através de uma encenação muito bem-sucedida" (PRADO, 1997, p. 55). A esse respeito, cabe apontar que em "Evolução da Literatura Dramática" essa peça de Artur Azevedo não é sequer citada, enquanto em "A Comédia Brasileira (1860-1904)" ela ocupa um espaço razoável no escopo do trabalho, recebendo comentários elogiosos na sua parte final.

Outro fator que pode, talvez, ter contribuído para a mudança no olhar do crítico relaciona-se ao conhecimento por ele adquirido, via Cecília de Lara, das ideias de Antônio de Alcântara Machado, escritor modernista entusiasta desses gêneros teatrais de origem popular. Em seus escritos, que serão debatidos mais detidamente no próximo capítulo, ele defende a chamada "salvação pelo popular", uma estratégia de nacionalização para o teatro brasileiro moderno que, agindo de baixo para cima, supostamente sucederia outra de cunho mais universalista. Como se verá adiante, além de influenciarem o pensamento de Prado acerca dessa etapa de nossa história teatral, é possível que os escritos de Alcântara Machado, vistos em retrospectiva, tenham-no convencido da necessidade de reabilitar o nome de Artur Azevedo. Isso aliado a um momento especial do teatro nacional em que, graças especialmente às experiências do Teatro de Arena (SP) e do Teatro Oficina (SP), alguns gêneros musicados foram incorporados ao repertório de uma produção teatral mais hegemônica, vide a série *Arena Conta* e o espetáculo *O Rei da Vela*.

Antes de comentar as comédias de Macedo, França Júnior ou Azevedo mencionadas acima, nem todas contendo música, Décio de Almeida Prado reservara a primeira parte do estudo em análise para dissertar sobre as formas de teatro musicado que mais prosperaram no panorama teatral brasileiro do século retrasado: a opereta, o teatro de revista e a mágica. Trata-se, se poderia afirmar, de uma das partes mais controvertidas do pensamento do autor, em virtude de ele culpar a introdução desses gêneros pela "decadência" do teatro dramático

brasileiro no período, tema já visto no segundo capítulo da pesquisa mas que não custa retomar aqui, até para adensá-lo um pouco mais.

Em primeiro lugar, ressalte-se que essa atribuição de culpa não é, nem de longe, um privilégio exclusivo da obra de Prado. Ela pode ser facilmente rastreada desde que, em 1859, Joseph Anaud fundou o Alcazar Lírico Fluminense (RJ), um café-cantante que se transformaria, com o passar dos anos, no templo do teatro musicado no Brasil. A partir de então, vários foram os nomes, na maioria das vezes de intelectuais, que se posicionaram em prol da mesma tese: o Alcazar, ao instituir a onda das operetas e afins, teria prejudicado o desenvolvimento, no país, de um "teatro literário", o único normalmente considerado, de fato, artístico. A lista é grande, mas vale a pena conhecê-la para que se tenha uma ideia de como essa questão mobilizou, no decorrer do tempo, as mais diversas cabeças pensantes, dentre as quais José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, Luís Leitão, Moreira de Azevedo, Francisco Otaviano, Carlos Ferreira e o ator Xisto Bahia. No campo das historiografias literária e teatral, registre-se os nomes de José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Henrique Marinho e Múcio da Paixão. Cada um, à sua maneira, com mais ou menos ênfase, condenou os "gêneros alegres" em nome de uma suposta decadência do teatro nacional.

Conforme observa Tânia Brandão, em um artigo intitulado "Ora, Direis Ouvir Estrelas: Historiografia e História do Teatro Brasileiro", tal visão "decadentista" do teatro brasileiro, embora não tenha sido criada pela geração de historiadores à qual Décio de Almeida Prado pertencia, foi por ela herdada. Em suas palavras:

> Há, portanto, uma compreensão do teatro brasileiro como manifestação artística pouco nobre, um tanto desqualificada, destituída de dignidade intelectual: esta abordagem despontou no final do século XIX, mais ou menos ao mesmo tempo em que triunfava o teatro ligeiro, em especial as *revistas*, e conheceu diferentes formulações nas letras de autores diversos, como José de Alencar, Machado de Assis, Quintino Bocaiúva. O seu peso foi de tal ordem que motivou mesmo o conhecido movimento de pressão contra Artur Azevedo, acusado por alguns contemporâneos de ter provocado a decadência do teatro nacional. Esta bandeira foi sem dúvida incorporada pelos jovens *modernos*, situação que fez com que preservassem uma visão do palco como missão civilizatória típica do século XIX: era preciso não só derrubar o que existia em cena, *os antigos*, mas enobrecê-la intelectualmente, gesto que faria com que o teatro se libertasse de uma espécie de solidão cultural. Trata-se de tema extenso e para avaliá-lo melhor bastaria levantar, por exemplo, a trajetória da análise crítica da obra de Artur Azevedo nos textos de Décio de Almeida Prado, que apresentou variações notáveis ao longo da carreira do crítico paulista (BRANDÃO, 2001, p. 206).

Já se apontou que, apesar da mudança verificada em relação a Artur Azevedo, bastante significativa, no bojo a interpretação de Prado acerca dessa fase do teatro brasileiro não se altera com o tempo: mesmo atribuindo maior valor ao escritor maranhense em "A Comédia

Brasileira (1860-1908)", suas considerações permanecem totalmente tributárias de um teatro encarado como "missão civilizatória", na feliz expressão de Tânia Brandão. Ou seja, um teatro que, assentado no conceito de "arte dramática", teria um papel importante a cumprir: constituir, juntamente com outros "aparelhos civilizatórios", as bases de uma cultura nacional, exercendo um papel formativo em termos humanísticos e identitários. Com a hegemonia do teatro musicado, dentro dessa ótica, um desses pilares (o humanístico, claro) haveria de ser sacrificado em nome da diversão pura e simples. É o que se depreende dos parágrafos que encerram essa parte específica de "A Comédia Brasileira (1860-1908)":

> O teatro musicado, em suas várias encarnações, significou um aumento ponderável de público, com benefícios econômicos para intérpretes e autores, e o decréscimo de aspirações literárias. Após os sonhos despertados pelo romantismo, quando os escritores acharam que poderiam dizer alguma coisa de importante sobre a liberdade e a nacionalidade, e após o realismo, que examinou moralmente os fundamentos da família burguesa, a opereta, a revista e a mágica surgiam como nítido anticlímax. Até o amor descera a níveis mais corpóreos e menos idílicos.
> Essa impressão não é só da posteridade. Palavras de atores como Vasques e Xisto Bahia, de autores como Artur Azevedo, deixam transparecer sem margem de dúvida a mesma decepção perante o fato de que o teatro se contentara com limites afinal de contas modestos, não desejando ultrapassar as fronteiras de boa diversão, destinada a pessoas não particularmente interessadas seja na literatura seja na música (PRADO, 1997, p. 30).

De acordo com as alegações contidas no segundo capítulo, caberia ao modernismo, historicamente falando, alterar semelhante *status quo*, no afã de que o debate sobre a nação voltasse a ser pautado pelos gêneros "literários", tidos como os mais adequados à realização dessa tarefa cívica. Em uma passagem retirada de *História Concisa do Teatro Brasileiro*, na qual Décio de Almeida Prado procura avaliar o impacto do teatro musicado em nosso passado cênico, isso se mostra de maneira ainda mais clara na comparação com a citação anterior:

> A irrupção da opereta francesa, acompanhada por suas sequelas cênicas, trouxe consigo a morte da literatura teatral considerada séria. Não se deixou por isso de pensar sobre o Brasil – e sobre o que mais poderíamos pensar? –, porém em termos de comédia ou de farsa, em continuação a Martins Pena, não a Castro Alves ou Alencar. Tal inflexão foi condenada por todos os interessados – autores, intérpretes, críticos –, menos pelo público, que de qualquer forma nunca dera atenção aos nossos escritores (PRADO, 2008, p. 85).

Examinando um pouco mais de perto os dois últimos extratos, não se pode deixar de indicar certas palavras que denunciam, invariavelmente, o ângulo a partir do qual Prado interpreta seu objeto, que nesse quesito se distancia pouco, verdade seja dita, de outros historiadores precedentes, malgrado ele jamais se valer de expressões como "decadência", "debacle" etc, usadas às fartas por seus antecessores. Ainda assim, ao se referir ao período como um momento de "anticlímax", conformado com seus "[...] limites afinal de contas

modestos [...]", ou ao designar as formas musicadas de teatro como "[...] sequelas cênicas [...]", percebe-se que o universo mental no qual Prado transita ainda mantém alguns laços com um pensamento teatral algo "arcaizante", típico do século XIX. É o que atestam outros dois pesquisadores que também se ocuparam desse assunto: Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota. Em *Teatro Brasileiro:* Ideias de uma História (2012), trilhando mais ou menos o mesmo caminho de Tânia Brandão, eles procuram demarcar qual seria, inclusive, a origem e o momento em que tal concepção "civilizatória" acerca do teatro teria se estabelecido no Brasil:

> À luz desses encaminhamentos, a exemplo da interpretação construída por Décio de Almeida Prado, surgiram as balizas a partir das quais o teatro deveria ser compreendido e avaliado. Sob essa égide, a trajetória empreendida pelo teatro francês (uma vez que à França coube o papel de *mestra do Brasil*), mais precisamente a partir do romantismo, tornou-se a base das concepções que nortearam estudiosos e críticos dos palcos brasileiros. Aliás, a acolhimento dos ideais e dos valores estéticos franceses para a constituição dos parâmetros de análise dos espetáculos e da literatura dramática constituiu-se na fundamentação dos intelectuais que imputaram o não florescimento de textos dramáticos à grande afluência da comédia e das revistas-de-ano nas temporadas teatrais. Para eles, como salientou Almeida Prado, a inclinação do público em direção ao cômico justificou, em larga medida, o não desenvolvimento de uma dramaturgia marcada por valores culturais dignos de uma concepção europeia de civilização.
> [...]
> Nesses termos, Décio de Almeida Prado incorporou à sua narrativa histórica as ideias e as hierarquias elaboradas por críticos e literatos. Por intermédio delas, avaliou que as formas teatrais, constantes nos palcos do país, fosse comédia de costumes fosse teatro musicado, atestavam a decadência dos esforços empreendidos pelos dramaturgos para tornar os espetáculos aptos a contribuir com a formação de um repertório cultural e de um ideal de civilização (GUINSBURG, PATRIOTA, 2012, p. 33-4).

Numa análise detida dessa parcela do pensamento de Prado, a mais sujeita a críticas juntamente com "O Teatro Jesuítico", apesar de suas alegações em torno do tema apresentarem uma contribuição relevante para a historiografia teatral brasileira, em especial pelo seu aspecto informativo, atentando-se para alguns indícios é possível notar que o desvelo do historiador para com seu objeto de estudo não se revela o mesmo na comparação com outros estudos. Embora se compreenda que sua intenção, ao escrever "A Comédia Brasileira (1860-1908)", não era realizar um trabalho aprofundado sobre o teatro musicado no Brasil, um aspecto que chama a atenção em relação a esse texto é o seu recorte bibliográfico. Sabendo-se de antemão o quanto Décio de Almeida Prado era cuidadoso no trato com as fontes, sempre se mostrando bastante atualizado nesse aspecto, não deixa de ser digno de nota o arcaísmo das referências utilizadas em sua exposição sobre a opereta e congêneres. Entre as cerca de dez fontes mencionadas, contabilizando-se as primárias e as secundárias, observa-se que a maioria não ultrapassa a década de quarenta do século passado. Dentre as primeiras

destacam-se algumas crônicas de Machado de Assis e certas obras que se poderiam definir como de "memórias teatrais", cujas principais representantes seriam as de José Alves de Visconti Coaracy (*Galeria Teatral*), Sousa Bastos (*Carteira do Artista* e *Dicionário do Teatro Português*) e Eduardo Vitorino (*Atores e Atrizes*), respectivamente de 1884, 1898, 1908 e 1937. Entre as fontes secundárias, registre-se os trabalhos de Procópio Ferreira sobre Francisco Vasques (*O Ator Vasques*, de 1939) e o de Roberto Seidl sobre Artur Azevedo (*Artur Azevedo*, de 1937).

Em se tratando de estudos mais recentes sobre o teatro musicado brasileiro, Décio de Almeida Prado cita somente dois: *Maxixe – A Dança Excomungada* (1974), de Jota Efegê, e *As Revistas de Ano e a Imagem do Rio de Janeiro* (1986), de Flora Süssekind. Sendo "A Comédia Brasileira (1860-1908)" de 1993, algumas ausências bibliográficas saltam aos olhos, como, por exemplo, *O Teatro de Revista no Brasil:* do Início à Primeira Guerra Mundial (1988), de Roberto Ruiz; *Viva o Rebolado* (1991), de Salvyano Cavalcanti de Paiva; e *O Teatro de Revista no Brasil*: Dramaturgia e Convenções (1991), de Neyde Veneziano. Todas elas, de alguma forma, propõem uma revisão historiográfica, expressando pontos de vista que, em muitos casos, se chocam aos da ensaística teatral brasileira mais tradicional, da qual a obra de Prado, nesse caso, é herdeira. Se é possível analisar um autor por aquilo que ele não escreveu, ou pelo menos por aquilo que ele não citou, as ausências arroladas não deixam de ser, a seu modo, significativas, por denotarem, da parte de Prado, um grau de atenção menor em relação a esse período da história do teatro brasileiro[147].

O inverso ocorre na relação do historiador e crítico com o momento que antecede a hegemonia do teatro musicado, capitaneado pelo romantismo e pelo realismo. Ao se debruçar sobre esse período, que vai, *grosso modo*, de 1838 a 1865, Décio de Almeida Prado não só analisa uma parcela considerável de sua dramaturgia, como, ainda por cima, aprofunda-se sobremaneira no estudo da cena, através de seus livros sobre o ator e empresário fluminense João Caetano dos Santos[148]. Em todos esses trabalhos, mas principalmente nos últimos, seria muito difícil tecer reservas como as expostas acima, em virtude da profundidade exegética ser de outro nível, muito mais verticalizada e, por que não dizer, interessada do que a anterior, mostrando-se, no tocante às referências bibliográficas, o mais *up to date* possível.

[147] Na biblioteca de Décio de Almeida Prado, cujo acervo pode ser consultado pela internet, por intermédio da página do Instituto Moreira Salles, verifica-se que, desses estudos mais recentes sobre o teatro de revista no Brasil, somente o de Roberto Ruiz (1988) faz parte da coleção.

[148] São as datas que ligam a estreia de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* (1838) ao fim do Teatro Ginásio Dramático (1865), a companhia fundada por Joaquim Heliodoro dos Santos que introduziu, no Brasil, o realismo de Alexandre Dumas Filho e companhia. Dois anos antes de o Ginásio acabar, não se pode deixar de mencionar, ocorreu a morte de João Caetano, outro fato considerado fundamental para o que seria o início de uma grave crise na história do teatro brasileiro.

Para Décio de Almeida Prado, João Caetano seria o elo a unir Gonçalves de Magalhães e Martins Pena dentro da tríade responsável pela formação do teatro brasileiro. Com uma diferença fundamental: enquanto os últimos passaram mais ou menos rápido pelo teatro, o primeiro "[...] dominou-o perto de vinte e cinco anos, impondo-lhe a marca de seu temperamento. É o ator, pois, quem realmente encarna e representa o espírito da época" (PRADO, 2003, p. 15). A afirmação é de 1955, quando Prado escreveu "Evolução da Literatura Dramática", ou seja, muito anos antes de ele lançar *João Caetano*: o Ator, o Empresário, o Repertório (1972), livro que inaugura a série sobre o "Talma brasileiro"[149]. Não é ocasional, portanto, que o intelectual paulista tenha dedicado a esse artista singular as pesquisas mais importantes de sua carreira acadêmica, que correspondem às suas teses de doutorado e livre-docência[150]. A primeira, defendida em 1971 sob orientação de Gilda de Mello e Souza, deu origem à obra supracitada; a segunda, apresentada em 1979, transformou-se no livro *João Caetano e a Arte do Ator* (1984).

Com o término de seu doutoramento, quando já havia completado cinquenta e quatro anos de idade, Prado se livrou de um duplo incômodo. Um estaria relacionado ao seu cargo na USP, onde trabalhava como docente desde 1966 na condição de "professor colaborador", desobrigado de funções administrativas (como a orientação de pesquisas) por possuir apenas os diplomas de bacharelado em Filosofia e Direito[151]. Após a defesa e a consequente alteração de seu *status* como funcionário da universidade, Prado deixou a condição de "[...] doutorando temporão", nas palavras de Heloisa Pontes, "para a posição segura de orientador de mais de uma geração de estudiosos do teatro brasileiro" (PONTES, 1998, p. 203).

Além disso, que não é pouco, com o doutoramento foi possível a Prado, pela primeira vez, escrever, de fato, um livro. Não compilações de críticas, mas um livro que contivesse uma unidade, de modo a constituir um estudo em moldes tratadísticos. Com isso, mais do que efetivar sua carreira universitária, *João Caetano* veio confirmar a capacidade desse intelectual tipicamente "uspiano" na composição de obras de maior fôlego, como algumas que, àquela altura, seus antigos companheiros de *Clima* já haviam realizado. Sabendo-se que *Jean Vigo* (na edição francesa) é de 1957, *Formação da Literatura Brasileira* de 1959 e *Barroco*

[149] Referência a François-Joseph Talma (1763-1826), ator francês do período neoclássico a quem João Caetano admirava e com quem foi frequentemente comparado ao longo da carreira.
[150] Embora nenhuma das referências bibliográficas consultadas contenha essa informação, salvo engano Décio de Almeida Prado não fez o mestrado. Isso é possível porque, ao entrar para o doutorado, provavelmente em 1967 ou 1968, o autor já tinha publicado, além de dois volumes de críticas teatrais (*Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* e *Teatro em Progresso*), dois ensaios em livros de autoria coletiva ("Evolução da Literatura Dramática", incluído em *A Literatura no Brasil*; e "A Personagem no Teatro", incluído em *A Personagem de Ficção*).
[151] Obtidos, respectivamente, em 1938 e 1941.

Mineiro (em publicação póstuma) de 1969, verifica-se certo descompasso entre a produção de Prado se comparada à de Paulo Emílio Salles Gomes, Antonio Candido e Lourival Gomes Machado, os nomes que comporiam, por assim dizer, o "núcleo duro" da antiga revista.

Visto de hoje, é fácil afirmar que esse descompasso temporal não era devido, de modo algum, a uma defasagem intelectual do primeiro em relação aos demais, conhecendo de antemão tudo o que Prado escreveu depois de *João Caetano*. A crítica teatral hebdomadária, aliada ao cargo que ocupou, durante um bom tempo, de diretor do Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, muito provavelmente explicam o porquê de sua entrada tardia no universo acadêmico. De qualquer forma, ao contrário do que pode parecer hoje em dia, o sucesso na passagem da crítica para o ensaio historiográfico, por mais correlatas que sejam essas atividades, não é algo automático. Para comprová-lo, que se traga à tona o exemplo de Álvaro Lins, o mais prestigiado crítico literário brasileiro nas décadas de trinta e quarenta do século passado. Segundo Wilson Martins, em *A Crítica Literária no Brasil*:

> A posição de crítico representativo, nesse sentido, foi ocupada por Álvaro Lins, que, ao contrário de [Sílvio] Romero e Antonio Candido, resumiu nessa atividade a parte mais duradoura da sua carreira, fazendo e desfazendo reputações ao ritmo dos seus artigos semanais; malogrando, por expressiva singularidade, quando se propôs a coordenar e dirigir uma história da literatura[152], ele foi, no seu tempo, o crítico por excelência (MARTINS, 2002, p. 279).

Felizmente o mesmo não se sucedeu com Décio de Almeida Prado, que com o término do seu doutorado e a consequente publicação de *João Caetano* logrou realizar, tal como seus colegas de geração, uma autêntica obra-prima historiográfica dentro do seu respectivo campo de conhecimento. Por se tratar de um trabalho de feitio institucional, contendo substanciosas duzentas e trinta e cinco páginas (em sua versão em livro), diferentemente dos ensaios até aqui examinados, seria impossível analisar em detalhe todos os seus aspectos, sob pena de se escrever, nesse caso, outra tese. O mesmo vale para a abordagem de *João Caetano e a Arte do Ator*, estudo contiguo àquele. Sendo assim, para não excluir tais obras do escopo desta pesquisa, até porque isso não seria possível, optou-se por comentá-las de uma maneira mais ampla, tendo em vista elaborar algumas considerações de âmbito geral, ligadas a temas recorrentes sob um ângulo diferente – o ângulo, claro, da cena.

[152] Trata-se de *História da Literatura Brasileira* (1950-52), obra coletiva dirigida por Álvaro Lins que previa, em seu planejamento, perfazer quatorze volumes, cada qual escrito por um pesquisador diferente. Desse total, apenas os dois primeiros foram lançados.

Preliminarmente, se deve informar que, entre os vários biógrafos de João Caetano[153], Prado é o único a ostentar uma formação acadêmica sólida, condição nada desprezível para a realização de um trabalho dessa natureza, disposto a dissertar sobre aquilo que o teatro tem, enquanto fenômeno, de mais efêmero: a arte do ator. Se o estudo da dramaturgia de um determinado período, por mais complexo que seja, é compensado, de certa forma, pela obviedade das fontes, circunscrevendo-se basicamente às peças, o mesmo não pode ser dito em relação à atuação, algo tão fugaz, tão impalpável. Algo que exibe, para o seu devido conhecimento, uma gama de fontes variada e nem um pouco evidente, cujo manejo não costuma pertencer à alçada de pesquisadores diletantes. Uma gama que incluiria, além de jornais, cartas, críticas, enfim, dos mais diversos tipos de documentos, um aprofundado conhecimento de literatura dramática, visto que por detrás de João Caetano havia um extenso e diversificado repertório a ser explorado, o que se revela no próprio subtítulo conferido à pesquisa de Prado.

Nesse sentido, se pode declarar que *João Caetano* seria o primeiro estudo moderno sobre o ator fluminense, pois plenamente inserido dentro de uma mentalidade universitária, ainda mais em se tratando de uma tese. No cotejamento desse trabalho com outros que lhe precederam, as diferenças, em muitos aspectos, são gritantes. Para começar, apesar de também se apresentar como uma biografia profissional, *João Caetano* suplanta esse modelo, ao iluminar não apenas a trajetória do notório artista, que brilhou entre os decênios de 1830 e 1860, mas toda a cena do período em questão. A esse respeito, vale registrar o que disse o professor e pesquisador Luiz Fernando Ramos, autor de um ensaio recente chamado "A Arte do Ator e o Espetáculo Teatral", no qual procura dissertar sobre o palco brasileiro nos tempos do romantismo[154]. Questionado sobre a importância do pensamento de Décio de Almeida Prado, em uma matéria publicada na *Folha de S. Paulo* por ocasião do centenário de nascimento do historiador, Ramos afirma que a pesquisa por ele implementada, "[...] não só sobre o João Caetano, mas principalmente, é antológica. Deu a régua para levantar a história do teatro brasileiro" (apud SÁ, 2017, p. 5). Naturalmente, *João Caetano* é uma das referências bibliográficas fundamentais de "A Arte do Ator e o Espetáculo Teatral".

---

[153] Escreveram perfis ou estudos biográficos sobre João Caetano os seguintes autores: Moreira de Azevedo, em *O Rio de Janeiro, sua História, Monumentos, Homens Notáveis, Usos e Curiosidades* (1867); Joaquim Manuel de Macedo, no *Ano Biográfico* (1876); Ferreira Guimarães e Cassiano César, no opúsculo *A Biografia Completa do Primeiro Ator Dramático Brasileiro João Caetano dos Santos* (1884); Melo Morais Filho, em *João Caetano, Plaquette* (1903); Pires de Almeida, em *Brazil-Teatro* (1901-1909); Adamastor Vergueiro da Cruz, em *João Caetano dos Santos* (1928); Roberto Seidl, em *João Caetano* (1934); e Lafayette Silva, em *João Caetano e sua Época* (1936).

[154] Publicado no primeiro volume de *História do Teatro Brasileiro*: Das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX (2012), obra de autoria coletiva organizada por João Roberto Faria.

Para entender por que a pesquisa de Prado sobre o principal ator romântico brasileiro é tão importante, algumas considerações precisam ser feitas, a primeira delas se relacionando à imagem do artista apresentada em suas biografias mais antigas e nos primeiros compêndios de história do nosso teatro. Aquelas, à medida que os anos foram se passando, tornaram-se cada vez mais encomiásticas, a ponto de se chegar às raias do cômico no caso, por exemplo, de Pires de Almeida, que no seu *Brazil-Teatro* (1901-09) traça um perfil exageradamente edulcorado de João Caetano. É essa, pelo menos, a visão registrada pelo próprio Décio de Almeida Prado, em um capítulo de sua tese intitulado "A Imagem Póstuma", no qual ele antevê, de certa forma, duas fases no biografismo do ator: uma primeira, mais equilibrada no trato com o biografado, integrada por autores mais velhos como Moreira de Azevedo e Joaquim Manuel de Macedo; e uma segunda, francamente apologética, cujos principais representantes seriam Melo Morais Filho, Adamastor Vergueiro da Cruz, e, claro, Pires de Almeida.

Ampliando-se o campo de visão de modo a incluir, além das biografias, os estudos historiográficos panorâmicos, vê-se que essa abordagem de cunho apologético foi absorvida pela maioria dos tratados de história do teatro brasileiro, surgidos aproximadamente na mesma época em que a figura de João Caetano começava a ser "deificada". O curioso é que a observação vale tanto para os trabalhos pioneiros de Henrique Marinho (*O Teatro Brasileiro*, de 1904) e Múcio da Paixão (*O Teatro no Brasil*, publicado em 1936 mas escrito em 1917), quanto para aqueles que seriam os primeiros estudos modernos sobre o assunto: *O Teatro no Brasil* (1960), de J. Galante de Sousa, e *Panorama do Teatro Brasileiro* (1962), de Sábato Magaldi. Nas obras de Marinho e Paixão, não há praticamente uma menção a João Caetano que não seja acompanhada de adjetivos como "gênio", "soberano", "príncipe" ou "astro rei". Nas de Galante de Sousa e Magaldi, embora a adjetivação seja bem mais discreta, ainda se nota uma admiração incontida pelo ator, encarando-o como um artista *ex abrupto*, alguém que mesmo vivendo em um meio hostil ao desenvolvimento teatral conseguiu se transformar no senhor absoluto da cena brasileira durante, pelo menos, três décadas. Alguém que, mesmo sendo autodidata, além de se destacar na arte da interpretação, ainda por cima demonstrara vocação literária suficiente para compendiar seus conhecimentos, tornando-se um verdadeiro teórico do ofício ao escrever e editar dois livros: *Reflexões Dramáticas* (1837) e *Lições Dramáticas* (1862).

Dentre todos os compêndios de história do teatro brasileiro, o que mais se aproximaria da visão de Prado a respeito de João Caetano, apesar de ainda se mostrar um tanto laudatório,

é, como sempre, o de Carlos Süssekind de Mendonça. Em *História do Teatro Brasileiro* (1926), na parte que cabe ao ator, assim Mendonça procura resumir a sua importância:

> João Caetano teve defeitos. Não seria difícil nomeá-los. Mas não é aqui, não pode ser aqui, o lugar de discuti-los. No momento inicial de nossa evolução dramática, ele não se apresenta como um homem, como um esforço isolado de indivíduo. Ele é uma força social. A sua contribuição tem qualquer coisa de simbólico, que lhe transfigura as desvalias naturais na representação mesma da sua época e do seu meio. Os seus defeitos foram os defeitos que teria qualquer brasileiro que se avocasse a si os encargos que ele teve (MENDONÇA, 1926, p. 213).

Um pouco mais à frente, Mendonça completa seu raciocínio ao afirmar: "É que se ele não se pôde desembaraçar desses erros, todos eles gerais, patrimônio do seu povo e do seu tempo, teve também virtudes suas, pessoais, personalíssimas, que se não veem repetidas nesse patrimônio" (MENDONÇA, 1926, p. 214). No cômputo geral, considerando-se os dois livros escritos por Décio de Almeida Prado sobre o ator, nota-se que a linha mestra a guiar o pensamento de ambos os historiadores seria a mesma: João Caetano, dentro de suas possibilidades, foi o principal catalizador do teatro brasileiro de sua época, exercendo o papel de grande mediador dentro da tríade que integra o fenômeno teatral, composta, basicamente, de autores, atores e espectadores. Nas palavras de Prado, explicando o porquê de se escrever um segundo volume sobre o mesmo ator, João Caetano representaria "[...] a chave que abre todo o período de formação do nosso teatro, visto pelo lado de dentro, a partir do palco, através de sua parte mais viva e atuante" (PRADO, 1984, p. IX). Onde se lê "função social" em Mendonça, se lê "formação" em Prado, não havendo nenhuma diferença substancial entre uma e outra expressão do ponto de vista conceitual.

Em relação ao fato de Mendonça individualizar as qualidades e coletivizar os defeitos do ator, atente-se à maneira como Décio de Almeida Prado tece o último parágrafo de *João Caetano*:

> João Caetano não deixava de aliar às suas numerosas virtudes algumas graves falhas de personalidade. Mas somos tentados a pensar, em conclusão, que as qualidades eram predominantemente suas; os defeitos, predominantemente da realidade econômica e social dentro da qual se formou e que teve de enfrentar como artista. É bem provável que Artur Azevedo tenha dito a última palavra ao considerá-lo "um Frédérick Lemaître[155] incompleto, pois que não podia deixar de o ser, mas com o mesmo temperamento, a mesma índole, os mesmos ímpetos e a mesma fenomenal grandeza". *A genius, but*... O gênio não há dúvida, era só dele; o "mas" talvez pertença um pouco a todos nós (PRADO, 1972, p. 220).

[155] O mais representativo ator do romantismo teatral francês, que viveu de 1800 a 1876. Segundo Décio de Almeida Prado, apesar de Lemaître ter desenvolvido sua carreira às custas de um repertório menor (ou seja, melodramático), ele terá sido, porventura, "[...] o maior de toda a história do teatro francês" (PRADO, 1972, p. 117).

O capítulo onde se encontra esse extrato chama-se "Um Gênio, Mas...", referência à obra *Portrait of a Genius, But...* (1961), biografia do romancista inglês D. H. Lawrence escrita por Richard Aldington. A seu modo, ele resume bem o significado dos estudos de Prado sobre João Caetano para a historiografia teatral brasileira: a inclusão da conjunção "mas" nos panegíricos e hagiográficos relatos que, durante anos, marcaram o perfil biográfico do artista. Não que o historiador e crítico negasse seu valor para lhe atribuir "somente" um papel funcionalista no sistema teatral brasileiro, como sucede com Gonçalves de Magalhães. Longe disso. No entanto, ao contrário de Carlos Süssekind de Mendonça, que se dispensara da tarefa de apontar as falhas de João Caetano, mesmo reconhecendo-as, Décio de Almeida Prado, mais do que propriamente apontá-las, procura demonstrar as contradições de sua trajetória artística e profissional. Contradições que, se não diminuem seu prestígio perante a posteridade, revelariam uma dimensão mais humana (e não sobre-humana) de sua figura.

Isso se verificaria, por exemplo, na própria autoimagem do artista, pois, como Prado expõe em um capítulo à parte, embora João Caetano se guiasse no modelo interpretativo simbolizado por Talma, do comedimento neoclássico, seu temperamento e suas atuações estariam muito mais próximos de Frédérick Lemaître, o mais emblemático ator romântico francês. Ou seja, um ator de estilo desbragado que seria o oposto de tudo aquilo que Talma representaria.

Em *João Caetano* vê-se que o mesmo homem capaz de manter uma companhia estável durante décadas, reerguendo por duas vezes o Teatro São Pedro de Alcântara após os incêndios de 1851 e 1856, virou as costas para a dramaturgia brasileira e jamais admitiu contracenar com antagonistas à sua altura. O mesmo homem que introduziu, no Brasil, o drama romântico e a tragédia shakespeariana[156], atualizando nosso palco, terminou a carreira escorando-se na montagem de melodramas importados, apesar de sua companhia ser subsidiada pelo governo imperial – o que lhe permitiria, em tese, oferecer um repertório mais "elevado" e mais nacionalizado.

Porém, de todas essas contradições, a mais evidente, esclarecida somente em *João Caetano e a Arte do Ator*, diz respeito aos livros de interpretação teatral que o artista publicara, um no início da carreira (*Reflexões Dramáticas*) e o outro no final (*Lições Dramáticas*). Uma boa parte da genialidade atribuída a João Caetano era devida a essas obras, que lhe conferiram, durante muito tempo, foro de teórico. Isso em um país onde já seria muito

[156] Não exatamente os textos originais de Shakespeare, é bom ressalvar, mas adaptações nos moldes da dramaturgia neoclássica feitas por Jean-François Ducis (1733-1816). Ao longo da carreira, João Caetano montou quatro peças shakespearianas, sendo três nas adaptações de Ducis: *Otelo* (estreada em 1837), *Macbeth* (1843) e *Hamlet* (1843).

ter um ator à sua altura. Boa parte do entusiasmo demonstrado por Sábato Magaldi em *Panorama do Teatro Brasileiro* tem como origem, por exemplo, as *Lições Dramáticas*, que ele, escrevendo em 1962, considera "admiráveis". Após Décio de Almeida Prado ter apresentado sua tese de livre-docência, demonstrando cabalmente que os dois livros de João Caetano são, em verdade, plágios, ainda que com alguma matéria original enxertada, Magaldi, percebendo o engano de outrora, recusou-se durante muito tempo a reeditar *Panorama*[157].

Quem resume bem essa questão levantada por *João Caetano e a Arte do Ator* é João Roberto Faria, que em seu trabalho "Um Tema: A Formação do Teatro Brasileiro" afirma:

> Seus dois manuais sempre foram julgados pelos estudiosos do teatro brasileiro como mais uma prova de sua genialidade. Já tinha sido um milagre o aparecimento de um ator de tão alto nível num meio artístico paupérrimo e sem nenhuma tradição teatral. Que esse ator fosse também um excelente teórico da arte de representar era uma verdadeira dádiva dos céus. Neste último caso, porém, os deuses do teatro não foram tão generosos conosco. O rigor e a seriedade das pesquisas de Décio de Almeida Prado acabaram com um equívoco histórico. João Caetano foi um grande ator, sem dúvida, mas seus manuais têm pouquíssimas ideias próprias e muita cópia de duas obras francesas: *L'Art du Théâtre* (1750), de François Riccoboni, e *Théorie de L'Art du Comédien ou Manuel Théâtral* (1826), de Aristippe. A primeira, em tradução espanhola, serviu de base para as *Reflexões*, e ambas – além de outras apenas circunstanciais – para as *Lições* (FARIA, 1997, p. 272).

Com base em tais considerações, percebe-se que *João Caetano* e *João Caetano e a Arte do Ator* são, de fato, obras complementares, a primeira se destacando mais por seu caráter histórico, diacrônico, e a segunda por seu lado mais teórico, sincrônico. Ainda assim, se há um traço de união entre as duas, que por sua vez se relaciona às palavras de Luiz Fernando Ramos mencionadas alguns parágrafos atrás, ele se mostra, principalmente, no manejo do autor com as fontes. Muito do que já se abordou aqui sobre esse assunto, especialmente ao se discorrer sobre a dramaturgia romântica, vale para os dois estudos de Prado sobre João Caetano, com uma ressalva: eles vieram antes, e não depois de textos como, por exemplo, "O Advento do Romantismo", incluído em *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993).

Muitas das referências encontradas no último foram, na verdade, descobertas e originalmente utilizadas nos livros sobre João Caetano, sendo uma delas, claro, Justiniano

---

[157] É o que o próprio Magaldi afirma em um trabalho sobre Décio de Almeida Prado intitulado "Um Crítico à Frente do Teatro Brasileiro": "À guisa de esclarecimento, devo dizer que, além das lacunas relativas a Qorpo Santo e Oswald de Andrade, essa descoberta de Décio foi motivo determinante para que eu não reeditasse meu *Panorama do Teatro Brasileiro*, que atribuía a João Caetano uma espécie de antecipação das teorias de Stanislavski..." (MAGALDI, 1997, p. 88). Curiosamente, em 1997, o crítico e historiador mineiro acabou reeditando a obra, sem a inclusão de nenhuma errata, argumentando que, ao se manter a forma original, ela poderia ser vista como um documento de época, "[...] exprimindo uma perspectiva cara ao autor e partilhada por companheiros do mesmo trajeto" (MAGALDI, 2004, p. 7).

José da Rocha, um dos candidatos ao posto de primeiro crítico da história do teatro brasileiro. Contudo, restringindo-se o foco apenas a *João Caetano*, obra que abrange um arco temporal considerável, observa-se que Rocha não foi o único crítico teatral oitocentista retirado do limbo por Décio de Almeida Prado. Outros nomes que exerceram, de alguma maneira, esse ofício, como Martins Pena (faceta pouco conhecida do comediógrafo), Salvador de Mendonça, Henrique César Muzzio, Luís de Castro, Macedo Soares e Machado de Assis também fazem parte do arcabouço bibliográfico levantado.

Em relação aos jornais consultados, *João Caetano* extrapola o ciclo um tanto restrito dos grandes periódicos da época (*Correio Mercantil* e *Jornal do Comércio* à frente), colhendo informações valiosas em veículos menores como *O País*, *O Cronista* e *O Brasil*. As críticas de Justiniano José da Rocha foram, aliás, pinceladas dos dois últimos. Não bastasse isso, verifica-se a que a pesquisa hemerográfica empreendida por Prado se estende até mesmo aos "jornaizinhos panfletários" típicos daquele tempo, os chamados pasquins, como *O Coruja Teatral* e *O Scanarelo.*

Por tudo isso, as pesquisas que originaram os livros sobre João Caetano merecem, com justiça, o "título" a elas conferido por Luiz Fernando Ramos, pois, de fato, elas abriram caminho para muitas outras, dentre as quais se destacariam as de João Roberto Faria (2001), Vilma Arêas (1987) e Ivete Huppes (1993).

Tomando a obra de Décio de Almeida Prado em sua totalidade, pode-se afirmar que tanto *João Caetano* quanto *João Caetano e a Arte do Ator* funcionam como contrapesos à visão segundo a qual o autor, além de crítico, teria sido também um historiador textocêntrico. Ou seja, que ele, além de interpretar o teatro, em termos sucintos, como *texto encenado*, ainda por cima, consequência natural desse apriorismo, só se interessaria pela história da literatura dramática. Por mais que semelhante ponto de vista acerca da obra de Prado não esteja incorreto, e este capítulo contém inúmeras evidências que o comprovam, é inegável que, pelo menos no concernente ao período romântico, a atenção dada à cena foi igual ou até maior do que aquela dada à dramaturgia.

Lendo-se os trabalhos de Prado consagrados a João Caetano, é possível apreender como certos atores portugueses radicados no Brasil, entre eles Víctor Porfírio de Borja e Gertrudes Angélica da Cunha, o influenciaram no início da carreira. Também é possível conhecer as agruras pelas quais o ator fluminense passou na década de 1840, quando ficou

afastado do Teatro São Pedro de Alcântara e, ainda por cima, sem ajuda governamental[158]. Seu estilo interpretativo, seus principais papéis, sua atuação como empresário, suas relações políticas, sua viagem a Portugal e a recepção que lá obteve: todas essas informações, relacionadas mais à cena do que à dramaturgia, podem ser encontradas em tais trabalhos.

Todavia, de modo um tanto paradoxal, em relação a *João Caetano*, uma das qualidades incontestes da obra, identificada por vários comentaristas, tem a ver especificamente com a dramaturgia. Embora o repertório do ator apresentasse uma variedade considerável, com a montagem sucessiva de peças muito diferentes entre si, Décio de Almeida Prado antevê nele uma certa ordem evolutiva (ou, melhor seria dizer, involutiva) que passaria, respectivamente, pelos seguintes gêneros: a tragédia neoclássica, o drama romântico e o melodrama. Mais do que uma divisão cronológica, seria essa uma divisão lógica, que permite ao leitor do estudo não se perder no emaranhado de peças trazidas à tona pelo historiador, muitas delas, conforme já se observou, originalmente registradas com nomes incompletos, adulterados ou sem menção de autor. A Prado cabe o mérito, dentro da historiografia teatral brasileira, de esquadrinhar todas essas informações de fundo bibliográfico, corrigindo, emendando e comentando textos muitas vezes obscuros, só encontrados em publicações raras ou, às vezes, nem assim.

Essas seriam, resumidamente, algumas das alegações mais óbvias que se poderiam levantar em favor das pesquisas sobre João Caetano levadas a cabo por Décio de Almeida Prado. Todas, diga-se de passagem, merecidas. Como, entretanto, nenhuma obra historiográfica, por mais competente que seja, está imune à crítica ulterior, alguns tópicos mais controversos presentes nesses estudos, que se referem às consequências simbólicas embutidas na morte do grande ator, solicitam uma análise um pouco mais acurada.

Antes de mais nada, é necessário informar que, na ótica do historiador, exposta com mais vagar em um capítulo de *João Caetano* nomeado "A Questão do Nacionalismo", o ator teria se desembaraçado de apoiar a dramaturgia nacional por dois motivos: o amparo da bilheteria, muito mais garantido nas montagens de traduções ou de textos portugueses; e o fato de o melodrama estrangeiro lhe possibilitar, como intérprete, possibilidades muito maiores de criação, tratando-se de um gênero menos literário e, portanto, menos fechado a interferências de caráter exógeno (em relação ao próprio texto, claro). Entre se sacrificar

[158] Em 1847 a Câmara aprovou um auxílio mensal para a companhia de João Caetano. Já o principal edifício teatral da Corte ele só retomaria em 1851, quando o governo interveio no Teatro S. Pedro e João Caetano foi contratado como diretor do elenco dramático.

como artista ou sacrificar a incipiente dramaturgia brasileira, João Caetano escolhera a segunda opção.

O curioso é que, apesar dessa falha nada desprezível[159], mesmo assim a morte do ator teria representado, para Décio de Almeida Prado, a própria morte do teatro brasileiro, um ponto de vista polêmico que dificilmente seria ignorado ao passar pelo crivo de pesquisadores mais recentes. Nas palavras do historiador paulista, expostas na parte final do capítulo "Morte e Ressureição",

> [...] uma coisa é certa: todos os defeitos de João Caetano, tão vivos enquanto ele se achava à frente do Teatro de São Pedro, já se tinham apagado da memória coletiva. Permaneciam apenas, como é justo que aconteça com artistas excepcionais, as suas imensas qualidades. Três ou quatro décadas de contínua comicidade popular [...] haviam bastado para que os anos de maturidade de João Caetano aparecessem, ampliados pelo contraste, como uma espécie de mítica idade de ouro – a época em que se representavam *Otelo* e *Hamlet* no Brasil. É que nenhum dos seus competidores ou sucessores, nem [Francisco de Oliveira] Germano, nem Joaquim Augusto, nem Furtado Coelho, fizeram mais ou melhor do que ele, nenhum, cessado o sistema de subvenções oficiais, conseguira vencer o fluxo irresistível do teatro musicado, que levara de roldão o drama e a tragédia, para a alegria do público e desespero dos críticos e dos escritores sérios. A dramaturgia nacional, tão promissora ao surgir sob o romantismo, acabava o século em "anticlímax".
> "Morro e comigo morre o teatro brasileiro"[160] – a frase talvez não seja autêntica, mas bem merecia que o fosse (PRADO, 1972, p. 190).

Apesar de o trecho transcrito acima aparecer neste trabalho pela primeira vez, é muito fácil constatar, seja pelas expressões utilizadas ("anticlímax"), pelas comparações ou menções a peças de Shakespeare, que sua ideia central não é inédita, por já ter sido aqui exposta em outras passagens citadas do autor, retiradas de obras como "A Comédia Brasileira (1860-1908)" e *História Concisa do Teatro Brasileiro*. Sabendo-se que entre a publicação desses dois estudos e *João Caetano* há um intervalo de duas décadas, verifica-se que essa ideia representa uma verdadeira convicção de Prado, que se manteve inalterada no espaço de tempo que vai do primeiro aos últimos trabalhos historiográficos.

No estudo de Claudia Braga a respeito do teatro brasileiro da Velha República, a pesquisadora fluminense oferece uma análise interessante desse último fragmento de *João*

---

[159] Quando João Caetano era vivo, muitos foram os escritores e intelectuais que o criticaram por não montar textos nacionais. Segundo o levantamento feito por Prado, os mais importantes seriam: Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Araújo Porto Alegre, Joaquim Norberto, Gonçalves Dias, Machado de Assis, Salvador de Mendonça e José de Alencar. Este, ao ter sua peça *O Jesuíta* (1861) recusada por João Caetano, que antes a havia encomendado, aproveitou-se do seu cargo de deputado para retirar do ator a subvenção que o governo lhe concedia, argumentando que ele não cumpria o acordo, estabelecido em contrato, de montar originais brasileiros. Para muitos biógrafos, entre eles Décio de Almeida Prado, esse episódio teria sido decisivo para a morte do artista.

[160] De acordo com Francisco Vasques, escrevendo em 1887, essa teria sido a última frase pronunciada por João Caetano antes de morrer.

Caetano, que vale a pena ser aqui debatido com vistas a ensejar um dos assuntos do próximo capítulo, ligado à "geração Trianon" e às comédias que marcaram o período pré-modernista de nosso passado teatral. De acordo com Braga,

> [...] pouco antes de concordar com o fato de que com João Caetano "morria o teatro brasileiro", o eminente estudioso reconhece que também com ele morria "o sistema de subvenções oficiais" que, juntamente com a cessão do Teatro São Pedro de Alcântara, haviam possibilitado ao ator a escolha do repertório que melhor lhe aprouvesse, assim como certo conforto entre as incertezas da bilheteria, incertezas estas por que passavam todos os seus "competidores ou sucessores". Conclui-se, daí, que o que conseguira "vencer o fluxo irresistível do teatro musicado" fora não apenas o talento indiscutível do grande ator, mas também o seguro apoio financeiro governamental.
> Em seguida, o texto informa que o teatro musicado "levara de roldão o drama e a tragédia, para alegria do público e desespero dos críticos e escritores sérios". Novas questões são pertinentes neste ponto. Uma delas, a de que os dramas e tragédias de que fala o autor são, em sua esmagadora maioria, adaptações de textos europeus – o que nos remete ao já citado comentário de Machado de Assis sobre a dramaturgia encenada no período[161]; outra, a de que sua "ida" se dera "para alegria do público", o que permite supor que o interesse por tais "dramas e tragédias", no mínimo, não era consenso para a plateia da época. Enfim, o período sintático se encerra com a afirmação de que essa finalização pouco ortodoxa de nosso romantismo no teatro levara ao desespero "críticos e escritores sérios".
> Sobre os "escritores sérios", falaremos um pouco mais adiante; quanto aos críticos, conforme o exposto na introdução deste capítulo, a cultura erudita de nossos comentaristas mostrou-se sempre um empecilho para a sua compreensão dos gêneros de maior apelo popular. Partindo-se ainda do pressuposto de que o teatro cômico musicado demonstra ser inteiramente direcionado para as classes populares, seu "desespero" é plenamente compreensível. Finalizando, o lamento de que a "dramaturgia nacional, tão promissora ao surgir sob o romantismo, acabava o século em 'anticlímax'", o qual conclui o parágrafo, não deixa claro ao leitor se as tragédias e dramas "levados" pelo teatro musicado são os da promissora (em 1838) dramaturgia nacional ou se são os da época em que se encenavam, por exemplo, *Otelo* e *Hamlet*, com a qual "morre o teatro brasileiro" (BRAGA, 2003, p. 34-5).

Alguns itens presentes nas alegações de Claudia Braga, tais como o problema da cultura erudita nas análises sobre teatro no Brasil, foram comentados anteriormente, quando determinadas declarações de Tânia Brandão, Rosangela Patriota e Jacó Guinsburg vieram à baila para se esclarecer os preconceitos que teriam premido o pensamento de Prado e outros historiadores em relação ao teatro musicado.

---

[161] Esse texto de Machado de Assis é citado por Claudia Braga no início de seu trabalho com o propósito de questionar a tese segundo a qual teria existido uma "idade do ouro" no teatro brasileiro. Datado de 1859, época em que o Teatro Ginásio Dramático estava em plena atividade, nele o escritor fluminense critica a grande quantidade de peças estrangeiras encenadas naquele tempo e a ausência de público nas representações de peças nacionais, uma realidade tida como desanimadora para os dramaturgos de então. Em um determinado trecho, Machado de Assis afirma que "[...] se o teatro como tablado degenerou entre nós, o teatro como literatura é uma fantasia do espírito [...]" (apud BRAGA, 2003, p. 6).

Começando pela questão levantada ao final, a respeito de quais dramas e tragédias foram tragados pelos gêneros musicados, se os nacionais ou os importados, a resposta seria, com certeza, os dois, por mais desigual que tenha sido a representatividade de uns e outros no repertório de João Caetano. Em princípio, o que Décio de Almeida Prado lamenta em seus escritos seria o fim de um ciclo trágico-dramático do teatro brasileiro como um todo, o fim, em suma, de um *teatro de arte* no país, independente de os textos serem ou não daqui. Todavia, e é nesse ponto que a observação de Claudia Braga se mostra pertinente, por mais talentoso que fosse, João Caetano continha em si apenas uma parte do teatro brasileiro. Com exceção feita à encenação de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, sua contribuição para a dramaturgia nacional foi muito reduzida. Sendo assim, por que, então, seu desaparecimento teria significado para ela um momento de "anticlímax"? No fundo, é essa a pergunta que se "esconde" nas entrelinhas do comentário de Claudia Braga.

A resposta sugerida pela pesquisadora a essa (aparente) contradição é bastante sagaz. Do seu ponto de vista, a afirmação de Décio de Almeida Prado só faria sentido se se incluísse nela a dramaturgia produzida em torno do Teatro Ginásio Dramático entre os anos de 1857 e 1862, coincidentemente a época em que José de Alencar escreveu todas as suas peças ali representadas. Um teatro, é bom lembrar, que se opunha ao estilo romântico consagrado por João Caetano, encenando textos normalmente configurados nos moldes do realismo francês.

Pelo fato de o Teatro Ginásio Dramático (1855-1865) ter surgido com o claro intuito de se contrapor ao Teatro São Pedro – importando, para isso, a última moda dos palcos de Paris – com o desaparecimento de João Caetano o movimento que lhe era contrário teria, por conta disso, perdido sua força, vindo a se extinguir apenas dois anos após a morte do ator[162]. Movimento que contribuiu de fato para a literatura dramática nacional, visto que, enquanto existiu, diversos foram os escritores acolhidos pela companhia fundada por Joaquim Heliodoro dos Santos, entre eles F. Pinheiro Chagas, Quintino Bocaiúva, Joaquim Manuel de Macedo, Aquiles Varejão e, claro, José de Alencar.

Na ótica desta pesquisa, uma observação como a de Claudia Braga só reforça o quão acidental foi a representação de *Antônio José* em 1838, deixando claro seu caráter de evento simbólico no panorama teatral brasileiro, cuja continuidade não se efetivou. A não ser que, para além da participação decisiva de João Caetano naquele ano, seja considerado também o

[162] A respeito do antagonismo existente entre o Teatro Ginásio Dramático e o Teatro São Pedro de Alcântara, embora nem Claudia Braga nem Décio de Almeida Prado mencionem esse dado, não custa reproduzir aqui a informação, divulgada por Múcio da Paixão, segundo a qual "uma desinteligência havida entre João Caetano e a atriz Maria da Conceição Singer Velutti foi, ao que parece, a causa que levou o capitalista Joaquim Heliodoro dos Santos a montar uma empresa dramática no Teatro Ginásio no ano de 1855" (PAIXÃO, 1936, p. 185-6).

ciclo de peças nacionais produzidas para o Ginásio Dramático, conforme Braga assevera, entendendo que o raio de influência do ator se estenderia até mesmo às companhias rivais. Só assim se poderia atribuir a João Caetano tamanho peso na derrocada da dramaturgia brasileira, de modo que a sua morte representasse não somente o fim de um "teatro de arte" no Brasil mas, além disso, de um período no qual ainda se produziam dramas e tragédias *nacionais*.

Quanto à casualidade da montagem de *Antônio José* (e, por extensão, de *O Juiz de Paz da Roça*), Décio de Almeida Prado até a admite em uma rápida passagem de *História Concisa do Teatro Brasileiro*, afirmando que, quanto aos autores nacionais, "[...] o único feito de João Caetano – talvez um lance de sorte – foi ter levado ao palco no mesmo ano, 1838, as duas peças que têm sido consideradas a primeira tragédia e a primeira comédia nacional [...]" (PRADO, 2008, p. 40). Quanto ao problema levantado em relação à morte do ator e suas consequências, embora se trate de uma dedução, acredita-se que ela está em consonância com o pensamento de Décio de Almeida Prado a respeito dessa fase mais literária do teatro brasileiro, cujo fim deveu-se, principalmente, à interrupção das loterias concedidas ao Teatro São Pedro de Alcântara. É o que afirma Claudia Braga no início de sua última intervenção e o que afirma Prado na entrevista por ele concedida a Ana Bernstein em 1994. Questionado sobre a importância de o teatro no Brasil ser subvencionado, o historiador se pronuncia assim:

> Sou favorável. Vi muito isso no século passado, em relação ao João Caetano. Enquanto davam subvenção, ele podia fazer bem ou mal, mas fazia ainda peças de tipo shakespearianas. No fim do século, quando param de dar subvenção, o teatro musicado passa a predominar, entra aquela fase de comédia musicada, e os atores dramáticos, geralmente, desaparecem, só se vê mesmo aqueles que vinham do estrangeiro, italianos, franceses. Há aí uma cisão que permanece até 1940, quer dizer, os brasileiros fazem farsa, comédia, vaudeville, teatro de revista. Os italianos e franceses fazem drama, tragédia. E também comédia, mas a comédia psicológica, a comédia fina. Foi contra isso ainda que a minha geração lutou (BERNSTEIN, 2005, p. 309).

Aqui se encontram, em termos concisos, os três elementos que, ao se unirem, teriam causado a decadência do teatro dramático brasileiro para Décio de Almeida Prado: em primeiro lugar, conforme aponta Claudia Braga, a interrupção da ajuda estatal, sem a qual dificilmente seria possível se fazer um teatro mais "artístico" no país[163]; em segundo, a própria introdução dos gêneros musicados, que, por coincidência, começaram a aparecer com mais força no Alcazar Lírico justo na época do falecimento de João Caetano; em terceiro, a presença constante de companhias teatrais estrangeiras no Brasil, um fenômeno que se intensificou muito a partir da década de 1870.

[163] Em tempo: o Teatro Ginásio Dramático, tão incensado por seu apoio à dramaturgia nacional, não recebia nenhuma subvenção.

Para trabalharem durante o verão europeu, época em que os teatros de lá não costumavam funcionar, muitas foram as companhias que visitaram a América do Sul nesse período que vai até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, quando as *tournées* se interromperam. De 1869 a 1914, durante os meses de junho, julho e agosto, cidades portuárias como o Rio de Janeiro, Montevidéu e Buenos Aires receberam algumas das maiores celebridades do teatro europeu, a maioria delas, como ressalta Décio de Almeida Prado, francesas e italianas. Entre as primeiras destacam-se astros e estrelas "universais" como Sarah Bernhardt, Coquelin Aîné, Réjane e André Antoine; entre as segundas, Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e Eleonora Duse. Isso sem contar outros artistas menos conhecidos vindos desses países ou de Portugal e Espanha, cuja presença era constante nos palcos daqui.

Na visão de Prado, exposta com mais vagar no texto "A Comédia Brasileira (1860-1908), a afluência dessas companhias, sempre encabeçadas por um primeiro ator ou atriz, teria determinado uma rígida divisão no repertório encenado no Brasil, cabendo aos europeus, na fatia do bolo, assumirem a dramaturgia tida como nobre (a comédia psicológica, a tragédia e o então nascente drama moderno). Às companhias nacionais, é fácil supor, restariam as "[...] peças de qualidade reputada inferior e de grande heterogeneidade: o dramalhão, a comédia tendente à farsa, a opereta traduzida e adaptada, a revista do ano, a mágica" (PRADO, 1997, p. 48).

Semelhante panorama só se alteraria, e ainda assim parcialmente, com o advento da Primeira Guerra Mundial, episódio que cortou de vez o "cordão umbilical" do teatro brasileiro em relação ao europeu por um bom tempo. Desse novo ambiente surgiria o que alguns autores denominam de "geração Trianon" (cujo maior representante seria o ator cômico Procópio Ferreira), marcado, entre outras coisas, pela predominância de um tipo peculiar de comédia não musicada, e de um tipo peculiar de nacionalismo que, em alguns aspectos, prefigura o nacionalismo modernista. Uma espécie de período pré-modernista, localizado, cronologicamente, entre o auge do teatro musicado e a efetivação do nosso modernismo teatral, ocorrida nos anos de 1940. O momento em que, realmente, o teatro brasileiro do século XX teria começado. Na obra de Décio de Almeida Prado, essa etapa do passado cênico nacional é analisada em seu pequeno livro dedicado a Procópio Ferreira publicado em 1984 (*Procópio Ferreira*: A Graça do Velho Teatro), objeto de estudo que já não condiz com este capítulo.

5. Período de Consolidação e Decadência

A passagem do século XIX para o XX, na obra de Décio de Almeida Prado, apresenta-se de uma maneira um tanto espaçada, para não dizer descontínua. Observando-se que estudos como *História Concisa do Teatro Brasileiro* (1999) terminam em 1908, data da morte de Artur Azevedo, e que *Procópio Ferreira*: A Graça do Velho Teatro, seu sucedâneo cronológico, começa em 1919, quando o ator fluminense obtém seu primeiro sucesso[164], haveria um interregno de mais ou menos dez anos não contemplados na historiografia do autor. Sendo assim, não se encontra na obra em epígrafe nada a respeito de alguns eventos teatrais importantes acontecidos no alvorecer do século passado, entre eles o Teatro da Exposição Nacional[165] (1908) e o Teatro da Natureza[166] (1916) ou as fundações dos Teatros Municipais do Rio de Janeiro (1909) e de São Paulo (1911).

Se se quiser saber algo de Prado sobre esse decênio do passado cênico nacional só mesmo recorrendo a "Evolução da Literatura Dramática" (1955), ensaio no qual é possível encontrar alguns comentários que, muito tangencialmente, cobrem a lacuna exposta, por abordarem a dramaturgia de Roberto Gomes, autor que teve a maioria de suas peças estreada naquele intervalo de tempo. Com efeito, se para o crítico e historiador o teatro brasileiro do século XIX terminou, em termos simbólicos, no ano da morte do comediógrafo maranhense (1908), o século XX, a exemplo de Eric Hobsbawm[167], só teria começado com o advento da Primeira Guerra Mundial, episódio de enorme repercussão junto à nossa história civil e, por conseguinte, à nossa história teatral.

Pelo fato de Procópio Ferreira ter iniciado sua carreira justamente nessa época[168], para seu biógrafo ele

> [...] teve a sorte, não concedida a muitos, de ver a sua estreia coincidir com um período de eclosão do teatro nacional, depois de várias décadas em que fora literalmente esmagado pela concorrência estrangeira, de atores franceses, italianos, espanhóis e portugueses. É o instante em que triunfa no Rio o Teatro Trianon, em que Apolônia Pinto reaparece, em que Leopoldo Fróes se firma, em que Abigail Maia passa das canções à comédia, em que emergem autores como Viriato Correa e Armando Gonzaga, Gastão Tojeiro e Oduvaldo Viana (PRADO, 1984, p. 21).

---

[164] Interpretando o papel de Zé Fogueteiro em *Juriti*, "peça de costumes sertanejos" escrita por Viriato Corrêa.

[165] Organizado por Artur Azevedo pouco antes de morrer, tratou-se de uma série de apresentações, realizadas em um galpão da Praia Vermelha (RJ), por ocasião da Exposição Nacional, evento ocorrido em agosto de 1908 em comemoração aos cem anos da abertura dos portos brasileiros. Foram então encenadas dezesseis peças, todas de autores nacionais, que iam de Martins Pena a Goulart de Andrade.

[166] Idealizado por João do Rio e Alexandre Azevedo, o Teatro da Natureza constituiu-se em um festival ao ar livre realizado na atual Praça da República (RJ), onde tiveram lugar montagens da *Oresteia*, de Ésquilo, bem como de *Antígona* e *Édipo Rei*, de Sófocles, além de outros textos bem menos conhecidos.

[167] Referência ao seu conhecido estudo *Era dos Extremos*: O Breve Século XX (1914-1991), lançado em 1994.

[168] Segundo Galante de Sousa (1960), a estreia profissional de Procópio Ferreira aconteceu em dezembro de 1916 na companhia de Lucília Peres, atuando na peça *Amigo, Mulher e Marido*, de Robert de Flers e Gaillavet.

Assim como acontece em *João Caetano*, *Procópio Ferreira* também extrapola os limites de uma biografia profissional, com o biografado servindo de mote para um estudo que busca, em certa medida, elucidar o teatro de toda uma época, embora numa proporção sensivelmente menor e numa perspectiva contrária. Menor porque o segundo trabalho não se compara ao primeiro em termos de densidade exegética, manifestando a diferença que vai de uma tese de doutorado a um "simples" opúsculo; contrária porque, ao invés de configurar um herói na historiografia de Décio de Almeida Prado, como seria o caso de João Caetano, Procópio Ferreira comparece mais como um anti-herói, o máximo representante do "velho teatro", conforme o subtítulo indica.

Este, aliás, ao mesmo tempo que denota um ponto de vista ostensivamente moderno sobre seu objeto de pesquisa, pois um teatro só pode ser qualificado de velho se comparado a outro considerado novo, apresenta também certa ambiguidade no uso do substantivo *graça*, que tanto pode ser entendido no sentido de graciosidade quanto no sentido algo pejorativo de comicidade, isto é, de um teatro feito com o propósito exclusivo de fazer rir. Talvez por isso, ao republicar seu trabalho sobre o ator na antologia de ensaios *Peças, Pessoas, Personagens*: O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker (1993), Décio de Almeida Prado tenha alterado o subtítulo para "(Um Pouco da Prática e um Pouco da Teoria)", além de revisá-lo e ampliá-lo ligeiramente em relação ao original. Todavia, conforme ele mesmo assume no prefácio da coletânea, seu estudo sobre Procópio seria o "[...] reverso da medalha [...]" (PRADO, 1993, p. 9) em relação a outro que, naquele volume, o antecede ("O Teatro e o Modernismo"). Ou seja: o período no qual a estrela do ator fluminense mais brilhou seria, na ótica de Prado, uma antinomia perfeita (ou quase) do período subsequente, marcado pelo processo de modernização do teatro brasileiro.

Sabendo-se que o modernismo teatral no Brasil, em muitos aspectos, caracterizou-se como um movimento contestador, amparado num discurso de oposição a um determinado *status quo*, à figura de Procópio Ferreira (e, por extensão, do Teatro Trianon[169]) se atrelam muitos elementos condenados pela geração de Prado, dentre os quais se destacariam: o vedetismo, o histrionismo, o "excesso" de profissionalismo e um repertório composto basicamente de "peças para atores", isto é, peças que deveriam servir de trampolim para o brilho dos primeiros atores e atrizes.

[169] Inaugurado em março de 1915 e fechado em 1932. Salvo engano, o Teatro Trianon jamais possuiu uma companhia fixa, já que muitas se apresentaram lá ao longo do tempo, como as de Cristiano de Sousa, Alexandre Azevedo, Leopoldo Fróis, Abigail Maia e a do próprio Procópio Ferreira, constituída em 1924.

Assim arrolados, parecem até um compêndio de tudo aquilo que Jacques Copeau e Louis Jouvet condenavam no *teatro de boulevard* francês, sem precisar tirar ou acrescentar quase nada. Não à toa, dentre todos os principais críticos e historiadores modernos do teatro brasileiro, Décio de Almeida Prado destaca-se como um dos que mais se opôs à geração representada por Procópio Ferreira. Nesse aspecto ele se diferencia não somente de Miroel Silveira, conforme apontado no segundo capítulo, mas também de Sábato Magaldi, autor de quem era amigo e com o qual trabalhou no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*.

Isso seria devido, além da ascendência mais destacada de Copeau e Jouvet no pensamento de Prado, à sua postura de crítico militante, cujos escritos jamais deixaram de exprimir certo caráter doutrinário, disposto a fazer da crítica, até certo ponto, um baluarte do teatro moderno (em sua vertente francesa, claro). De acordo com Tânia Brandão, no ensaio "As Lacunas e as Séries: Padrões de Historiografia nas 'Histórias do Teatro no Brasil'", numa comparação feita entre três historiadores (Décio de Almeida Prado, Gustavo Dória e Sábato Magaldi), o último teria sido o mais compreensivo de todos em relação ao teatro brasileiro pré-moderno. Em suas palavras,

> [...] a geração moderna desposou o ponto de vista moderno de instauração de um marco zero a partir de si. Quer dizer, agiu sob uma concepção rígida de militância, marcada pela procura de forte alcance pedagógico e doutrinário, em que uma determinada forma de fazer teatro devia ser afirmada e defendida. Havia, então, um teatro anterior para combater e um ideal de cena, pródigo em belas palavras, para exaltar. Dentre os três críticos, Sábato Magaldi foi o único que chegou a ter uma visão mais conciliadora face aos que passavam a ser vistos como antigos ou diante de alguns dos hereges que atacaram a cidadela moderna – e a atitude foi decorrência de sua iniciação na crítica teatral no Rio de Janeiro, no início dos anos 1950, época em que a cena carioca ainda não se *modernizara* completamente (BRANDÃO, 2010, p. 367).

Embora o argumento final seja discutível, ainda mais se se pensar no trabalho de um crítico como Miroel Silveira, que mesmo atuando em São Paulo sempre se mostrou mais simpático ao "velho teatro" do que Prado, a comparação estabelecida por Tânia Brandão não deixa de ser procedente. Quem se comprometeu a confirmá-la, escrevendo uma tese de doutorado para isso, foi Maria de Fátima da Silva Assunção, ex-orientanda de Brandão e autora do livro *Sábato Magaldi e as Heresias do Teatro* (2012). Nesta obra, a pesquisadora fluminense, ao se deter sobre o período em que Magaldi trabalhou no *Diário Carioca* (1950-1952), verifica, de fato, uma maior complacência do crítico em relação aos grandes astros e estrelas do passado (Jaime Costa, Alda Garrido, Dercy Gonçalves etc). Para Assunção, além do aspecto geográfico, semelhante atitude seria decorrência do contato que Magaldi teve no início de sua carreira com a obra do teórico francês Henri Gouhier, autor de *A Essência do*

Teatro (1943) e *A Obra Teatral* (1958). Tal influência, reconhecida pelo crítico mineiro, teria de algum modo contrabalançado aquela exercida por Jacques Copeau e os integrantes do Cartel em sua formação, fazendo com que ele admitisse até mesmo o uso do caco em cena, baseando-se na teoria do ator "salva-textos"[170].

No caso de Décio de Almeida Prado, seja em suas críticas, seja em seu estudo sobre Procópio Ferreira, não se observa o mesmo fenômeno, na medida em que, para ele, esse teatro deveria ser negado *in totum*, não havendo, pelo menos num primeiro momento, qualquer possibilidade de uma "solução de compromisso". É o que o próprio historiador revela na primeira parte de *Procópio Ferreira*, ao afirmar que:

> Com ele [Procópio] eu iniciara a minha carreira de espectador de teatro, com ele me divertira em inúmeras farsas, repetindo em casa as frases de maior efeito, com ele me extasiara, na inexperiência dos meus quinze anos, perante os fáceis paradoxos de *Deus lhe Pague*. Agora, investido recentemente de funções críticas como um dos porta-vozes e uma das pontas de lança da nova geração, contribuía com os meus escritos para abalar o seu prestígio e diminuir-lhe o campo de ação. Cumprindo embora bravamente o meu dever, não deixava de perceber o quanto havia de cruel naquilo que me parecia às vezes algo semelhante ao sacrifício ritual do pai (PRADO, 1984, p. 10-1).

Além de se conceber como um porta-voz de sua geração, ao assumir a condição de crítico copeauniano não haveria outra forma de Prado se posicionar senão se contrapondo às práticas consagradas pelas gerações anteriores, das quais a mais condenável seria, talvez, o vedetismo, em virtude de suas consequências ultrapassarem o âmbito da cena. Isso porque, para Jacques Copeau, o fascínio exercido pelo "mostro sagrado" não seria pernicioso somente pelo fato de ele obscurecer o texto dramático, quebrando, por conseguinte, a unidade e a homogeneidade do espetáculo. A esse problema se poderia acrescentar um outro quiçá mais grave: a (má) influência que o "mostro sagrado" exerceria sobre os dramaturgos, aliciando-os para sua causa e, com isso, corrompendo-os com suas receitas de sucesso fácil.

Levando-se em consideração que alguns dos maiores êxitos da carreira de Procópio Ferreira foram obtidos com textos escritos especialmente para ele, o mesmo valendo para outros astros da época, pode-se imaginar que uma dramaturgia surgida nesse ambiente teatral dificilmente cairia nas graças do historiador paulista. Dispensando a ela pouca atenção – mais um lapso significativo – para Décio de Almeida Prado os autores que orbitaram em torno do Teatro Trianon se destacariam basicamente por duas razões: a habilidade artesanal na confecção de peças viáveis cenicamente e, para além disso, por apresentarem um sentimento

[170] Como a expressão resume bem, "salva-textos" seria aquele ator que, por meio de seu talento e carisma, conseguiria dar vida a um espetáculo teatral mesmo se servindo de um texto ruim.

nativista que, de uma certa forma, antecipa o nativismo modernista. Em "Evolução da Literatura Dramática", assim ele se pronuncia a esse respeito:

> Do ponto de vista teatral, escritores como Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Viriato Correia, Oduvaldo Viana, caracterizam-se por serem homens de profissão, pessoas cuja atividade literária, via de regra, principia e termina no palco. Não é o valor artístico que os singulariza mas a carpintaria, o conhecimento das regras de construção, a técnica de fazer entrar e sair personagens de maneira a manter o público desperto, o senso do jogo de cena, do que pode render tal ou tal frase na boca de um ator competente – e assim por diante. Lidas, as suas peças perdem a razão de ser, revelando-se pelos ângulos menos favoráveis: convencionais como enredo, banais como psicologia, vulgares como comicidade. Representadas, teriam, evidentemente, outra vida, outro valor. Apesar de tantas limitações, são obras de teatro – esse é o maior elogio que se lhes pode fazer. Quanto ao estilo têm o mérito, não pequeno, de procurar uma língua de palco especificamente brasileira, expressiva sem deixar de ser familiar. Usa-se, por exemplo, a gíria, e começa-se a substituir o "tu" português pelo "você" nacional (PRADO, 2003, p. 32).

A linguagem utilizada, que se vale de expressões como "homens de profissão", "carpintaria" ou "obras de teatro", não deve soar mais como novidade, pois remete a questões abordadas em outros momentos deste trabalho. No que concerne ao problema da busca de uma expressão mais abrasileirada, se ele se liga, por um lado, à extinção da influência portuguesa no teatro nacional, por outro ele se atrela ao momento vivido pela literatura brasileira de então, fortemente carregada de um sentimento patriótico saudosista e tradicionalista. Ambos os fatores seriam uma consequência direta ou indireta do isolamento a que o Brasil fora relegado após a Primeira Guerra Mundial, uma dizendo respeito à interrupção de um intercâmbio cultural secular com a "pátria-mãe", a outra à manifestação de um nacionalismo que ora se apresentava em termos de regionalismo, ora de costumes urbanos e suburbanos brasileiros.

Quanto ao primeiro item, praticamente uma unanimidade na historiografia teatral brasileira, Décio de Almeida Prado ratifica-o demonstrando a pouquíssima relevância de textos portugueses montados pela companhia de Procópio Ferreira; já em relação ao segundo, mais abrangente, em que pese o reconhecimento de sua importância no plano linguístico, com vistas a forjar uma "[...] língua de palco especificamente brasileira [...]", trata-se de um tipo de nacionalismo que dificilmente agradaria aos olhos de um intelectual como Prado, formado em atmosfera modernista.

Nesse quesito, novamente é possível apontar certa convergência entre o seu pensamento e o de Antonio Candido, em particular aquele expresso no ensaio "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", já mencionado algumas vezes. Comparando-o a alguns trabalhos de Décio de Almeida Prado nos quais o teatro pré-moderno brasileiro comparece de alguma

forma, percebe-se em ambos os historiadores a mesma visão em relação ao nacionalismo típico daqueles tempos, considerado demasiadamente condescendente em relação ao país, o que denotaria, por conseguinte, um viés conservador. Ou, em outras palavras, um viés antimoderno.

Em termos estéticos, esse tipo de sentimento se manifestaria, por exemplo, no interesse demonstrado pela literatura brasileira da época pelo regionalismo, objetivando, com isso, retratar as ditas culturas rústicas do Brasil, aquelas que, supostamente, ainda não haviam sido corrompidas pela modernidade industrial e suas sequelas (urbanização, mundanismo etc). Porém, como ressalta Antonio Candido em um de seus trabalhos mais importantes, ao fazê-lo, autores "regionalistas" como Cornélio Pires, Valdomiro Silveira ou Catulo da Paixão Cearense teriam incorrido naquilo que ele designa de "[...] pitoresco exótico [...]" (CANDIDO, 2000, p. 105), que vem a ser, basicamente, o vezo de encarar nossa realidade mais primitiva de um ponto de vista europeu. De acordo com sua concepção, verificar-se-ia nessa corrente literária típica das primeiras décadas do século XX um conflito entre a visão de mundo dos autores, cosmopolita no mais alto grau, e a realidade que se buscava retratar, de cunho regionalista, gerando, em decorrência, um choque entre a expressão literária e o seu objeto. Esse choque, não é difícil supor, só seria resolvido pelo modernismo, ao reorientar a pesquisa regionalista num rumo tido pelo notório historiador como o correto.

Apresentando um tipo diferente de nacionalismo, supostamente desprovido do bovarismo peculiar à geração anterior, a eclosão do modernismo teria implicado, no plano literário, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais e étnicos, fazendo com que a rusticidade de nossa realidade deixasse de ser um empecilho para se tornar, ao contrário, fonte de beleza estética. A consequência dessa atitude seria o desaparecimento do choque acima assinalado, visto que, a partir de então, como destaca Antonio Candido, "[...] não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de [Olavo] Bilac ou do Conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical" (CANDIDO, 2000, p. 110).

Dentro dessa vertente analítica, que no fundo refletiria a visão instituída pelos próprios modernistas a respeito de seus antagonistas, se inserem os comentários de Décio de Almeida Prado a respeito da dramaturgia surgida em torno do Teatro Trianon, que a seu modo repercutia não somente os valores literários como o espírito de toda uma época. Repare-se, por exemplo, nesse trecho de "Evolução da Literatura Dramática":

> A ideia, quase única, é o nacionalismo, expresso por duas personagens prediletas: a do estrangeiro bobo, que usa monóculo e se exprime através de

> três ou quatro frases, sempre as mesmas; ou com mais frequência, a do brasileiro viajado e cínico, morrendo de tédio na pasmaceira nacional, suspirando por Paris, e que no fim se casa com uma moça da terra, talvez não requintada como as francesas, porém simples, boa e pura. Um segundo tema é uma variante e um aprofundamento do primeiro: o sertão é preferível à cidade porque é mais brasileiro. Lá os homens não mentem, as mulheres não enganam, os corpos são mais fortes, as almas mais sadias, a alimentação melhor. (Nada de subnutrição, de seca, de doença, de palavrões, misérias impatrióticas que o romance nordestino teria a impertinência de revelar logo a seguir.) Este esquema é desenvolvido indiretamente, por intermédio de uma pessoa ou de uma família do interior, de preferência do Amazonas ou do Nordeste (Minas e São Paulo já não servem mais), que quase se perdem nos vícios da cidade grande, recuperando-se a tempo de reconhecer o erro e voltar ao sertão benfazejo, de onde nunca deveriam ter saído. [...]
>
> A nota predominante de tais comédias será talvez a nostalgia de uma simplicidade que já se vai perdendo, visível em tantos nomes deliberadamente evocativos – *Onde Canta o Sábia*, *Nossa Gente*, *Manhãs de Sol*, *A Juriti*, *Terra Natal*[171]. Em face de um Brasil em crescimento, significam o adeus a um tipo de existência em que a pequena burguesia ainda podia dar-se ao luxo de viver relativamente bem. Uma salinha de visitas, um par de mocinhas casadoiras, o pai farrista, a mãe burro-de-carga, a avó bondosa, a sogra execrável, o rapaz que se regenera, os amigos funcionários públicos, o agregado petulante, a criadinha sapeca – eis as personagens desse mundo medíocre e simpático, onde a pequenez parece a chave da virtude e da felicidade. Todos esses motivos já se encontravam, sem dúvida, em Martins Pena, em França Júnior, em Macedo, em Artur Azevedo; porém não orquestrados com a mesma amplitude e veemência (PRADO, 2003, p. 31-2).

Contra essa representação de uma brasilidade conservadora, apegada às virtudes campestres, o modernismo se insurge, em nome de uma outra brasilidade que Décio de Almeida Prado define no ensaio "O Teatro e o Modernismo" como a "autêntica", isto é, aquela que, ao invés de camuflar nosso primitivismo, exalta-o.

Saindo do universo temático para o formal, a fim de analisar a designação de comédia de costumes atribuída a essas obras, a questão se complexifica bastante. Sobre esse item, se poderia afirmar, inclusive, tratar-se de um dos pontos mais polêmicos da historiografia teatral brasileira, tamanha é a diversidade de interpretações, a maioria delas, curiosamente, surgidas em um passado não muito distante. Na ótica de Claudia Braga, autora que dedicou a essa vertente da dramaturgia nacional suas pesquisas de mestrado e doutorado, peças como as que Prado menciona no último excerto estariam perfeitamente dentro da categoria "comédia de costumes", dando prosseguimento à linhagem inaugurada por Martins Pena, Joaquim José de Macedo e França Júnior no século XIX. Com efeito, para Braga, elas seriam a prova da organicidade da dramaturgia brasileira, uma dramaturgia em geral desacreditada pela maioria dos estudiosos por se inserir no campo do teatro popular.

[171] Peças escritas por Gastão Tojeiro, Viriato Corrêa e Oduvaldo Vianna entre 1919 e 1921.

Com relação ao suposto caráter alienante dessas peças, que teriam perdido o seu mordente de crítica social em prol de um ufanismo exagerado, distanciando-se, por conseguinte, do modelo estipulado por Martins Pena, Braga apresenta uma ressalva que se liga às propostas historicistas de seu trabalho:

> Considerando a hipótese de que de fato tivesse havido uma desvinculação entre a comédia de costumes e seus objetivos primeiros, o que não detectamos nos textos analisados, esse "descompromisso" poderia ter sido, portanto, uma forma de escamotear as tensões provenientes das modificações ocorridas no panorama mundial e a possibilidade de novos conflitos [bélicos, referindo-se à Primeira Grande Guerra], o que não deixaria de caracterizar, novamente, o tipo de dramaturgia adotada como um reflexo daquela sociedade, àquele momento (BRAGA, 2003, p. 73).

Em resumo, o caráter "ensimesmado" dessa dramaturgia, devotada aos valores tradicionais da família patriarcal brasileira, seria o resultado do momento histórico em que ela veio à tona, no qual o Brasil se desliga da Europa para, em contrapartida, lançar um olhar sobre si mesmo. Um olhar, claro, de cunho nostálgico. Em todo caso, para a autora fluminense, isso não implicaria na inviabilidade da designação "comédia de costumes", conceito por ela utilizado do início ao fim de *Em Busca da Brasilidade*: Teatro Brasileiro na Primeira República (2003).

Antes e depois dela, outros pesquisadores e pesquisadoras emitiram um parecer diferente, contestando semelhante classificação ou negando a essas peças a inclusão na categoria "teatro popular". Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, na *História do Teatro Brasileiro* (1996), enxergam na "geração Trianon" um tipo de dramaturgia já inserida em um ritmo industrial de produção teatral, o que lhe conferiria o aspecto de "arte de massas". Ou seja, uma arte padronizada que se dispõe a atingir um público homogeneizado. Dentro desse esquema, aos astros e estrelas caberia a função de uniformizar as preferências desse público massificado, fazendo com que todos os elementos do espetáculo convergissem para eles. Com base em tais argumentos, para Cafezeiro e Gadelha, "[...] não podemos chamar de popular a produção artística do Trianon, por mais que as estatísticas de afluência de público se revelem elevadas. Isto atesta, sim, sua popularidade (CAFEZEIRO, GADELHA, 1996, p. 446). Ainda assim, vale ressaltar, tais pesquisadores não contestam a denominação atribuída a essa dramaturgia, visto que ela estaria plenamente inserida na linha "[...] de nosso velho teatro de costumes" (CAFEZEIRO, GADELHA, 1996, p. 446).

Quem se volta, de fato, contra semelhante classificação, discordando dela de maneira categórica, é Giuliana Simões, autora de *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro* (2010). De acordo com essa pesquisadora, valendo-se de uma análise proficiente, as comédias

encenadas no Trianon estariam muito mais próximas do modelo da peça bem-feita, com todo o seu aparato burguês e moralizador, do que da tradicional comédia de costumes brasileira. Ou, exemplificando, mais próximas dos parâmetros da "alta comédia" defendidos e praticados por José de Alencar do que da comicidade popular e farsesca instituída por Martins Pena:

> Mesmo sendo algumas vezes tratada como "chanchada", o tipo de comédia produzida pelos autores dramáticos que constituía o chamado gênero Trianon, distanciava-se dos procedimentos do teatro de revista e aproximava-se da estrutura da peça bem-feita acrescida de conteúdo moralizante. Em artigo no *Jornal do Comércio*, de 1915, o teatro era descrito como "o preferido de nossa melhor sociedade", possuidor de uma plateia "composta do que há de elegante e *chic* na sociedade carioca – todos os camarotes repletos de um público fremente". Essa comédia, pensada de forma que se afastasse de procedimentos adotados pela farsa, que busca tratar de temas ligados à moral e aos bons costumes, que se ocupa em divertir "a fina flor da nossa sociedade", e apresenta uma história engraçada, mas que "não escandaliza e nem a ninguém faz corar", tinha tradição no teatro brasileiro (SIMÕES, 2010, p. 98).

Ao afirmar, no final, que essa comediografia surgida em torno do Teatro Trianon tinha tradição no teatro brasileiro, Simões não se refere à vertente inaugurada por *O Juiz de Paz da Roça*, mas ao projeto que originou *O Demônio Familiar*, esboçado no texto "A Comédia Brasileira". É neste artigo, publicado em novembro de 1857 no *Diário do Rio de Janeiro*, pouco depois da estreia de sua segunda peça, que Alencar defende a existência no Brasil de uma comédia em que fosse possível "[...] fazer rir, sem fazer corar [...]" (apud FARIA, 2000, p. 468), opondo-se expressamente ao humor farsesco representado pela obra de Martins Pena.

O último trecho que Giuliana Simões cita em seu arrazoado, retirado de uma crítica teatral de 1920, ou seja, do tempo áureo do Teatro Trianon, é claramente uma paráfrase do pensamento alencarino, o que demonstraria a afinidade de suas proposições com as comédias produzidas por Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga ou Viriato Corrêa. Estas, na interpretação da pesquisadora paulista, representariam os princípios básicos do drama burguês, com suas discussões voltadas ao âmbito da vida privada, porém em chave cômica. Seriam, portanto, exemplares um tanto abastardos da "alta comédia" sonhada por José de Alencar, entrevista, não se pode esquecer, pelo prisma do realismo teatral francês.

Diante de todas essas interpretações, que praticamente em nada coincidem umas com as outras, sobrevém a pergunta: e Décio de Almeida Prado, como se posicionou a respeito do tema, lembrando que sua obra antecede as acima mencionadas? Embora sem se deter muito sobre o assunto, em trabalhos como *Procópio Ferreira* ou "O Teatro e o Modernismo" encontram-se algumas passagens que indicam um ponto de vista mais próximo ao de Giuliana

Simões do que àqueles expostos por Claudia Braga, Edwaldo Cafezeiro e Carmen Gadelha. Em seu livro sobre o famoso comediante, Décio de Almeida Prado afirma:

> A designação "comédia de costumes", geralmente aplicada a essa dramaturgia, não é senão em parte correta. Se algumas peças chegavam de fato a esboçar um quadro social, ainda que ligeiro, na linha de um Martins Pena amputado de sua peculiar mordacidade, outras viviam de expedientes usados até a exaustão pelo *vaudeville* francês, porém sem a malícia do original. O mais que se permitia no campo da escabrosidade eram beijos surrupiados por namorados audaciosos, já atingidos pelo mau exemplo dado pelo cinema americano, ou propostas feitas às pressas – a qualquer momento retornariam ao palco as esposas – por chefes de família a criadinhas espevitadas (PRADO, 1984, p. 21-2).

Mesmo sem entrar em detalhes, vê-se que Prado não chancela totalmente o conceito "comédia de costumes" na categorização das peças em análise. Intelectual atento à problemática das formas dramatúrgicas, seja para identificá-las, seja para discriminá-las, não lhe passou despercebido o caráter privado dessas comédias. Isso poderia ser observado na recorrência com que ele se refere ao universo retratado em tais obras, sempre circunscrito à sala de visitas de uma família pequeno-burguesa e seus problemas domésticos. É possível supor que, na sua ótica, a exacerbação desse elemento servisse de impeditivo para o esboço de um quadro social mais amplo – algo, em tese, inerente à comédia de costumes – o que explicaria a falta de mordacidade dessa dramaturgia na comparação com a obra de Martins Pena.

Lendo-se "O Teatro e o Modernismo", trabalho que antecede *Procópio Ferreira* em alguns anos[172], verifica-se que a visão exposta por Décio de Almeida Prado sobre o assunto não deixa de pagar o seu tributo ao parâmetros instituídos pelo movimento de 1922, mais especificamente a Antônio de Alcântara Machado, escritor que, se não participou da Semana de Arte Moderna, foi sem dúvida um de seus arautos. Na primeira parte do ensaio, voltada à análise dos escritos de Alcântara Machado sobre teatro, Prado faz referência a um texto chamado "O Que Eu Disse a um Comediógrafo Nacional", de 1924, no qual o autor, por meio de uma entrevista imaginária, condena com veemência as comédias então em voga nos palcos cariocas e paulistanos[173].

---

[172] Escrito para ser lido numa conferência em comemoração ao cinquentenário da Semana de Arte Moderna, esse trabalho foi publicado originalmente no volume *O Modernismo* (1975), obra coletiva organizada por Affonso Ávila.

[173] Em seu estudo, Prado se atém, principalmente, aos rodapés publicados postumamente no volume *Cavaquinho e Saxofone* (1940) e aos artigos que saíram no jornal literário *Terra Roxa e Outras Terras*, veículo criado em 1926 pelo próprio Antônio de Alcântara Machado com a intenção de divulgar as ideias modernistas. Já o artigo "O Que Eu Disse a um Comediante Nacional" saiu originalmente no periódico *Novíssima*, em dezembro de 1924.

Apesar de o historiador transcrever em seu estudo uma parte muito pequena do artigo, que ilustra as censuras de Alcântara Machado em relação às personagens e aos enredos dessas comédias, exercitando a tarefa de lê-lo na íntegra – algo hoje possível graças ao trabalho de Cecília de Lara materializado em *Palcos em Foco*[174] (2009) – nota-se uma clara convergência entre os pontos de vista de um e de outro. Uma convergência que não seria fruto de uma simples coincidência, mas, com certeza, da influência exercida pelo escritor modernista no pensamento de Décio de Almeida Prado.

Para Alcântara Machado, que em seu artigo faz uma espécie de recenseamento da comediografia do período, peças como *Flores de Sombra* (1916) ou *O Simpático Jeremias* (1918) teriam raízes fincadas no *teatro de boulevard* francês, o que explica a admoestação segundo a qual "[...] seria urgente destruir esse resultado aborrível da influência nefasta das comediazinhas parisienses, dedicadas aos forasteiros de vinte e trinta anos atrás (primeiro ato: adultério; segundo: separação; terceiro: pacificação) no pieguismo nacional" (MACHADO, 2009, p. 334). Essa parte devida ao teatro comercial francês, pode-se inferir, estaria contida no conceito de *vaudeville* utilizado por Décio de Almeida Prado em seu parecer sobre o assunto, algo que se liga, por extensão, ao caráter privado identificado em tais peças por Giuliana Simões mais atrás, aquele que, em última instância, as diferenciaria da comédia de costumes tradicional.

Fora da seara dramatúrgica, analisando no todo uma obra como *Procópio Ferreira*, a mais devotada ao passado teatral brasileiro pré-moderno, para além das peças então encenadas, o que parece realmente incomodar Prado é o *modus operandi* do teatro da época, todo ele encarnado, não por acaso, na figura do ator fluminense. Mesmo admitindo, vez ou outra, o talento histriônico de Procópio, próprio de um artista dotado de grande carisma e personalidade, o que se vê, em verdade, no trabalho que lhe é dedicado, seriam ilhas de elogios cercadas por um mar de reprovações[175]. Dentre estas, algumas merecem destaque, como, por exemplo, o (suposto) hábito de os primeiros atores/atrizes não participarem dos ensaios de suas companhias, às vezes nem dos ensaios gerais; a mania do ator querer emular o autor, acrescentando cacos ao texto dramatúrgico ou subtraindo-lhe partes inteiras, heresia suprema para um crítico copeauniano; o repúdio à encenação moderna; e, por último, mas não

[174] Trata-se do volume que reúne todos os escritos de Alcântara Machado sobre teatro, publicados entre 1923 e 1933 em diferentes veículos.

[175] A esse respeito, registre-se que o livro sobre Procópio Ferreira não foi bem aceito por sua filha, a atriz Bibi Ferreira. Seja devido ao parentesco, seja à relação mais próxima com a teatralidade pré-moderna, o fato é que Bibi Ferreira já expôs, em entrevistas, sua insatisfação com a obra, que ela considera desrespeitosa para com a memória de seu pai.

menos importante, a hipervalorização da comédia em detrimento do drama, ou, melhor dizendo, do gênero cômico em detrimento do dramático.

Dirigindo-se à última página do trabalho, o local onde o intelectual analisado normalmente registra suas afirmações mais contundentes, encontra-se um bom resumo de todas essas reservas arroladas acima, encerradas nos parágrafos finais:

> A verdade inteira, que só digo agora, é que a sua personalidade, não obstante traços simpáticos, de uma simpatia bem à brasileira, sempre me pareceu não estar no mesmo nível do seu talento interpretativo. Foi um grande ator, não um grande homem de teatro. Se tivesse sido menos complacente consigo mesmo, se não considerasse o palco tão primordialmente como uma fábrica de gargalhadas para o público e uma fábrica de dinheiro para o comediante, subiria provavelmente a altitudes bem mais elevadas – aquelas, por exemplo, onde se dissolvem as fronteiras entre o cômico e o dramático ou onde a graça se transfigura misteriosamente em poesia.
> Procópio contentou-se apenas em fazer rir – ninguém talvez contribuiu tanto e de forma continuada quanto ele para manter a alegria em nossos palcos. Que esse título baste para a nossa gratidão e para a sua glória (PRADO, 1984, p. 82).

Pelo que se pode depreender dessas palavras, para Décio de Almeida Prado a personalidade de Procópio Ferreira seria, a um só tempo, sua glória e perdição. Glória porque era por meio dela que o ator conquistava as plateias, e não propriamente por sua capacidade técnica de interpretar inúmeros papéis, algo inerente ao ator moderno. Perdição porque, graças a ela, Procópio teria se enclausurado numa perigosa zona de conforto, um fator decisivo para que deixasse de desenvolver sua capacidade interpretativa. Por detrás dessa personalidade de exceção, comum a todos os grandes atores e atrizes, se encontrariam, no fundo, defeitos considerados típicos da geração de Procópio, como a complacência e, mais do que isso, o cabotinismo, no caso específico dos atores e atrizes que se tornavam chefes de companhias.

Na perspectiva de Décio de Almeida Prado, tais imperfeições, muito peculiares à época em que Procópio se iniciou no teatro, seriam as responsáveis pela recusa deste em se modernizar, submetendo-se, por exemplo, aos ditames de um encenador ou se arriscando na produção de espetáculos mais ousados (do ponto de vista cênico e literário). Só assim, segundo a ordem de valores do historiador, seria facultado ao ator a possibilidade de subir, em termos estéticos, a alturas mais elevadas, "[...] onde se dissolvem as fronteiras entre o cômico e o dramático ou onde a graça se transfigura misteriosamente em poesia". E o que isso significaria? Basicamente, que a comicidade inata de Procópio Ferreira deixasse de se apoiar somente em seus recursos histriônicos para se colocar a serviço de um texto dramático. A graça emanada do ator seria, com efeito, não o resultado exclusivo de sua personalidade, mas, sim, da maneira como esta se prestaria à composição da personagem.

Conforme Décio de Almeida Prado assevera numa crítica a um espetáculo de Procópio Ferreira (*Essa Mulher É Minha*, de 1952), a primeira espécie de graça seria "[...] superficial, à flor da pele" (PRADO, 2001, p. 80), ao passo que a segunda, mais penetrante, proporcionaria uma melhor "[...] qualidade de riso [...]" (PRADO, 2001, p. 80). Isso porque, para o crítico, somente o humor que fosse fruto de uma construção dramática, com o ator emprestando sua personalidade à personagem sem se sobrepor a ela, seria capaz de revelar, por exemplo, todo o ridículo que acompanha a condição humana, tal como sucederia nos filmes de Charles Chaplin ou em algumas peças de Molière, seus modelos favoritos. Tem-se aqui, não custa destacar, mais uma interpretação de Prado que se prende aos princípios da "alta comédia" ou "comédia dramática", aquela marcada pelos famosos "tipos universais" abordada no capítulo anterior.

Com relação a esses supostos defeitos de Procópio Ferreira, todos atribuídos ao personalismo exagerado que seria a marca não só dele como de toda a sua geração, há, como sempre, quem discorde. Segundo Claudia Braga, semelhante personalismo atoral remontaria ao século XIX e à eclosão romântica, de modo que, nesse sentido, Procópio seria apenas a continuação de uma linhagem iniciada no Brasil, quem diria, por João Caetano. O período em que o primeiro se destacou teria, isso sim, estabelecido um novo padrão de egolatria, emanado do cinema norte-americano, "[...] no qual se levava às últimas consequências o culto da personalidade" (BRAGA, 2003, p. 91). Quanto à história de que, em priscas eras, os primeiros atores e atrizes não ensaiavam seus papéis com o restante do elenco, na visão da autora ela seria fruto de uma generalização, que por sinal nem se reportaria aos hábitos profissionais de Procópio Ferreira, mas de um concorrente seu, o ator luso-brasileiro Leopoldo Fróes[176].

Embora Claudia Braga não o diga, é provável que boa parte do folclore existente em torno desse artista seja devida à biografia que lhe foi consagrada em 1966 (*As Mil e Uma Vidas de Leopoldo Fróes*), escrita por R. Magalhães Júnior. De acordo com uma outra pesquisadora que também se especializou no teatro brasileiro das primeiras décadas do século passado, porém no âmbito cênico, tanto essa obra como *Procópio Ferreira* apresentam uma visão muito atrelada à teatralidade moderna, o que implicaria numa percepção demasiadamente depreciativa em relação aos dois atores e ao período no qual eles brilharam.

Em um estudo chamado "Acordo Comercial e Disputa Artística na Companhia Leopoldo Fróes – Chaby Pinheiro, um Empreendimento Luso-brasileiro", inserido no volume

[176] Nascido em Niterói (RJ), Fróes iniciou sua carreira artística em Portugal, onde estreou em 1903 atuando em um drama chamado *O Rei Maldito*. Em 1914 regressou ao Brasil, formando aqui sua primeira companhia ao se associar à atriz Lucília Peres.

Rotas de Teatro Entre Brasil e Portugal (2012), Angela de Castro Reis[177] procura se opor à posição assumida por R. Magalhães Júnior no tocante à parceria exposta no título[178]. Empreendendo uma comparação entre os artistas de aquém e de além-mar, enquanto este (Pinheiro) é louvado pela consciência profissional e versatilidade, compondo um retrato que o aproximaria do ator moderno, aquele (Fróes) seria a personificação do ator displicente e inapelavelmente preso aos papéis característicos. Ao se contrapor a Magalhães Júnior, arrolando testemunhos segundo os quais os dois atores seriam parecidos em suas qualidades e defeitos, Angela de Castro Reis acrescenta que:

> Desse modo, a expectativa de Magalhães Júnior em relação a Fróes assemelha-se, por exemplo, aos comentários de Décio de Almeida Prado em relação a Procópio Ferreira, desejoso de que o mesmo superasse "vícios" do teatro de seu tempo, filiando-se a uma nova concepção teatral, em que fossem encontrados "aqueles valores – cenário, direção, homogeneidade de desempenho – que já começamos a considerar inerentes à natureza do teatro"[179] (REIS, 2012, p. 105-6).

Em seu trabalho, a autora procura, primordialmente, refutar a ideia segundo a qual a proeminência dos primeiros atores e atrizes de cem anos atrás seria reflexo do narcisismo dos mesmos, algo que tanto Décio de Almeida Prado como Claudia Braga, de maneiras diferentes, defendem. De acordo com Angela de Castro Reis, o destaque acentuado de que desfrutavam era devido à lógica artística/empresarial então predominante, que exigia a exaltação de uma figura de proa como forma de chamariz, lembrando que, na época, nem mesmo as maiores companhias (Dulcina de Moraes, Jaime Costa e Procópio Ferreira) dispunham de qualquer subsídio estatal, o que significa dizer que se sustentavam apenas com a renda da bilheteria. Para tal, contavam com um importante "aliado": a disponibilidade dos grandes edifícios teatrais[180] nos períodos mais concorridos do ano, totalmente desimpedidos a partir do momento em que as companhias europeias interromperam suas excursões por aqui.

Conforme a pesquisadora informa de passagem no trecho citado, observando-se as críticas de Décio de Almeida Prado a respeito dos espetáculos produzidos por Procópio

---

[177] É autora dos seguintes livros sobre o passado teatral brasileiro: *Cinira Polônio, a Divette Carioca*: Estudo da Imagem Pública e do Trabalho de uma Atriz no Teatro Brasileiro da Virada do Século XIX (2001) e *A Tradição Viva em Cena*: Eva Todor na Companhia Eva e Seus Artistas (2007), originários, respectivamente, de suas pesquisas de mestrado e doutorado.

[178] Em 1927 Fróes constituiu com Chaby Pinheiro, um dos principais astros do teatro português, uma companhia teatral, obtendo com ela enorme sucesso no Rio de Janeiro e em São Paulo. Contudo, ao longo dos onze meses em que a companhia se manteve, uma surda competição teria se desenvolvido entre os dois atores, dentro e fora dos palcos, algo bastante comentado por R. Magalhães Júnior em seu livro sobre Fróes.

[179] A citação foi retirada da referida crítica de Décio de Almeida Prado ao espetáculo *Essa Mulher é Minha* (1952), na qual o autor faz uma defesa dos princípios norteadores do teatro moderno em contraposição ao "atraso" representado pelas encenações da Companhia Procópio Ferreira.

[180] O mais simbólico deles, o Teatro Trianon, segundo informa Angela de Castro Reis, comportava quase mil espectadores.

Ferreira, é possível verificar uma interessante mudança na atitude do crítico para com o ator. Se, nos primeiros anos em que exerceu essa atividade, ainda na revista *Clima*, Prado se notabilizou pela contundência com que rechaçou, por exemplo, uma montagem como *O Inimigo das Mulheres*, de 1946 – em certa medida uma tentativa de Procópio se modernizar[181] – posteriormente sua atitude encaminhou-se no sentido contrário, ou seja, tentando aliciar o ator para as hostes modernistas. É o que se vê nas apreciações feitas aos espetáculos *Essa Mulher é Minha* (1952) e, principalmente, *Esta Noite Choveu Prata*, de 1955, que termina com Prado afirmando que "[...] o único meio eficiente de se respeitar o passado de Procópio, em nossa opinião, é integrá-lo no teatro atual, é dar-lhe uma boa peça, é submetê-lo a ensaios, é obrigá-lo a trabalhar sob os olhos de um diretor exigente" (PRADO, 1993, p. 80).

Dois anos depois, ao escrever sobre *A Arte de Ser Marido*, nova mudança de perspectiva, agora definitiva, com o crítico jogando de vez a toalha face ao comercialismo antevisto na montagem, cuja análise, de tão exprobatória, atinge até o público presente:

> Não faríamos a maldade de dizer que Procópio, como ator, tem o público que merece. Mas é inegável que o seu faro de quarenta anos de ininterrupto êxito comercial serviu-lhe para descobrir exatamente a qualidade de público que lhe convinha nesta sua nova fase teatral. A arte de ser marido – por que não a arte de ser empresário? (PRADO, 1993, p. 82)

Não obstante todas essas ponderações, importantes para se apreender o caráter militante da crítica desenvolvida por Décio de Almeida Prado, urge destacar que o ator fluminense não se encontra, por incrível que pareça, no patamar mais baixo de sua escala teatral. Por mais que ele tenha se tornado, aos seus olhos, a própria antítese do teatro moderno, para Prado, apesar dos pesares, Procópio ainda assim seria um artista a quem se poderia qualificar de ator, diferentemente, por exemplo, de Alda Garrido e Dercy Gonçalves, figuras taxadas como "excêntricas", isto é, aquelas destinadas a desempenharem somente os tipos mais caricatos.

Para essas, impossível deixar de notar, Prado não reserva sequer uma nota de rodapé em sua historiografia. Se se quiser saber qual seria seu ponto de vista a respeito delas e, por extensão, de artistas similares como Grande Otelo ou Oscarito, só mesmo recorrendo às críticas teatrais. Ao fazê-lo, verifica-se de maneira cabal a enorme resistência do crítico para com esse humor rasgado encampado pelas duas vedetes, que na sua ótica estaria mais

[181] A montagem dessa comédia de Carlo Goldoni, além de outros textos clássicos, foi a maneira como Procópio Ferreira e algumas estrelas da época reagiram diante do sucesso de *Vestido de Noiva* (1943), lembrando que um dos itens da plataforma de modernização encampada pelos amadores pressupunha a adoção de um repertório considerado mais elevado, que contemplasse, portanto, as grandes obras da dramaturgia universal. Para Décio de Almeida Prado, o problema dessas montagens produzidas por Procópio estaria, primordialmente, na ausência de um encenador que as dirigisse, fazendo com que certas peças de Molière ou Antônio José da Silva se tornassem, como sempre acontecia, um mero pretexto para o histrionismo do ator principal.

próximo do circo do que propriamente do teatro. Um humor, dir-se-ia, de baixo-ventre, pois repleto de alusões sexuais e piadas escatológicas. Examinando-se as apreciações de espetáculos como *A Dama das Camélias* ou *La Mamma*, estrelados por Dercy Gonçalves respectivamente em 1956 e 1959, encontram-se trechos que só corroboram a assertiva segundo a qual, para Décio de Almeida Prado, mais do que a excessiva predominância do gênero cômico, o problema do "velho" teatro brasileiro estaria no tipo de comicidade que dele emanava:

> Como fenômeno teatral, o êxito de Dercy, ou de Alda Garrido, ou de Oscarito, são indícios do desequilíbrio provocado pelo crescimento do nosso teatro. Passamos abruptamente demais, talvez, das "chanchadas" nacionais ao repertório clássico, e o público parece conservar, secreta ou confessadamente, uma certa nostalgia da graça simples de outrora. Fingimos que adoramos as comédias francesas, porém o que faz rir de fato uma plateia brasileira, mas faz rir de perder o fôlego, é algo intraduzível, incompreensível em qualquer outra língua e qualquer outro teatro, algo de muito mais elementar e rudimentar do que a graça europeia (PRADO, 2002, p. 28-9).

O que se poderia depreender dessas palavras? Em primeiro lugar, que a predominância da comédia no teatro brasileiro não significaria um problema para Décio de Almeida Prado desde que, é claro, ela estivesse amparada nos princípios literários das comédias francesas. A condenação é pelo fato de ela se apresentar, acima de tudo, como o resultado de expedientes bufos supostamente exclusivos de nossa cultura teatral. Em segundo lugar, que por detrás da distinção entre essas duas formas de comicidade se subentenderia uma outra dizendo respeito, no fim das contas, ao período no qual cada uma delas teria prevalecido. A graça espontânea e, por isso mesmo, indomável de Dercy Gonçalves seria resquício de um teatro de antanho que insistia ataviscamente em permanecer, ao passo que as comédias francesas se incluiriam entre as "benfeitorias" do processo de modernização em curso, com seu objetivo declarado de elevar qualitativamente o repertório encenado nos palcos nacionais. Por fim, em terceiro lugar, o extrato de texto esboça uma tímida porém perceptível diferenciação quanto ao público da época, em tese dividido entre a graça primitiva de outrora e as comédias mais sofisticadas apresentadas, por exemplo, pelo TBC.

Isso em 1956, ou seja, quando o referido processo já completara mais de uma década de existência, tomando-se como base a estreia de *Vestido de Noiva* (1943). À medida que os anos se passaram, é provável que o panorama tenha se tornado menos nuançado, de modo que se pudesse falar em uma plateia francamente passadista em oposição a outra de propensão, por assim dizer, vanguardista. De todo modo, ao voltar a carga contra Dercy Gonçalves no

espetáculo *La Mamma*, três anos depois, novamente os espectadores não saem ilesos, ao ensejarem o seguinte comentário de Prado:

> O espetáculo desenvolve-se então metade no palco e metade na plateia: do lado de cá da ribalta, quantos rostos iluminados, quantos corpos convulsos, quantas bocas retorcidas pela gargalhada, quanta satisfação coletiva em voltar a ter cinco, seis anos! Como é jovem o Brasil e como se diverte facilmente! Bem-aventurada seja a sua inocência moral e artística, a sua falta de sofisticação (PRADO, 2002, p. 127).

Semelhante preocupação com os espectadores – que não deixa de recair, em seus momentos mais tensos, nos escaninhos de classe – é mais um elemento a demonstrar o grau de militância presente na atividade crítica de Décio de Almeida Prado, deixando à mostra uma de suas principais premissas: a crença de que, para um teatro renovado, seria necessária a formação de um público renovado. À crítica caberia um papel fundamental nesse sentido, servindo como mediadora entre um e outro. Com efeito, notadamente nos primeiros anos de profissão, quando o teatro brasileiro ainda não se modernizara por completo, mais importante do que julgar os espetáculos seria explicá-los a um público leigo, com vistas não apenas a "educá-lo" como, também, a cooptá-lo. Para tal, conforme Décio de Almeida Prado revela na Introdução de *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* (1956), sua primeira coletânea de críticas, uma das "missões" delegadas à sua geração teria sido a criação de uma "consciência teatral", algo um tanto indeterminado mas que, de sua parte, implicaria em dois aspectos cruciais: por um lado, a inclinação por apreciações mais didáticas, interessadas em aparelhar intelectualmente a plateia a fim de lhe possibilitar uma melhor fruição dos espetáculos modernos; por outro, angariá-la, recrutá-la para o seu partido, atitude que pressupõe a demarcação de uma linha divisória entre uma plateia moderna, portanto antenada com os novos paradigmas teatrais, e uma outra tida como atrasada, pois incapaz de se atualizar. Mais do que militância, tratar-se-ia, nesse caso, de uma atitude de engajamento crítico, o que, em certa medida, explicaria os ataques desferidos contra o público frequentador dos espetáculos de Procópio Ferreira ou Dercy Gonçalves.

Naquele momento histórico, importava, acima de tudo, demarcar posição, mesmo que para isso fosse necessário fazer tábua rasa de uma boa parcela do passado cênico nacional. É o que o próprio Décio de Almeida Prado admite em tralhados como *Procópio Ferreira* ou na mencionada Introdução de *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, onde se lê:

> Não escondo, por exemplo, a minha preferência pelos atores que estão agora na casa dos vinte ou dos trinta. Respeito e admiro os mais velhos por terem alimentado o teatro em épocas ingratas, vendo as condições adversas frustrarem-lhes as melhores possibilidades de progresso. Mas é aos mais novos que me acho ligado pelas ideias, aos que vieram, de uma maneira geral, depois e não antes de Ziembinski (no teatro brasileiro moderno a

> atividade de Os Comediantes ainda é o melhor divisor de águas) (PRADO, 2001, p. XX).

Contudo, a atitude que talvez melhor defina semelhante entrincheiramento tem a ver com um episódio ocorrido com Prado em 1946, bem no início de sua carreira, quando a atriz-empresária Eva Todor apresentou em São Paulo uma adaptação de *Cândida*, peça do prestigiado dramaturgo irlandês Bernard Shaw. Numa série de três artigos consecutivos, algo comum na imprensa da época, o crítico censurou com extrema dureza o espetáculo, cujos procedimentos, oriundos do "antigo" teatro, teriam desrespeitado por completo o espírito da comédia de Shaw (ou, melhor dizendo, "alta comédia"). Procedimentos tais como descaracterizar as personagens em busca de uma melhor adequação ao elenco da companhia ou se valer do texto como se este fosse uma obra farsesca, na ânsia de obter o riso da assistência a qualquer custo. A adaptação, vale informar, era de Luís Iglésias, marido e sócio de Todor.

De acordo com o que Prado relata na entrevista concedida a Ana Bernstein, o responsável pela publicidade da Companhia Eva e Seus Artistas reclamou com o diretor de *O Estado de S. Paulo*, que acabou chamando o recém contratado crítico para uma conversa. Ao ser questionado, por Júlio de Mesquita Filho, sobre a severidade dos artigos, Décio saiu-se com a seguinte resposta: "O que está havendo é uma mudança de orientação estética, nós estamos mudando e, por isso, eu tratei mais severamente" (BERNSTEIN, 2005, p. 304).

Até então, semelhante grau de engajamento da crítica teatral em prol da modernização do teatro brasileiro só havia sido visto, salvo engano, uma vez, quando, de 1923 a 1933, Antônio de Alcântara Machado dedicou-se à atividade, atuando como crítico de espetáculos ou como resenhista teatral. Conforme foi aventado algumas vezes, existem elos significativos unindo o escritor modernista ao intelectual de que este trabalho se ocupa. Para compreendê-los, só há um caminho: a leitura e análise de "O Teatro e o Modernismo", texto no qual Prado procura tecer um feixe de relações entre um e outro ente do título, no intuito de provar "[...] que há entre os dois mais vínculos profundos do que sonha a nossa habitual historiografia" (PRADO, 1993, p. 15).

Embora essa militância de Alcântara Machado na crítica fosse do conhecimento de alguns historiadores, como Galante de Sousa (1960) ou Gustavo Dória (1975), durante muito tempo foi comum a lamentação de artistas e intelectuais segundo a qual o teatro, ao contrário da literatura, das artes plásticas e da música, não esteve presente na Semana de Arte Moderna, o que teria implicado numa desatualização daquela arte na comparação com as demais. Lembrando que o ensaio de Prado foi produzido como uma conferência comemorativa ao

cinquentenário da Semana, momento propício para revisões historiográficas em torno de um evento tão simbólico, é perfeitamente compreensível que nele se encontre um desejo latente de não deixar a efeméride passar em branco, ao propor uma nova visão sobre esse histórico descompasso. Para isso, o historiador paulista contou com o subsídio fundamental de Cecília de Lara, pesquisadora do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) a quem o ensaio é dedicado[182].

Àquela época, início da década de 1970, a maior parte da produção de Alcântara Machado a respeito do teatro ainda não havia sido levantada, em virtude de ela se encontrar espalhada pelos vários órgãos de imprensa com os quais o autor contribuiu em sua curta trajetória de vida. Isso não se levando em conta a coletânea póstuma *Saxofone e Cavaquinho*, de 1940, que inclui alguns textos sobre teatro mas sem indicação de data e local de publicação. Ao empreender uma pesquisa sobre os principais periódicos e revistas modernistas – que daria origem, em 1972, ano do cinquentenário, ao livro *Klaxon- Terra Roxa e Outras Terras* – Cecília de Lara começou a tomar contato com o pensamento teatral de Alcântara Machado, pois alguns artigos dele sobre o tema se encontram no jornal *Terra Roxa e Outras Terras*, fundado em 1926[183]. Começava aí uma outra pesquisa, totalmente devotada a essa vertente do escritor, que daria origem, muitos anos depois, a *De Pirandello a Piolim*: Alcântara Machado e o Teatro no Modernismo (1987), obra que consagrou a autora como uma autoridade no assunto e que veio a preencher uma lacuna fundamental na historiografia teatral brasileira. Mais recentemente, em 2009, mediante a organização de Lara, todos os textos de Alcântara Machado sobre teatro saíram publicados no volume *Palcos em Foco*, outro lançamento de suma importância.

Sendo "O Teatro e o Modernismo" também de 1972, é claro que Décio de Almeida Prado não teve acesso a nenhuma dessas obras. Pelo que se pode depreender do ensaio, por meio das referências bibliográficas indicadas nas notas de rodapé, a contribuição de Cecília de Lara deve ter se restringido a indicar ou repassar para Prado os artigos encontrados em *Terra Roxa e Outras Terras*, na *Revista Nova* ou mesmo na antologia *Saxofone e Cavaquinho*, título que se refere ao nome de uma coluna que Alcântara Machado manteve no *Jornal do Comércio* entre 1926 e 1927[184].

---

[182] Na epígrafe que abre "O Teatro e o Modernismo" se lê: "A Cecília de Lara, pela cessão de um dos fios deste enredo" (PRADO, 1993, p. 15).

[183] Além de fundador, Antônio de Alcântara Machado dividia a direção do jornal com A. C. Couto de Barros. *Terra Roxa e Outras Terras* teve uma existência efêmera: com apenas sete números lançados, durou de janeiro a setembro de 1926.

[184] Inicialmente a coluna se chamava Saxofone. Depois de algum tempo, o próprio colunista alterou o nome para Cavaquinho, por ser um instrumento mais brasileiro. A coletânea *Saxofone e Cavaquinho*, em sua primeira

Por ser, provavelmente, o primeiro estudo no Brasil que trata do pensamento teatral desse autor, mais conhecido como ficcionista, "O Teatro e o Modernismo" tem o mérito inegável de revelar uma faceta quase obscura de sua obra. Para além disso, ao elaborar uma síntese desse pensamento, Prado procura extrair dele uma periodização do teatro brasileiro moderno, delineando um processo histórico que Alcântara Machado, malgrado não tê-lo vivido, teria pressentido graças a uma enorme agudeza de visão.

Intercalando, em sua exposição, textos de diferentes datas e procedências[185], a interpretação apresentada por Décio de Almeida Prado defende a ideia de que, para Alcântara Machado, o teatro brasileiro, com suas comédias de costumes, havia chegado numa espécie de beco sem saída, em virtude de seu caráter duplamente alienado: ao mesmo tempo em que desconhecia as grandes transformações pelas quais passava o teatro europeu da época, no campo da forma, desconhecia-se a si mesmo no tocante ao conteúdo, com seu enfoque reduzido à temática superficial do pitoresco suburbano. Com efeito, sob o prisma do autor, escrevendo em 1933, o teatro brasileiro não seria nem nacional, nem universal.

Para modernizá-lo, inserindo-o nas grandes correntes estéticas do século XX, Antônio de Alcântara Machado teria sugerido a adoção de uma atitude dupla, isto é, dividida em duas fases (ou "trancos", como ele escreve), uma universalizadora seguida de outra particularizadora. Em resumo, num primeiro momento caberia ao teatro brasileiro se universalizar, atualizando-se em relação às fórmulas do teatro europeu para a estetização de uma realidade mais profunda do que aquela retratada nas nostálgicas "comédia de costumes"; posteriormente, num segundo momento, sucederia um mergulho ainda mais vertical em busca de uma autêntica brasilidade teatral, com a abdicação das fórmulas estrangeiras em favor de outras consideradas nacionais.

Para se chegar a elas, o caminho a seguir seria a adoção de gêneros considerados "abastardos" ou excêntricos, como, por exemplo, o teatro de revista, a burleta e o circo, supostamente despreocupados com o próprio brilho mas que, por isso mesmo, se configurariam como verdadeiras reversas de brasilidade, em especial o último. A personificação dessa etapa particularista ficaria a cargo do famoso palhaço Piolim, do Circo

---

edição, extrapolava a contribuição circunscrita à coluna, acrescentando textos anteriores e posteriores à sua existência, alguns dos quais publicados em outros veículos além do *Jornal do Comércio*.

[185] Prado se atém, basicamente, aos seguintes textos de Alcântara Machado: "O Que Eu Disse a um Comediógrafo Nacional", publicado originalmente na revista *Novíssima* em 1924 e republicado no volume *Cavaquinho e Saxofone*; "Indesejáveis", "Do Brasil ao Far-West – Piolim" e "Assim É Que É", retirados do jornal *Terra Roxa e Outras Terras*, de 1926; "Nós e Eles", retirado de *O Jornal* (1929) e republicado em *Cavaquinho e Saxofone*; "Leopoldo Fróis", retirado da *Revista Nova* (1932); e "Onde Não Há Tendências Nem Nada (Resposta a um Inquérito)", publicado sem data em *Cavaquinho e Saxofone* mas que, segundo o recenseamento empreendido por Cecília de Lara na antologia *Palcos em Foco*, seria de 1933.

Alcebíades, que na visão de Alcântara Machado seria o autor de pantominas "[...] deliciosamente ingênuas, brasileiras até ali" (apud PRADO, 1993, p. 22), segundo a citação de Prado recolhida em um artigo do jornal *Terra Roxa e Outras Terras* ("Indesejáveis"). Tal admiração por Piolim, extensiva a outros escritores modernistas (Mário de Andrade, Sérgio Millet e Oswald de Andrade também escreveram sobre ele), estaria relacionada àquilo que Alcântara Machado denomina em um outro artigo ("Leopoldo Fróis") de "salvação pelo popular", ou seja, a aceitação pura e simples de elementos desprezados pela cultura oficial então reinante mas que, a despeito disso, representariam com exatidão o verdadeiro espírito nacional. Conforme o escritor esconjura em 1932, ano da morte de Fróis:

> Que venham a farsa grosseira, a comédia de costumes, os galãs de pé no chão, as ingênuas de subúrbio, o folclore, o samba, o carnaval, a feitiçaria, o vernáculo estropiado, os dramas do sertão, flores de papel nos lustres, carapinhas, dentes de ouro, a fauna e o ambiente, graças e desgraças da descivilização brasileira (apud PRADO, 1993, p. 24).

Aqui se chegaria, se pode apreender, àquele estado de desrecalque histórico, social e étnico a respeito do qual Antonio Candido se refere em "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", que nada mais é do que a atitude de encarar a realidade nacional de frente, sem idealismo, de modo que as "[...] graças e desgraças da descivilização brasileira" pudessem ser, afinal, estetizadas a contento. De resto, tomando como parâmetro esses ideais divulgados por Alcântara Machado de maneira assistemática, Décio de Almeida Prado elabora uma verdadeira teoria para explicar o processo de modernização do teatro brasileiro moderno, assim expostos, em linhas gerais, no ensaio ora analisado:

> Surpreende-nos, ao fazer este balanço, 37 anos após a morte de Antônio de Alcântara Machado, a lucidez com que ele previu a nossa evolução dramática, a ponto de quase poder servir de guia para uma revisão da história do teatro brasileiro nos últimos decênios. O "tranco" da integração ao universal foi realizado pelos Comediantes, pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), pela importação maciça de encenadores europeus (mais de dez, entre alemães e belgas, poloneses e italianos), que nos puseram rapidamente a par das "fórmulas" modernas, do realismo (que não havíamos tido) ao simbolismo, do expressionismo ao Teatro Épico. A iniciativa da etapa seguinte – o "tranco" da integração ao Brasil – coube, principalmente, ao Teatro de Arena, que, buscando um estilo de representação, uma linguagem de palco especificamente nossa, acabou por encontrar a velha comicidade farsesca preconizada por Antônio de Alcântara Machado. 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.
>
> Isso quanto ao espetáculo. Mas já desde 1940 vinham os nossos autores utilizando a prática, se não a teoria, da "salvação pelo popular". Nelson Rodrigues, em suas peças realistas, incorporou ao palco o bicheiro, a cartomante, o futebol. Dias Gomes e Jorge Andrade, o messianismo ingênuo e cruel das populações rurais marginalizadas. Gianfrancesco Guarnieri, o ítalo-brasileiro, o operário, a fábrica, a greve. Augusto Boal, o "José da

> Silva" anônimo, massacrado pela cidade. Ariano Suassuna, o cangaceiro, o "amarelo", os heróis folclóricos, tratados por meio da técnica da pantomima circense (o narrador do *Auto da Compadecida* é um palhaço) e dos teatros de bonecos das feiras nordestinas. Não será todo o teatro brasileiro, com certeza, mas é uma de suas linhas fundamentais, sobretudo se considerarmos que esta enumeração não pretende ser exaustiva, podendo estender-se a outras peças e outros autores (*Pedro Mico*, de Antônio Callado, *Se Correr o Bicho Pega*, de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar, *O Santo Milagroso*, de Lauro César Muniz, todo o ciclo brotado do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena).
>
> Só uma previsão Antônio de Alcântara Machado não fez: a de que a renovação cênica antecederia e prepararia, de modo geral, a dramatúrgica. Considerando somente o ângulo literário, não percebeu, embora conhecesse [Jacques] Copeau e [Anton Giulio] Bragaglia, Gordon Craig e [Louis] Jouvet, Charles Dullin e [Gaston] Baty, a importância real do encenador no espetáculo moderno. Legislou para o texto como se ele pudesse existir por si mesmo, desligado da realidade material que o transforma em teatro. Pensou em dramaturgos e comediógrafos, quando deveria pensar, de início, em diretores e cenógrafos (PRADO, 1993, p. 25-26).

Apesar de não se perceber, nas palavras de Prado, uma exposição movida pelo gosto da polêmica, não há dúvida de que, ao estipular tais liames entre o pensamento de Alcântara Machado e o efetivo processo de modernização do teatro brasileiro, o historiador aborda, lateral ou frontalmente, uma série de pontos controversos. E olha que, no parágrafo seguinte ao transcrito acima, ele não deixa de fazer ressalvas importantes com relação a alguns deles.

O primeiro diz respeito à influência que as ideias do escritor teriam exercido sobre os acontecimentos vindouros. De acordo com Prado, nenhuma, ainda que seus escritos equivalessem, desde que devidamente unificados e ordenados, a um *Prefácio de Cromwell* do modernismo teatral brasileiro. Sendo assim, e esse seria o segundo ponto ressalvado, a renovação acontecida entre os anos de 1940 e 50 teria se concretizado sem nenhum plano de conjunto, por meio de avanços e recuos inerentes a qualquer processo histórico. A percepção de haver uma certa coerência no seu desenrolar seria, portanto, fruto de uma visão retrospectiva, isto é, adquirida *a posteriori*.

Tais ressalvas, no entanto, parecem não ter convencido Tânia Brandão, que em "Ora, Direis Ouvir Estrelas: Historiografia e História do Teatro Brasileiro" expressa uma censura incisiva a essa interpretação oferecida por Décio de Almeida Prado a respeito do pensamento teatral de Alcântara Machado, assim resumida:

> Prado observa, segundo um enfoque por demais discutível, que, a seu ver, o que Alcântara Machado propôs como vertente de modernização – a defesa da necessidade de dois *trancos*, um de integração ao universal e outro ao nacional – teria sido exatamente o caminho que o teatro brasileiro moderno percorrera ao longo de sua própria geração. Assim, ao fazer um balanço do teatro brasileiro 37 anos após a morte de Antônio de Alcântara Machado, o crítico surpreendia-se "com a lucidez com que ele *previu* a nossa evolução dramática, a ponto de quase poder servir de guia para uma revisão da história

> do teatro brasileiro nos últimos decênios". O uso do grifo é importante. O autor raciocina como se a análise da história cultural pudesse ser efetivamente questão de previsão e supõe até mesmo que o crítico anterior fosse manter intacto, com o passar do tempo, o esquema conceitual que forjara e, além do mais, fosse enveredar pelo raciocínio proposto por Décio de Almeida Prado tantos anos depois (BRANDÃO, 2001, p. 212).

Mesmo que não se concorde, no todo, com a crítica de Brandão, se deve reconhecer que ela levanta algumas questões de relevância – e que, portanto, exigem comentários. Do ponto de vista aqui defendido, por mais discutível que seja o elo estabelecido por Prado, e ele é, não seria o caso de uma análise feita com base em uma previsão, embora o autor se utilize desta expressão para demonstrar a presciência de Alcântara Machado no tocante à modernização do teatro brasileiro. Isso porque, em verdade, a ligação que Prado sugere comporta muito mais a sua própria visão a respeito da renovação teatral do que aquela hipoteticamente pressagiada por Alcântara Machado. Ou, em outras palavras, tem-se aí um caso em que, ao invés de a leitura do último ter influenciado a visão historiográfica do primeiro, a visão historiográfica do primeiro é que influenciou a leitura do último. Em suma, para ficar ainda mais claro: Prado, ao interpretar as ideias de Alcântara Machado, projetou no autor modernista as suas próprias ideias.

Com efeito, é necessário fazer aqui uma distinção importante: uma coisa é a interpretação de Prado segundo a qual a modernização do teatro brasileiro se deu por meio de duas etapas, a universalista e a particularista, nos moldes e com os exemplos por ele apontados; outra é a leitura que ele propõe dos textos de Alcântara Machado, procurando trazê-lo para o seu partido. A primeira é perfeitamente cabível e está em completa consonância com a historiografia de Prado como um todo; a segunda, esta sim, é discutível, merecendo, pois, uma análise mais acurada, capaz de esclarecer alguns itens um tanto obscuros.

Caso não houvesse essa dicotomia, que logo se compreenderá melhor, ao questionamento feito por Tânia Brandão se o "crítico anterior", na hipótese de estar vivo, concordaria com o póstero quanto ao esquema conceitual que este forjara, se poderia responder: talvez, não. Mas, talvez, sim. Ou seja: não seria esse o fator que validaria ou invalidaria a proposição de Prado, pelo fato de ela não precisar de uma chancela *ad hoc*. Em favor da ótica esboçada por Brandão, diga-se, todavia, que o historiador buscou essa chancela. Até que ponto ela tem fundamento, é o que se procurará averiguar a partir de agora.

Tomando como referência a pesquisa empreendida por Cecília de Lara que deu origem a *De Pirandello a Piolim* (1987), provavelmente, não. Debruçando-se sobre toda a vertente teatral da obra de Alcântara Machado, que inclui muitos textos aos quais Décio de Almeida

Prado não teve acesso, pois descobertos depois da produção de "O Teatro e o Modernismo", verifica-se que, malgrado a pesquisadora ter subsidiado este trabalho, ela não corroborou, anos depois, com a tese nele defendida. Conforme já se indicou, em sua argumentação Décio de Almeida Prado recorre a apenas alguns poucos textos de Alcântara Machado, de diferentes procedências e datas. Distribuídos de maneira um tanto aleatória, sem muita preocupação cronológica, eles dão a impressão, tal como o ensaísta os utiliza, de que se está diante de um pensamento coeso, coerente, elaborado e defendido por Alcântara Machado no decorrer de toda a sua carreira de crítico e resenhista teatral. Não é precisamente essa a interpretação que deles faz a pesquisadora do IEB.

De acordo com ela, as ideias do escritor no que concerne à modernização do teatro brasileiro abarcam, de fato, duas fases, uma universalista e outra particularista. No entanto, diferentemente do que advoga Prado em "O Teatro e o Modernismo", elas não seriam complementares, com uma necessariamente sucedendo a outra como se fizessem parte de um mesmo processo histórico. Pelo contrário: se, inicialmente, Alcântara Machado propunha a adoção das fórmulas importadas na conformação de temas nacionais, em sintonia com um teatro mais elitizado, posteriormente ele muda essa visão, passando a defender, aí sim, a "salvação pelo popular", conjugando temas e formas brasileiros. A esse respeito, observe-se o seguinte trecho pertencente a *De Pirandello a Piolim*, inserido no capítulo "Propostas para um Teatro Brasileiro e Moderno":

> Na linha de criação de um teatro verdadeiramente nacional e de cunho renovador, duas fases nítidas se evidenciam na trajetória crítica de Antônio de Alcântara Machado. A primeira, vendo a cultura brasileira apenas como repositório da temática a ser tratada com técnicas inovadoras, importadas das experiências das vanguardas estrangeiras. Essa noção se implanta, concretamente, a partir do contato com o teatro de Pirandello, que gerou um espectro de influências brasileiras, acendendo-se no espírito do crítico a esperança de uma nova fase na dramaturgia nacional (LARA, 1987, p. 100-1).

Essa primeira fase do pensamento de Alcântara Machado, no entender de sua principal especialista, concretizou-se em 1924, época em que publicou "O Que Eu Disse a um Comediógrafo Nacional", um dos artigos mencionados por Décio de Almeida Prado no ensaio em debate. Dos fatores que teriam agido sobre o espírito do escritor modernista para essa formulação, um deles, conforme se vê de passagem no extrato acima, relaciona-se com a descoberta da dramaturgia de Luigi Pirandello, apresentada no Brasil pela primeira vez em 1923 quando, no intervalo de uma semana, duas companhias estrangeiras trouxeram para cá

versões de *Assim é (Se Lhe Parece)* e *Seis Personagens à Procura de um Autor*[186]. Tais montagens, como indicam suas críticas a respeito delas, mexeram bastante com o escritor, sugerindo-lhe a necessidade de o teatro brasileiro se atualizar em relação ao europeu.

Pouco tempo depois, por volta de 1925, Antônio de Alcântara Machado teria sofrido, segundo Cecília de Lara, um processo de conversão, situando-se, a partir de então, numa posição oposta à anterior. É nessa ocasião que o escritor começa a se identificar, em certo sentido, com o gosto do público, aceitando a teatralidade popular como o único ponto de partida viável para a modernização do teatro brasileiro como um todo. Nas palavras da pesquisadora,

> [...] ao contato mais profundo com as transformações de vanguarda, num segundo momento, o crítico caminha para a formulação de um conceito mais amplo de teatro nacional, tentando identificar em nossas raízes culturais não só *temas* mas *formas* dramáticas. Daí seu recuo aos autos de Anchieta[187] bem como a busca de elementos dramáticos nas manifestações populares, de arte e de vida, no quotidiano. A valorização do circo é uma decorrência normal, nessa linha de pensamento (LARA, 1987, p. 102).

Semelhante posição, ligada à linha Pau-Brasil do modernismo[188], com o passar dos anos só iria se radicalizar. É daí que surge a admiração de Alcântara Machado pelo palhaço Piolim e suas pantomimas circenses, um modelo a ser seguido no sentido de reformar o teatro brasileiro de baixo para cima. A radicalização "nativista" que caracteriza essa nova fase, pela ótica de Cecília de Lara, acompanharia o arco ideológico que vai do movimento Pau-Brasil (1924), com seu brasileirismo mais superficial, ao advento do Manifesto Antropofágico (1928), tendência que pregava um mergulho vertical nos mitos da cultura brasileira. Com efeito, somente em 1929 o corpo de ideias do escritor acerca do teatro nacional teria se consolidado, totalmente favorável ao "primitivismo nativo", segundo a expressão cunhada por Oswald de Andrade[189].

Apesar de esse primitivismo não ser uma invenção do nosso modernismo, na medida em que ele se encontra embutido em muitas das correntes vanguardistas europeias (futurismo, cubismo, cubo-futurismo etc), modernistas da cepa de Alcântara Machado, sem se abstraírem disso, tendiam a encará-lo como a verdadeira redenção da cultura nacional, por livrá-la, em

---

[186] A primeira, produzida pela Companhia Maria Melato, foi levada no extinto Teatro Santana em 10 de julho de 1923. A segunda, produzida pela Companhia do Teatro Argentina de Roma, no Teatro Municipal de São Paulo em 17 de julho do mesmo ano.

[187] Referência ao artigo "Nosso Primeiro Dramaturgo", no qual Alcântara Machado tece alguns comentários sobre a dramaturgia de José de Anchieta, publicado em 27 de abril de 1926 em *Terra Roxa e Outras Terras*.

[188] Linha surgida a partir do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, escrito por Oswald de Andrade e publicado em 18 de março de 1924 no *Correio da Manhã*. Em uma apresentação à edição fac-similar do jornal *Terra Roxa e Outras Terras*, lançada em 1977, Cecília de Lara qualifica o veículo como sendo "um periódico Pau-Brasil".

[189] Encontrada na conferência "O Caminho Percorrido", de 1943, incluída na antologia *Ponta de Lança* (1945).

tese, da tutela estrangeira. Isso, claro, no campo da forma, aquele no qual o Brasil sempre se vira irremediavelmente atrelado à Europa, nossa "eterna" referência. Essa noção, que não esconde seu caráter teleológico, visaria, antes de tudo, conferir autonomia estética ao país, dotando-o de meios expressivos próprios, algo relacionado diretamente à intervenção de Antonio Candido presente em "Literatura e Cultura de 1900 a 1945".

No que compete a Décio de Almeida Prado, embora este intelectual também se mostre comprometido com ela, não se pode omitir o fato de que, nesse ponto específico, sua visão sobre a modernização do teatro brasileiro coincide apenas lateralmente àquela pregada por Alcântara Machado a partir de 1925. A se crer no ponto de vista exposto em *De Pirandello a Piolim* – como, aliás, o próprio título do trabalho informa – o promissor escritor paulista não previa um processo modernizador de cunho "etapista", com um período universalizador seguido de outro particularizador. Abandonando de vez, ao consolidar suas ideias, o projeto universalizador, restou-lhe batalhar, até o fim da vida, por uma modernização autóctone do teatro nacional, que basicamente consistiria em absorver a tradição cômica-popular nos moldes de um teatro mais artístico, ou, se preferir, mais literário. Um teatro, enfim, considerado mais habilitado para o debate profundo que os modernistas queriam empreender sobre o país.

Como se pode observar, assim postas, as ideias teatrais de Alcântara Machado teriam mais afinidade com as de Miroel Silveira, de acordo com o que se apresentou no segundo capítulo desta tese, do que com as de Décio de Almeida Prado. A esse respeito, recorde-se que Silveira seria, para todos os efeitos, o crítico mais antagônico em relação a Prado, por não rejeitar, como este, o chamado "velho teatro". Na concepção de Prado, que aparece de maneira mais clara em suas análises sobre *O Rei da Vela* (texto e espetáculo), essa comicidade farsesca típica do "velho teatro" deveria, em um primeiro momento, simplesmente desaparecer, dando lugar a um teatro mais sóbrio inscrito nos padrões estéticos internacionais (ou mais precisamente franceses, na linha coupeauniana). Em termos históricos, ao TBC caberia as honras de ter exercido esse papel. Somente em um segundo momento, quando o teatro brasileiro já estivesse plenamente "internacionalizado", os elementos oriundos da teatralidade popular brasileira poderiam ser admitidos, desde que, é claro, revistos pela ótica do teatro moderno francês, ou seja: elaborados dentro de uma plataforma dramatúrgica que os suportasse e, correlato a isso, congregados em cena de um modo harmônico, sob a batuta de um encenador. O desempenho dessa tarefa mais nativista,

cênica e dramaturgicamente falando, estaria reservado ao Teatro de Arena[190] e, também, não há a menor dúvida, ao Teatro Oficina.

De resto, cabe ainda tecer uma última observação relevante sobre a interpretação que Décio de Almeida Prado faz das ideias de Alcântara Machado, relacionada à noção segundo a qual o escritor, considerando o problema da renovação teatral somente pelo ângulo literário, não teria previsto a precedência cronológica da encenação sobre a dramaturgia em seu desenrolar. Novamente se está diante de um ponto de vista que, à luz das pesquisas de Cecília de Lara, revela-se discutível. Segundo a autora informa, o interesse de Alcântara Machado pela encenação moderna foi surgindo aos poucos, podendo ser visto com mais assiduidade nos artigos que escreveu, entre 1928 e 1929, no *Diário Nacional*, onde assinava, sob o pseudônimo de J. J. de Sá, uma coluna chamada "Caixa".

Inaugurando nesse espaço uma série que compreenderia, ao todo, vinte e três artigos, aos quais Décio de Almeida Prado não teve acesso[191], é possível reconhecer em alguns deles, de fato, a preocupação de Alcântara Machado para com a cena, ainda que de uma maneira não programática – tal como aconteceria, em tese, com relação à dramaturgia. Isso quer dizer que o escritor, mesmo não chegando a esboçar uma teoria da encenação para o teatro brasileiro, em alguns momentos de sua carreira se mostrou bastante atento à sua problemática, tecendo considerações interessantes, por exemplo, sobre a importância da arquitetura teatral e suas relações com a dramaturgia, uma questão bastante cara a Jacques Copeau. Ou, ainda, defendendo certos expedientes cênicos oriundos do café-concerto como um dos mais apropriados para o paladar do teatro moderno, a ponto de reclamar a fundação de um em nosso panorama teatral.

Por fim, no concernente aos elos existentes entre os dois críticos teatrais paulistas, ambos modernos ao seu modo, há um último item a ser discutido, que se refere à posição de cada um em relação ao público teatral. Segundo Luiz Fernando Ramos, no artigo "Da Pateada à Apatia: O Teatro da Bagunça de Alcântara Machado e a Crítica de Teatro no Brasil" (1994), esse seria outro tópico a diferenciá-los. Se, conforme já se informou, a crítica de Décio de Almeida Prado se destaca por seu caráter um tanto normativo, pois disposta a educar o

[190] É útil recordar que Décio de Almeida Prado foi uma espécie de padrinho do Teatro de Arena, pois foi dele a sugestão, dirigida a José Renato, de se utilizar o formato arena como uma forma viável de se produzir espetáculos com baixo orçamento. A ideia surgiu quando Prado leu na revista *Theatre Arts* parte de um livro de Margot Jones, depois publicado com o título *Theatre-in-the-Round* (1951), que narrava os pressupostos e a história do *Theatre'50*, grupo fundado por ela em 1947 na cidade de Dallas (EUA). Em julho de 1951, Décio de Almeida Prado, José Renato e Geraldo Matheus apresentaram, no primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, um trabalho que discorria sobre a novidade, mostrando o seu impacto no barateamento dos espetáculos.

[191] Eles foram identificados, segundo Cecília de Lara, por acaso, graças ao fato de ela ter encontrado um desses artigos publicado em outro jornal, porém assinado com o verdadeiro nome do escritor.

público com o propósito de lhe permitir uma melhor fruição dos espetáculos, isso não se verificaria nos escritos de Alcântara Machado, que na concepção do pesquisador teria sido

> [...] um verdadeiro profeta desarmado, que nos anos vinte e trinta clamou solitariamente por um "teatro da bagunça"[192], onde o público, ao invés de aprender com a crítica como assistir um espetáculo adequadamente, era chamado a reconhecer-se como o dínamo propulsor e razão de ser de um teatro que incorporasse na cena a teatralidade da cultura popular. Em suas críticas A. A. M. não pediu o bom comportamento do público mas a descontração, não criticou a pateada mas fez, ao contrário, o seu elogio (RAMOS, 1994, p. 49).

Muito resumidamente, para Luiz Fernando Ramos críticos teatrais como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi e outros fariam parte de uma tradição que remontaria à José de Alencar, na qual se vê uma preocupação latente da crítica não apenas em educar mas, também, em disciplinar a assistência, recriminando-lhe certas atitudes como a mania de rir desbragadamente ou de patear (bater com os pés) para constranger o elenco de um espetáculo considerado desagradável. Alcântara Machado seria, nesse sentido, a exceção que confirmaria a regra.

Mesmo admitindo os méritos da geração encabeçada por Prado, referência na produção de uma crítica rica e atualizada, de acordo com Ramos, no que diz respeito ao público, ela na maioria das vezes preferiu "[...] o impostado ao informal" (RAMOS, 1994, p. 50), pregando uma perspectiva no campo da recepção que se mostrasse o mais atenta possível às lições do drama. Com efeito, dessa geração somente um nome se destacaria dos demais por se filiar, mesmo que involuntariamente, às "excêntricas" ideias de Alcântara Machado:

> O único entre os críticos desta segunda geração modernista no teatro brasileiro que poderia ser alinhado com A. A. M. no elogio da "bagunça" é Miroel Silveira, que sempre defendeu apaixonadamente os gêneros menores de teatro [*sic*] e foi uma voz dissonante no coro moralizador da crítica séria, que não reconhecia valor fosse na revista fosse na comédia de Dulcina Moraes. Mas sua contribuição foi esporádica e não sistemática, só tendo sido reunida na década de [19]80 para publicação em livro (RAMOS, 1994, p. 51).

Embora Luiz Fernando Ramos não o diga, à sua argumentação se poderia acrescentar o seguinte: entre a informalidade de Antônio de Alcântara Machado e a circunspecção de Décio de Almeida Prado se interpõe, basicamente, o surgimento da USP, sem dúvida um marco divisório decisivo a separar as duas gerações de críticos modernistas. Ou, de modo

---

[192] A expressão se encontra em um artigo de Alcântara Machado chamado "Teatro do Brasil", que saiu na *Revista Movimento* em novembro de 1928. Em uma certa passagem, o escritor afirma: "No entanto, o desejado indivíduo está aí no ventre da terra clamando por parteira. Está aí na macumba, no sertão, nos porões, nos fandangos, nas cheganças, em todos os lugares e em todas as festanças onde o povinho se reúne e fala os desejos e os sentimentos que tem. A música nova disso tudo misturado nasceu. Pois isso tudo misturado tem mais um filho. É o teatro bagunça, o teatro brasileiro (MACHADO, 2009, p. 375).

mais abrangente, um marco a separar a primeira geração de modernistas, totalmente atrelada a um tipo de ativismo intelectual polígrafo e a uma visão mais lúdica da realidade brasileira, da segunda ou terceira gerações, formadas em ambiente universitário, com suas normas movidas pelo gosto da especialização intelectual, do rigor conceitual e da impessoalidade discursiva. A diferença que distinguiria, em suma, artistas-intelectuais como Oswald de Andrade dos *scholars* da revista *Clima*, não à toa apelidados por ele de os chato-boys.

Objeto de análise na segunda parte de "O Teatro e o Modernismo", Oswald de Andrade seria, aos olhos de Décio de Almeida Prado, aquela figura a desmentir a assertiva de que o teatro não figurou na Semana de Arte Moderna. Em que pese a ausência de uma representação – ou mesmo de uma leitura dramática – que marcasse o comparecimento dessa arte na Semana, ocorrida entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, para o ensaísta as peças escritas por Andrade no início da década de 1930 se ligariam, antes de tudo, ao espírito propalado por aquele evento[193]. O mesmo se poderia dizer em relação aos escritos teatrais de Antônio de Alcântara Machado, ainda que, neste caso, o escritor não tenha sequer participado da efeméride. Outra figura lembrada de passagem por Décio de Almeida Prado é Mário de Andrade, autor do libreto de uma ópera escrito e reescrito entre 1933 e 1942 chamado *Café*[194].

Sem se preocupar em teorizar a respeito, percebe-se que a justificativa utilizada por Prado para refutar a tese da ausência, recorrente sempre que o problema do *moderno* no teatro brasileiro reaparece, é a de que o modernismo não pode se restringir a um acontecimento, por mais simbólico que ele seja. Mais do que um evento, o modernismo seria primordialmente um projeto artístico-cultural, cujo sopro se fez sentir até, pelo menos, o final dos anos de 1960, dentro e fora do teatro. Mesmo temporão, o teatro não teria deixado de participar, na ótica de Prado, "[...] desse grande projeto coletivo que se chamou e ainda chama modernismo" (PRADO, 1993, p. 39). Entre o início efetivo do processo de modernização – obra que o historiador atribui, sempre discretamente, a *Vestido de Noiva* (1943) – e a Semana de Arte Moderna, se encontrariam, como elos, os três escritores referidos acima.

Nessa tarefa de estabelecer os laços entre o teatro sonhado pelos modernistas e o teatro realizado pela geração de Décio de Almeida Prado, nenhum outro texto se presta melhor a

---

[193] Seriam elas, na ordem em que foram compostas: *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937). Muito antes dessa leva, não custa informar, Oswald de Andrade produzira duas peças em parceria com o poeta Guilherme de Almeida: *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*, ambas editadas em 1916 e, como os títulos revelam, escritas em francês. Segundo Eudinyr Fraga (1992) e Giuliana Simões (2010), tratar-se-iam de peças ligadas ao movimento simbolista.

[194] Além desse libreto, Mário de Andrade é autor de duas pequenas peças intituladas *Eva* (1919) e *Moral Quotidiana* (1922). Outro libreto produzido pelo escritor paulista é *Malazarte* (1928), ópera-cômica posteriormente musicada por Camargo Guarnieri. Curiosamente, nenhuma dessas obras é mencionada em "O Teatro e o Modernismo".

esse papel do que *O Rei da Vela*, a obra-prima da dramaturgia oswaldiana que, "esquecida" durante trinta anos, ressurgiu gloriosa na encenação levada a cabo pelo Teatro Oficina em 1967. É ela o objeto de análise a ocupar toda a segunda parte de "O Teatro e o Modernismo".

Como já se informou, a interpretação que Décio de Almeida Prado faz da peça e do espetáculo é fundamental para a compreensão de alguns pressupostos básicos de seu pensamento acerca da modernização do teatro brasileiro. Ademais, ela oferece uma boa oportunidade para o aprofundamento de um debate instaurado no segundo capítulo que diz respeito à maneira como Prado encara a arte da encenação.

Em primeiro lugar, cabe informar que o sucesso do espetáculo contribuiu enormemente para tirar o nome de Oswald de Andrade de certo limbo literário em que se encontrava à época, colocando-o, por assim dizer, na crista da onda, a ponto de ele se tornar o padrinho informal do tropicalismo, movimento cultural surgido mais ou menos no rastro da montagem de *O Rei da Vela*. Semelhante repercussão, ao contrário do que se poderia imaginar, pegou não só Décio de Almeida Prado como os demais remanescentes da revista *Clima* de surpresa, visto que eles também comungavam, a seu modo, desse descrédito em relação ao autor do "Manifesto Antropofágico".

Antonio Candido, lembre-se, manteve uma relação conturbada com o escritor do ponto de visto crítico, em virtude da série de artigos publicados em 1943 no jornal *Folha da Manhã* – depois refundidos no volume *Brigada Ligeira* (1945) sob o título "Estouro e Libertação". Dispondo-se a realizar um balanço da obra romanesca do escritor, o crivo de Candido se mostra aí implacável, de tal maneira que, dos romances analisados, apenas um, do seu ponto de vista, se salvaria (*Memórias Sentimentais de João Miramar*, de 1924). O restante, que inclui toda a *Trilogia do Exílio*[195], *Serafim Ponte Grande* (1933) e *Marco Zero*[196], é sobejamente censurado, não restando, ao final, "pedra sobre pedra", se se pode assim dizer. Dono de um temperamento aguerrido, a resposta de Oswald de Andrade veio em um artigo chamado "Antes do *Marco Zero*", posteriormente reunido em *Ponta de Lança*, no qual a crítica de Candido é qualificada como "[...] um modelo de leviandade carrancuda" (ANDRADE, 1972, p. 43). Embora a polêmica não tenha abalado a relação pessoal dos dois, que se manteve amigável até a morte de Andrade, não é difícil imaginar o quanto o artigo de Candido pode ter contribuído para a queda do prestígio literário daquele, na mesma medida,

[195] Composta dos seguintes romances: *Os Condenados* (1922), *A Estrela de Absinto* (1927) e *A Escada Vermelha* (1934).
[196] Série formada pelos romances *A Revolução Melancólica* (1943) e *Chão* (1946). Este, como a data informa, saiu publicado um ano após "Estouro e Libertação", não se incluindo, portanto, no escopo do trabalho.

talvez, que o prestígio desse crescia, ainda mais após o aparecimento de *Formação da Literatura Brasileira* (1959).

Três anos depois da estreia de *O Rei da Vela*, Antonio Candido sentiu-se compelido a escrever um novo artigo a respeito do escritor ("Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade"[197]), no qual muitos dos juízos proferidos em "Estouro e Libertação" são reconsiderados. De acordo com o crítico, "[...] a voga atual de Oswald de Andrade [...]" (CANDIDO, 1977, p. 59), teria feito com que algumas pessoas demonstrassem interesse pelo antigo trabalho. Daí, é o que se pode concluir, a imperiosidade da confecção de um novo, escrito numa perspectiva mais distanciada.

Alguns anos mais tarde, em uma entrevista de 1979, ao ser indagado sobre o problema da interpretação de uma obra literária, Candido afirmaria que "[...] a geração atual lê Mário de Andrade e Oswald de Andrade de maneira diversa da minha. A este respeito, aliás, Paulo Emílio [Salles Gomes] diz com razão que estamos (nós, de outra geração) assistindo à formação do mito de Oswald[198]" (CANDIDO, 1992, p. 243).

Em relação a Décio de Almeida Prado, informe-se desde já que ele jamais fez nenhuma questão de esconder sua perplexidade diante do sucesso e, mais do que isso, da repercussão cultural obtida pela montagem de *O Rei da Vela*. Ela pode ser vista em sua crítica ao espetáculo, em trabalhos como "O Teatro e o Modernismo" e em entrevistas que concedeu ao longo da carreira. Numa delas, realizada por Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano para a revista *Bravo!* (depois reunida no livro *Atuação Crítica*), o historiador faz uma revelação interessante: na época em que o Grupo Universitário de Teatro (GUT) se formou, em 1943, Oswald de Andrade cogitou como seus integrantes a possibilidade de eles encenarem *O Rei da Vela*. Segundo Prado, a ideia não foi levada adiante em virtude da censura moral em vigor na época, que inviabilizaria a montagem. Logo em seguida, entretanto, ele acrescenta que achava a peça "[...] completamente passada da moda" (PRADO, 2009, p. 153).

---

[197] Publicado em 1970 na coletânea *Vários Escritos*.

[198] Nem todo mundo, claro, fez coro a essa revisão crítica em relação a Oswald de Andrade. Alfredo Bosi, escrevendo no mesmo ano em que Antonio Candido divulgou seu mea-culpa (1970), não demonstra muito apreço pela mistura de vanguardismo estético e engajamento político que caracterizaria algumas obras do escritor, dentre as quais *O Rei da Vela*. Observe-se, por exemplo, a seguinte passagem de *História Concisa da Literatura Brasileira*: "A rigor, Oswald não teria tido condições psicológicas para superar o decadentismo de sua formação *belle époque*: mas, como um jogador temerário, arriscou-se a sair mais de uma vez da situação de base que o definia: nessas sortidas fez, aleatoriamente, poesia futurista-cubista, e, em um segundo tempo, teatro e romance social. Se fosse possível depurar esses resultados do travo de um surrealismo requentado e projetivo que neles embaça a limpidez construtiva, teríamos um escritor integramente revolucionário. Mas como a história literária não se faz, ou não se deve fazer, com arranjos *a posteriori*, a obra de Oswald permanece estruturalmente o que é: um leque de promessas realizadas pelo meio ou simplesmente irrealizadas" (BOSI, 1982, p. 404).

A reviravolta crítica promovida pela encenação do Teatro Oficina, mesmo obrigando-o a repensar um juízo de valor há muitos anos enraizado, nem de longe o desagradou. Antes pelo contrário, na medida em que essa valorização extemporânea da peça veio reforçar uma de suas mais profundas convicções filosóficas e estéticas. A esse respeito, atente-se à seguinte passagem de "O Teatro e o Modernismo":

> Foram necessários mais trinta anos, todo o giro de uma ou duas gerações literárias, para que *O Rei da Vela* readquirisse, ao contato com a juventude de 1967, a sua própria juventude. As anunciadas mudanças políticas afinal não tinham sido realizadas. A burguesia, dada como morta dezenas de vezes, continua viva como nunca. O povo, mesmo nos países chamados agora socialistas, ocupava o lugar subalterno que sempre fora o seu. Já que a revolução não se fazia, que se fizesse ao menos a Revolução Cultural. A destruição, pela violência ou pelo riso, voltou a ser considerada, como na arrancada inicial do modernismo, o primeiro passo verdadeiramente construtivo. Pintura, literatura, música e teatro oscilaram em suas bases – sobretudo o teatro. Era preciso, outra vez, começar do princípio.
> Foi só a partir daí que *O Rei da Vela* reviveu, tanto é verdade que o significado das obras de arte depende, ao contrário do que postula o estruturalismo e demais formalismos, de suas relações externas e não só internas (PRADO, 1993, p. 35).

Como se pode notar, novamente Décio de Almeida Prado se utiliza da exegese de uma peça para se posicionar de maneira contrária ao pensamento estruturalista e seus cognatos, tal como fizera em "*Leonor de Mendonça*: Amor e Morte em Gonçalves Dias", com uma diferença curiosa: aqui ele nomeia explicitamente o seu antagonista, que no ensaio anterior permanece um tanto subentendido, por mais que as alusões se mostrem óbvias a um bom observador. Se, no caso de *Leonor de Mendonça*, a questão gira em torno das implicações psicológicas e sociológicas da peça, elementos normalmente desprezados pela análise de matriz estruturalista, em *O Rei da Vela* ela diz respeito à ressignificação adquirida pela obra em outro contexto histórico.

Antes de prosseguir com o corolário acima, se faz necessário informar o seguinte: para Décio de Almeida Prado, *O Rei da Vela* seria uma peça formatada pela confluência de duas forças, uma ligada ao modernismo dos anos de 1920, de caráter estetizante e iconoclasta, e outra surgida após os embates da Revolução de 1930, mais engajada politicamente e mais sóbria esteticamente. Do ponto de vista temático, ela se alinharia à década em que foi escrita, com seu viés político-social de fundo marxista; do ponto de vista formal, em virtude de seu caráter fortemente satírico e destrutivo, à década anterior. Essa espécie de hibridez, própria de uma obra localizada numa zona fronteiriça do modernismo brasileiro, seria a responsável, na ótica de Prado, pelo seu longo ostracismo, na medida em que, para toda uma geração de literatos – à qual o historiador se inclui – formada pelo romance social nordestino, ela

pareceria demasiadamente leviana. Dentro de um ambiente literário que se tornara austero, e que se manteria assim até a década de 1960, quando eclode o movimento da contracultura, *O Rei da Vela* tinha tudo para ser considerada uma peça, nos termos de Prado, passadista e retardatária, resultado de um vanguardismo ultrapassado.

Com a guinada cultural promovida no bojo da crise dos mísseis e do terror nuclear, no contexto da Guerra Fria, um novo "espírito do tempo" se configura, muito mais propenso a assimilar a crítica negativista e irreverente propugnada por Oswald de Andrade em 1933. Em um universo mental no qual certas ideias de Herbert Marcuse ou de Wilhelm Reich[199], os dois filósofos citados por Prado, já circulavam como moeda corrente, associando marxismo e sexualidade, uma obra como *O Rei da Vela* só podia soar bem à juventude de então. É quando o modernismo, dando uma espécie de volta sobre si, reconcilia-se consigo mesmo. Ou, explicando melhor, quando o modernismo de 1960 se volta para o modernismo de 1920, revalorizando-o sob uma perspectiva renovada. Como define Décio de Almeida Prado logo no primeiro momento, ao escrever a crítica do espetáculo:

> Para uma geração que ouve os Beatles, com seus longos cabelos românticos e os seus velhos uniformes militares do século XIX, e lê Henry Miller, em cujos livros a própria experiência do sexo parece explodir em rebelião anárquica dos sentidos, uma peça dissolvente e anticonvencional como *O Rei da Vela* tem de parecer estranhamente contemporânea (PRADO, 1987, p. 223).

Retomando a linha de pensamento interrompida mais atrás, cabe agora perguntar: por que a ressignificação de *O Rei da Vela* promovida pela montagem do Teatro Oficina "desmentiria" o postulado estruturalista? Porque, conforme Décio de Almeida Prado argumenta no final de sua peroração a esse respeito, o estruturalismo, quando aplicado à análise estética, tende a tomar o objeto artístico como um ente isolado de quaisquer fatores externos, sejam eles de ordem psicológica, social ou histórica. Com efeito, à crítica estruturalista apenas os elementos internos que configuram o escopo de uma determinada obra importariam. Em se tratando de uma obra literária, o que não deixa de ser o caso de *O Rei da Vela*, a atenção dessa vertente de pensamento se volta totalmente para os aspectos linguísticos, procurando por meio deles identificar quais seriam as regras de funcionamento que conformariam o próprio ser do objeto.

Baseado na noção segundo a qual uma obra literária não seria nem a *representação* de algo e nem a *expressão* de um sujeito, mas, sim, um sistema abstrato constituído de relações orgânicas e mútuas, o estruturalismo propõe uma abordagem empírica e ontológica do objeto

[199] Autores, respectivamente, de *Eros e Civilização* (1955) e *A Revolução Sexual* (1937).

artístico, como se a obra só pudesse ser explicada por ela mesma. De cunho solipsístico, uma teoria assim concebida tende a rejeitar até mesmo a ideia de que entre a obra e o seu autor existam relações necessárias, como seria o caso, pegando um exemplo notório, da tese defendida por Roland Barthes no ensaio "A Morte do Autor"[200].

Em razão de todos esses fatores, que se apresentam mais matizados no terceiro capítulo da pesquisa, seja no campo social ou no estético, o estruturalismo é uma doutrina filosófica por excelência acrônica, ou seja, que não leva em consideração a temporalidade do objeto de conhecimento, encarado como uma entidade fechada e autocentrada cujos componentes só se relacionam entre si. Sendo assim, o significado de uma obra literária não poderia jamais decorrer de um determinado contexto histórico, pois isso implicaria a admissão de um pensamento dialético em princípio incompatível com os pressupostos estruturalistas. Em outros termos, a admissão de que uma obra possa ser e ao mesmo tempo não ser algo, dependendo do ângulo pelo qual é observada. Tomando como referência *O Rei da Vela*, a possibilidade de a peça ser considerada "datada", ultrapassada e pueril para uma geração e, para outra, revolucionária, profética e "atemporal".

Era isso que Décio de Almeida Prado tinha em mente, muito provavelmente, ao proferir essa discreta porém significativa restrição ao estruturalismo, deixando à mostra o seu desconforto para com uma matriz conceitual de caráter anti-historicista e anti-idealista. No tocante à tese aqui propugnada, importa ressaltar, mais uma vez, que semelhante desconforto só reforça a convicção segundo a qual o crítico e historiador paulista é, essencialmente, um pensador moderno. Isso pode ser comprovado em certas intervenções "positivas", ou seja, quando Prado expressa algo em sintonia com a mentalidade moderna (seu juízo a respeito de *As Doutoras*, por exemplo), ou em intervenções "negativas", nas quais ele se se expressa em oposição a algo que, de alguma forma, fira essa mentalidade. A esse respeito, lembre-se de que o estruturalismo é uma das bases do dito pensamento pós-moderno, de acordo com os termos explicitados no exame de "O Teatro Jesuítico", o estudo de Prado sobre José de Anchieta. Recorde-se também que, assim como "*Leonor de Mendonça*: Amor e Morte em Gonçalves Dias", "O Teatro e o Modernismo" é outro texto surgido na década de 1970, aquela na qual a crítica estruturalista parecia adquirir uma voga similar à das calças boca de sino ou das camisas de colarinho largo.

Ainda com base nas análises de Décio de Almeida Prado sobre *O Rei da Vela*, outro aspecto que se prende diretamente à sua formação moderna diz respeito à interpretação que o

[200] Incluído no volume *O Rumor da Língua* (1984).

intelectual faz da encenação do texto, concebida, como se sabe, por José Celso Martinez Corrêa. Nesse tópico específico, tratar-se-ia mais especificamente de sua formação teatral, ligada ao modernismo francês de Jacques Copeau e companhia. Tanto na crítica do espetáculo como em "O Teatro e o Modernismo", Prado procura destacar as estéticas cênicas experimentadas por Zé Celso em cada um dos atos que compõem a peça, tomadas, respectivamente, do circo, do teatro de revista e da ópera. Segundo ele, com exceção do terceiro ato, inspirado na melodramaticidade do teatro lírico, os modelos utilizados para a composição da cena seriam decorrências naturais do próprio texto oswaldiano. A partir desses dados, e levando-se em conta a formação teatral do autor, já se pode deduzir que, para Prado, a encenação teria acertado nos dois primeiros atos e errado no último, visto que o estilo operístico conferido a este não estaria em conformidade com as ideias do dramaturgo. Vale a pena citar seu argumento por inteiro, que aparece na crítica de 1967 e se repete no ensaio de 1972:

> E já que estamos ligando o fim ao princípio, encerrando numa só linha evolutiva todo um ciclo de pensamento, não será demais lembrar que José Celso Martinez Corrêa, ao explorar *O Rei da Vela* para fins de encenação, acabou por descobrir três estilos, apropriados às diferentes fases do texto. O mais discutível é o da ópera, que caracterizaria o terceiro ato, por ser o da "tragicomédia" da morte. Acontece, contudo, como José Celso não ignora, que o suicídio de Abelardo I, longe de ter a pompa, a espetaculosidade da ópera italiana, é principalmente o pretexto para que Abelardo II o suceda. A ideia que se quer salientar é a da continuidade: passam os homens, permanece o sistema. O terceiro ato é muito menos o da morte do que o da política, das longas dissertações teóricas – e não se percebe bem qual seja o elo entre a dialética marxista de Oswald [de Andrade] e os acordes de *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, ainda que o comentário musical se pretenda irônico, a contracanto. Já os dois outros estilos do espetáculo fluíam naturalmente das sugestões do texto: a ferocidade e o grotesco do circo, para o primeiro ato; a comicidade canalha da revista, para o segundo. (PRADO, 1993, p. 38).

Usando como "lente" as teorias apreendidas com a dupla Copeau-Jouvet, Décio de Almeida Prado interpreta a encenação de José Celso a partir do texto dramatúrgico, procurando avaliar o quanto ela teria sido ou não capaz de iluminar as sugestões contidas na peça. Esta, recorde-se, conteria em si tudo aquilo que deveria ser posto em cena. Logo, a melhor encenação seria aquela que melhor servisse de "caixa de ressonância" ao texto, conferindo-lhe materialidade e, principalmente, unidade cênica. Além de todos esses fatores, amplamente debatidos no segundo capítulo, semelhante observação ganha reforço se se lembrar que Prado tinha intimidade com a peça, a qual conhecia desde, pelo menos, 1943, quando ela foi oferecida ao GUT, algo que a leitura da crítica (publicada em 20 de outubro de 1967, quase um mês após a estreia de *O Rei da Vela*), só confirma.

Embora não fosse intenção do crítico criar uma polêmica com o encenador, até porque semelhante visão não era, de modo algum, uma excentricidade sua, foi isso o que acabou acontecendo, quando Zé Celso, em uma entrevista concedida a Tite Lemos entre março e abril de 1968, rebateu de maneira veemente os pressupostos que estariam por detrás da leitura feita por Décio de Almeida Prado (e outros críticos) ao espetáculo-manifesto do Teatro Oficina[201]. Ao ser questionado em que consistiria a renovação de *O Rei da Vela* em termos cênicos, o encenador faz uma longa digressão sobre o seu ofício, transcrita abaixo com algumas supressões de modo a ressaltar apenas o essencial de seu pensamento:

> *O Rei da Vela* é principalmente um texto sobre o texto de Oswald [de Andrade]. Uma obra de direção. A minha maneira de sentir e interpretar, ler e reler e recriar a obra a partir do trabalho de Oswald. O crítico Alberto D'Aversa[202] – com a mania primária dos tempos do ph, muito "Academia Silvio D'Amicco", mania de rotular, dividir e subdividir o mundo e tudo em duas categorias (o que há com o número dois?) – disse que há duas possibilidades: ou se segue uma obra como ela foi escrita ou se usa a obra como pretexto para a criação de alguma coisa que pouco tenha a ver com ela. Isso é uma besteira. Nem uma coisa nem outra. A obra de direção é sempre, inevitavelmente, uma interpretação. Uma leitura. É sempre relativamente fiel e relativamente infiel, mesmo quando se pretende seguir uma peça à risca. [...]
>
> Eu me permiti, na direção, a mesma liberdade que Oswald se deu quando "leu" e interpretou o Brasil de seu tempo. Reli o texto de Oswald como uma manifestação da realidade que me circunda e enxertei todo o contexto que a envolve, como eu o apreendo. [...] É estranho, por exemplo, quando vêm me dizer que acham o texto inferior ao espetáculo ou vice-versa. Ora, no momento em que ele está em cena todas as noites, ele é "uma coisa" que não pode ser seccionada. Tudo o que está em cena é opção minha e tem que ser visto a partir daí.
>
> A crítica não compreende isso. Os críticos se portam como se fossem deuses de bolso diante dos fatos, julgando com critérios de bem e de mal. Produzem um tipo de crítica narcisista, que serve somente para que se tornem assinaturas conhecidas nos jornais. Nunca o espetáculo é criticado. A crítica não se conforma com o espetáculo que encontra diante de si. E não quer opinar sobre ele. Cria então um espetáculo mental, que não existe. Julga a partir de abstrações mentais. A referida crítica de D'Aversa é um exemplo. Ele bola um espetáculo na cabeça e destila um monte de critérios de velho conservadorismo italiano, falando de *physique du rôle*, cheio de preconceitos contra a "mecânica popular" e outras fossilidades.
>
> A inovação de *O Rei da Vela* (aliás este estilo não é novo no Brasil: [Antônio] Abujamra, [Paulo Afonso] Grisolli e outros já trabalharam assim)

[201] A entrevista saiu no primeiro número da revista *aParte*, publicação do Teatro dos Universitários de São Paulo, o antigo nome pelo qual era conhecido o Teatro da USP (Tusp). Órgão de curtíssima duração, apenas dois números vieram a lume, já que o terceiro foi destruído devido ao acirramento das perseguições políticas do período. Posteriormente, em 1998, essa e outras entrevistas de José Celso Martinez Corrêa foram reunidas no volume *Primeiro Ato*, com seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. O trecho transcrito no corpo do texto foi retirado dessa publicação.

[202] Crítico e encenador italiano, Alberto D'Aversa chegou ao Brasil em 1957 para lecionar na Escola de Arte Dramática (EAD). No mesmo ano tornou-se encenador e diretor artístico do TBC, exercendo simultaneamente essas funções até 1960, quando se desligou da companhia. De 1965 a 1969, ano de sua morte, dedicou-se à crítica teatral atuando no jornal *Diário de S. Paulo*.

> está no fato de que o interessante é o que se passa naquele momento diante dos olhos do espectador que tem que ser lido pelo público. Assim, tudo entra numa esfera de significados. E são esses significados que devem ser lidos, interpretados, criticados (CORRÊA, 1998, p. 105-6).

Mais à frente, José Celso se refere diretamente à apreciação de Décio de Almeida Prado, contrapondo-se a ela nos seguintes termos:

> Não é para dar mais "vida" que a peça é feita em três estilos diferentes. Isso é uma opção de sentido, dada pela direção. Isso não pode ser julgado, como foi, pelo crítico Décio de Almeida Prado como uma questão de equilíbrio: primeiro ato, circo; segundo, revista; terceiro, ópera. E por que não cinema, televisão e balé? Se o terceiro ato foi concebido em forma de ópera (aliás, foi a primeira intuição da *mise-en-scène*: o ato ficou em pé em três dias de ensaio, tamanho o entrosamento de conteúdo-forma que se obteve) é por razões que a crítica deveria interpretar. Não por causa de um "equilíbrio" idiota. E o porquê disso nós começamos a conceituar no programa... mas não é função nossa, e sim do crítico ler o sentido dessa forma. Ora, como o crítico é insensível à política (acha que não deve se emperrar nesses problemas), o terceiro ato, por exemplo, desaparece da crítica; não existe.
>
> Mas o que se vai fazer? O senhor Décio de Almeida Prado é mestre em retirar as cargas explosivas de todas as inovações. Tudo o que se inventa nesse país em teatro ele elogia e incorpora dentro de uma tradição calma do "já feito". E a coisa que poderia ter um aspecto novo, revelador, recebe um golpe de esterilização e entra na rotina do processo mole e anêmico do teatro brasileiro. Portanto, a crítica que deveria ser a consciência da classe teatral, é a consciência de um teatro morto, ou melhor, uma consciência morta.
>
> Realmente, espetáculos como *Onde Canta o Sabiá*, de Grisolli, muitos de Abujamra e de outros diretores são tentativas de estabelecer entre nós um tipo de arte: a arte da direção, a do texto da direção. Dirigir não é como no tempo do TBC, manter o equilíbrio dos atos, iluminar direitinho, fazer o ator falar empostado, dar ritmo aqui e ali, meter uns cenários bem pensados de compensado e pronto. Há já mais de um século de arte supercriadora de *mise-en-scène*, e hoje essa é a única forma de produzir um teatro como arte. Recriação que é criação. Aliás, muita gente sabe disso. Isso já foi feito e somente ainda não foi mais desenvolvido por falta de uma crítica que se constituísse em intérprete, em exegese desse tipo de teatro.
>
> [...]
>
> Resumindo, o que há de mais novo em *O Rei da Vela* é um estilo de direção que fala através das maquiagens, dos mínimos acessórios, das interpretações, do fato de serem atores jovens que fazem papéis de personagens maduros etc. Tudo isso é uma opção nova. Se tudo isso for julgado através das categorias do teatro quadrado e convencional, não funciona. Quem se abre e quer descobrir tudo o que nós queremos comunicar vai encontrar também uma abertura imensa de nossa parte. Há toda a simbologia fálica e não-fálica da peça para ser lida e interpretada pelo espectador. Há toda a colocação do problema do ator da nova geração perante uma tradição de teatro de chanchada, interrompida abruptamente pela aridez cafonamente aristocratizante do TBC. Há milhões de problemas e de chaves (CORRÊA, 1998, p. 109-12).

Tirante a retórica agressiva e exasperada, típica de um artista que nunca primou pela ponderação enquanto *persona* pública, a clarividência de José Celso demonstrada nessa entrevista é, de fato, impressionante. Isso não quer dizer, ressalve-se, que se esteja tomando

necessariamente o partido dele em detrimento do crítico que o censurou. Trata-se apenas de ressaltar como o encenador conseguiu, num fluxo contínuo, tocar em todos os pontos pertinentes à questão em debate.

Sob o prisma do diretor de *O Rei da Vela*, sua encenação não se contentava somente em ilustrar a peça mas, também, não ousava a ponto de transformá-la em mero pretexto para a criação de um espetáculo radicalmente cenocêntrico. De acordo com ele, sua intenção seria a de criar um texto a partir de outro texto, ou seja, compor uma escritura cênica que se sobrepusesse à escritura dramatúrgica de modo a lhe acrescentar novos sentidos. Transcrevendo seus argumentos para uma linguagem mais contemporânea, em *O Rei da Vela* ter-se-ia uma autêntica dramaturgia de cena que, como tal, não se reporta necessariamente à dramaturgia textual. Ao invés de corporificar a peça, tornando-a o mais tangível possível, à encenação em debate interessaria "dialogar" com ela, instituindo a partir daí um jogo no qual a enunciação se tornaria contrapontística – advinda, portanto, do embate entre uma e outra. Desse embate, que poderia chegar às raias de negar a obra original, adviria o significado do espetáculo. Como José Celso alega, uma recriação que seria uma criação, querendo com isso afirmar que sua encenação não poderia ser julgada pelos critérios estipulados por Jacques Copeau ou Louis Jouvet, para os quais a encenação jamais deveria se sobrepor à dramaturgia, apresentando-se, portanto, como uma criação autônoma.

Assim explicitada, percebe-se que a polêmica levantada pelo diretor revela, primordialmente, um choque de posições teóricas a respeito do trabalho de encenação, choque este que, embora não fosse uma novidade, haja vista as críticas de Prado aos espetáculos de Antônio Abujamra – algo, aliás, lembrado por José Celso em sua peroração, acrescentando ainda o nome de Paulo Afonso Grisolli[203] – teria atingido o paroxismo. Observando a questão à distância e, ainda por cima, secundado por pesquisadores que emitiram, de alguma forma, um parecer a respeito, não há como fugir à constatação de que a montagem de *O Rei da Vela* possui uma representatividade enorme para Décio de Almeida Prado, seja em sua trajetória de crítico, seja em seu pensamento historiográfico. Uma representatividade, contudo, muito paradoxal.

Pelo lado da crítica, observa-se o ápice de um processo de estranhamento entre os pressupostos conceituais que o formaram e o teatro que, daquele momento em diante, se

[203] Paulo Afonso Grisolli (1934-2004) foi um importante encenador brasileiro que atuou no Rio de Janeiro entre as décadas de 1960 e 1970. Assim como Antônio Abujamra, também estagiou no Teatro Nacional Popular (com Jean Vilar) e no *Théâtre de la Ville* (com Roger Planchon). Seu trabalho mais importante, mencionado por José Celso na entrevista a Tite Lemos, é *Onde Canta o Sabiá* (1966), montagem na qual a peça de Gastão Tojeiro serviu de mote para um debate sobre a revolução sexual em curso naqueles anos.

tornaria quase hegemônico, com a encenação paulatinamente suplantando a dramaturgia em grau de importância. Retomando o argumento central de Prado em relação à montagem de José Celso, seria o caso de perguntar: onde, afinal de contas, o crítico teria se equivocado? Antes de tudo, na suposição de que os modelos cênicos escolhidos para distinguir os atos deveriam funcionar em obediência exclusiva aos motivos textuais. Se assim o fosse, somente o primeiro ato, regido pela estética circense, teria sentido, pois, de fato, ele é o único no qual se encontram sugestões a esse respeito no texto, entrevistas nos acessórios de Abelardo II (o chicote e o revólver de domador) e na jaula dos devedores. Nos atos seguintes, a não ser que se pense em termos analógicos, nada indica uma cena prefigurada ao modo do teatro de revista ou da ópera[204].

Em se tratando de uma peça que é, sob muitos aspectos, uma antipeça, não se vê em *O Rei da Vela* aquela qualidade tão apreciada por Jacques Copeau e Louis Jouvet, relacionada à margem de manobra que uma obra dramatúrgica deveria conceder ao trabalho de encenação. Para esses teóricos franceses, conforme já se discutiu, a peça ideal seria aquela que se apresentasse o mais impermeável possível à imaginação do encenador, reduzindo ao mínimo necessário sua capacidade de criação. O texto oswaldiano, em virtude de seu caráter um tanto *performático*[205], se prestaria a desmentir tal assertiva, na medida em que ele se abre a inúmeras possibilidades de virtuosismos teatrais, apresentando em sua conformação certas brechas ou interstícios que praticamente solicitariam a intervenção de um encenador ousado (mais um motivo, quem sabe, a explicar seu longo ineditismo no palco).

Na percepção de Armando Sérgio da Silva, autor de *Oficina: do Teatro ao Te-ato*, o propósito da montagem de *O Rei da Vela* seria configurar

> [...] uma teatralidade total, uma superteatralidade, por meio da síntese de todas as artes "maiores" e "menores": circo, *show*, teatro de revista, ópera etc. Desse modo, José Celso instaurou em cena um delicioso jogo do teatro sobre o próprio teatro, no sentido mesmo de "gozação" que desmascararia essa arte (SILVA, 1981, p. 145).

---

[204] Em relação à ópera, há uma rápida referência, só que no primeiro ato, quando Abelardo I, tentando seduzir a secretária, lhe diz: "Dona Aída... Aída loira... Aída de Wagner. Como é? Não precisa de um Radamés?" Nessa investida do patrão sobre a empregada, Oswald de Andrade brinca com a autoria da famosa ópera, na verdade composta por Giuseppe Verdi e não por Richard Wagner.

[205] Uma escrita *performática* seria aquela que, até certo ponto, admite sua própria insuficiência literária, na medida em que sua ambição primordial é servir exclusivamente à cena, o único local onde, ao ser acionada, ela adquire sentido. Sua tessitura é o resultado de um teatro que não gira em torno da palavra, embora esta possa ter o seu espaço – funcionando mais como um disparador para o desenvolvimento da obra cênica – muitas vezes dividido igualitariamente com outros elementos não verbais, como o gesto dos atores, a dança, a música, a luz e o cenário. Trata-se, em suma, de um texto que não se fecha em si mesmo, mas, pelo contrário, é aberto, lacunar, poroso e consciente de sua incompletude. Em razão disso, a encenação, mais do que iluminar o texto, teria a função de preencher os seus espaços vazios.

Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se afirmar que a encenação de José Celso partiu não de sugestões específicas do texto, que solicitariam uma diferenciação dos três atos entre si, mas de uma única sugestão geral, a saber, o caráter metateatral de *O Rei da Vela*, algo que se espraia na peça como um todo e que o diretor teria levado às últimas consequências ao promover essa "[...] síntese de todas as artes [...]" referida por Silva. Sendo assim, embora a escolha de compor a cena com base em modelos estéticos reconhecíveis não tenha sido arbitrária, ela teria partido mais de fora para dentro do que de dentro para fora no que concerne ao texto (com exceção do primeiro ato). Tudo isso para ressaltar, no conjunto da obra, o jogo do teatro dentro do teatro.

Embora Décio de Almeida Prado, salvo engano, jamais tenha apontado a montagem específica de *O Rei da Vela* como corresponsável pela sua saída da crítica teatral, algo que só aconteceu no ano seguinte à estreia, com a devolução dos Sacis, tal assertiva é praticamente um consenso entre os estudiosos que, de uma forma ou de outra, se detiveram sobre a sua obra. Aliás, o próprio Décio de Almeida Prado, em algumas entrevistas ou em textos mais recentes, deixa isso subentendido, trazendo à tona sua incompatibilidade para com esse teatro que então emergia e que já não correspondia nem aos seus princípios teóricos, nem à sua sensibilidade estética. Um exemplo disso se encontra no prefácio de *Exercício Findo* (1987), sua última coletânea de críticas, onde se lê: "A montagem de *O Rei da Vela* dá início ao mesmo tempo à beatificação literária de Oswald de Andrade, elevado a símbolo da radicalidade, e ao processo de crítica interna que não demorará em desembocar nas noções, a certo momento muito em voga, de antipeça e antiteatro" (PRADO, 1987, p. 17).

A "[...] crítica interna [...]" à qual Décio de Almeida Prado se refere diz respeito ao próprio teatro, crítica essa que culminaria em experiências cada vez mais radicais no sentido de demolir tanto o drama (antipeça) como a encenação (antiteatro) tradicionais. Isso é o que se poderia afirmar sobre a recepção imediata de *O Rei da Vela* por parte de Prado e a consequência, também imediata, em sua carreira de crítico teatral. Mais tarde – tomando como referência a apreciação do espetáculo e o ensaio "O Teatro e o Modernismo" – ao escrever *O Teatro Brasileiro Moderno* (1988), verifica-se que muitas das questões aqui discutidas sobre a proposta de encenação, inicialmente mal compreendidas, acabaram assimiladas (pelo menos dentro uma perspectiva histórica). Veja-se, por exemplo, essa passagem retirada do trabalho supracitado, precisamente aquela na qual Prado analisa o significado da montagem do Teatro Oficina:

> Por outro lado, a técnica dramática propositadamente primitiva, o inacabado do texto, mais *sketch* que teatro, com o autor falando sempre por cima da

> cabeça das personagens, dava ao encenador uma latitude de movimentos que José Celso soube aproveitar. O seu trabalho não era mais o de interpretar o texto, contentando-se com essa função subsidiária, como até aquele instante se fizera, mas o de abrir asas à imaginação, criando um universo cênico que se animava no palco quase com vida própria, prolongando até o grotesco cada alusão – sobretudo as obscenas – que Oswald semeara generosamente em seu painel (PRADO, 2009, p. 114).

Escorando-se em tais palavras, não seria nenhum absurdo utilizá-las como contra-argumento à interpretação manifestada pelo próprio Décio de Almeida Prado em anos mais remotos, a fim de se refutar a tese da conformidade e da não-conformidade entre os atos da peça e os estilos mais característicos do espetáculo.

Enfim, resta ainda uma última questão a ser debatida em torno dessa rica relação existente entre o pensamento crítico-historiográfico de Prado e uma das obras mais importantes do Teatro Oficina, e que perpassa, em graus diferentes, todos os textos até aqui mencionados, da crítica de 1967 ao ensaio-testemunho de 1984: a visão segundo a qual *O Rei da Vela* significaria, da maneira mais acabada, a realização do projeto defendido por Antônio de Alcântara Machado da "salvação pelo popular".

Isso porque, para o ensaísta, logo no início da segunda parte de "O Teatro e o Modernismo", toda reservada ao exame de *O Rei da Vela*, provavelmente nenhum outro espetáculo teria casado de forma tão completa "[...] o novo e o velho modernismo, o atual e o da Semana" (PRADO, 1993, p. 26). Ao final do trabalho, depois de expor suas considerações sobre o acerto da encenação no tocante aos dois primeiros atos, aqueles representados ao modo do circo e do teatro de revista, Décio de Almeida Prado emenda:

> O teatro voltava assim, na ânsia de apreender o Brasil elementar, primordial, aos dois gêneros apontados por Antônio de Alcântara Machado (e, de passagem, por Mário de Andrade) como os mais aptos para exprimir "as graças e desgraças da descivilização brasileira". Do primeiro modernismo ao tropicalismo, de 1926 a 1967, há, como é óbvio, mudança, evolução. Mas não tanta que os filhos não se possam reconhecer eventualmente nos pais (PRADO, 1993, p. 38).

Por essa passagem, percebe-se que o autor associa o primeiro modernismo ao tropicalismo, como se este fosse, com ressalvas, uma retomada dos princípios encampados pela geração dos dois Andrade e de Alcântara Machado. De um ponto de vista panorâmico, o tropicalismo teria se destacado por encampar aquela mesma atitude de "desrecalque localista" à qual Antonio Candido se refere em "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", que no fundo nada mais é do que um tipo peculiar de nacionalismo estético. De um ângulo mais fechado, levando em consideração apenas a montagem de *O Rei da Vela*, esse desrecalque teria se manifestado, especialmente, na revitalização de uma teatralidade antiga, bem típica daquele

"velho teatro" contra o qual Décio de Almeida Prado tantas vezes se voltara. Quanto ao primeiro tópico, assim o historiador se posiciona:

> O ufanismo, virado de cabeça para baixo, dava origem, no teatro, ao tropicalismo: a aceitação alegre e selvagemente feita, do nosso subdesenvolvimento material, mental e artístico. Já que somos atrasados, vamos assumir sem inibições o nosso atraso. Já que temos algo de ridículo em nosso anacronismo histórico, sejamos os primeiros a rir de nós mesmos (PRADO, 2009, p. 113).

Quanto ao segundo tópico, que remete às ideias de Alcântara Machado, semelhante atitude deveria se materializar em cena não somente pela absorção de gêneros como o circo e a revista, mas também pela reabilitação de toda aquela comicidade grosseira e escancarada que seria a própria marca do teatro brasileiro pré-moderno, simbolizada por figuras emblemáticas como Procópio Ferreira e Dercy Gonçalves. Aquilo que José Celso chama, no trecho transcrito de sua entrevista a Tite Lemos, "[...] a tradição de teatro de chanchada [...]".

Semelhante aspecto, como se poderia esperar, não passou despercebido a Décio de Almeida Prado, que reconhece entre as qualidades de *O Rei da Vela* a felicidade com que o diretor soube incorporar ao espetáculo elementos tidos normalmente como chulos. Conforme se lê em sua crítica à obra:

> [...] aquela espécie de folclore masculino, constituído de anedotas, casos e reminiscências pessoais, gestos obscenos de uso corrente, expressões vulgares, frases feitas, palavrões, girando com muita frequência sobre símbolos sexuais, principalmente masculinos, tal como aparecem na representação, folclore que acompanha o homem brasileiro desde o ginásio (pelo menos) até a senilidade, nunca figurando, entretanto, em seu mundo oficial (PRADO, 1987, p. 224-5).

Um comentário como esse pode parecer, em um primeiro momento, contraditório, levando-se em conta tudo o que se expôs sobre o pensamento de Prado. Entretanto, ele está em total conformidade com seu credo historiográfico, que antevia, por intermédio de Alcântara Machado, o ressurgimento dessas forças advindas do teatro popular, desde que, como já se destacou, elaboradas dentro de uma plataforma dramatúrgica e harmonizadas cenicamente sob a tutela de um encenador. Em resumo, desde que aparecessem de uma maneira modernizada.

Todos esses fatores aqui arrolados conferem ao espetáculo do Teatro Oficina uma posição muito privilegiada na obra de Prado, pois, observando os alicerces que a sustentam, ele representaria, ao mesmo tempo, o momento áureo do modernismo teatral brasileiro, uma espécie de "alto modernismo", como também o instante que marca a sua superação. Por um lado, ele seria o modelo perfeito do "teatro da bagunça" sonhado por Alcântara Machado, que Prado entende como a culminância de um processo no qual o teatro brasileiro se modernizaria

a partir de sugestões locais, dispensando-se das fórmulas estrangeiras para, enfim, se servir de fórmulas próprias. Por outro, considerando-se o modo como o espetáculo foi montado, com uma encenação sobressaltada e que, por isso mesmo, se colocava francamente à frente do texto dramatúrgico, ele já aponta caminhos que superam certos parâmetros do teatro moderno, especialmente aqueles instituídos pelos ideais copeaunianos.

Ademais, não se pode perder de vista que, sob o prisma do modernismo de 1922, essa capacidade autorreferencial demonstrada pela montagem de *O Rei da Vela* seria, em última análise, o objetivo final do projeto emancipacionista defendido pelo movimento, extensivo a todas as artes e que se revelaria quando, a partir de um determinado ponto, fosse possível à cultura brasileira produzir obras relevantes sob o influxo não de modelos estrangeiros imediatos, mas, pelo contrário, de exemplos nacionais anteriores. Aquilo que Antonio Candido, no ensaio "Literatura e Subdesenvolvimento"[206], define como o estabelecimento de uma "causalidade interna", por meio da qual as referências de dentro se tornariam mais poderosas do que as de fora.

Passando agora ao exame exclusivo daquele que seria o principal trabalho de Décio de Almeida Prado sobre o modernismo no teatro nacional, o já mencionado *O Teatro Brasileiro Moderno*, cabe, em primeiro lugar, esclarecer as razões e as circunstâncias em que ele foi produzido. Feito sob encomenda para integrar o volume *História Geral da Civilização Brasileira* (1984), obra coletiva dirigida por Boris Fausto, posteriormente (1988) o texto foi revisado e ampliado para compor a edição em livro aqui utilizada. O principal intuito do autor, como informa no prefácio, seria "[...] consubstanciar uma experiência de teatro quase toda de primeira mão, de coisas não só lidas mas vistas e vividas" (PRADO, 2009, p. 12), donde se explica o porquê desse trabalho ter sido nomeado, alguns passos atrás, de "ensaio-testemunho".

Dividido em seis partes, o estudo abarca um arco temporal de cinquenta anos do teatro brasileiro, que vai de 1930, quando Prado ainda era um mero espectador adolescente, até 1980, época em que já abandonara a crítica de espetáculos. A parte mais importante, como o prefácio também revela, estaria contida no intervalo de 1940 a 1970, período no qual o teatro moderno teria deslanchado no Brasil. A década de trinta serviria, pois, como uma introdução e a de setenta como um epílogo do trabalho.

Conforme apresentado no segundo capítulo, dentre os comentaristas da historiografia de Prado, quem mais se destaca por suas críticas a *O Teatro Brasileiro Moderno* é Tânia

[206] Incluído na antologia *A Educação pela Noite e Outros Ensaios* (1987).

Brandão, ao reivindicar para essa obra um maior aprofundamento teórico em torno do conceito de *moderno*. Para a pesquisadora, resumindo ao máximo seu argumento, a principal carência do estudo estaria na despreocupação demonstrada pelo autor em problematizar seu objeto de análise, concebendo-o como se ele fosse algo dado, isto é, algo conhecido por antecipação. Além disso, Brandão também contesta o fato de um trabalho sobre o teatro moderno ser todo guiado, em seu escopo, pela análise da literatura dramática, uma escolha que, na sua visão, iria de encontro à própria essência do conceito, visto que o elemento instaurador da modernidade no teatro seria a valorização da teatralidade e, por conseguinte, da arte da encenação.

Embora as reservas tenham sua razão de ser, ainda mais na esfera de uma análise comparativa, como é o caso[207], aceitando os termos propostos pelo autor, de compor um "ensaio de interpretação" a partir de um ponto de vista "[...] que se sabe pessoal mas se deseja objetivo [...]" (PRADO, 2009, p. 10), algumas considerações são importantes no sentido de se compreender melhor as bases sobre as quais o trabalho se assenta. Mesmo não expondo às claras quais seriam as diretrizes teóricas em jogo, elas podem ser inferidas no decorrer da leitura, especialmente por meio do contraste instaurado entre a primeira parte, reservada ao período anterior à efetiva modernização teatral, e as demais – algo que o prefácio, aliás, alude de passagem. Já em relação ao encadeamento que distingue *O Teatro Brasileiro Moderno*, nitidamente conduzido pela dramaturgia, como a própria Tânia Brandão admite, é fruto da formação intelectual do ensaísta, atrelada aos pressupostos textocêntricos do modernismo teatral francês.

Atentando-se à primeira parte, aquela na qual Décio de Almeida Prado mistura, segundo ele mesmo afirma, a história real (o que foi) com a história ideal (o que poderia ter sido), percebe-se que os tópicos mais caros à renovação pleiteada pela geração do crítico estão todos lá, ainda que não discriminados. Nessa dialética sugerida pelo historiador entre o real e o ideal, é possível apreender algumas propostas que seriam, por assim dizer, basilares, tais como:

[207] No artigo "Ora, Direis Ouvir Estrelas: Historiografia e História do Teatro Brasileiro", Tânia Brandão estabelece uma comparação entre certas obras que tratam do passado cênico nacional, procurando discerni-las e identificá-las à luz de alguns expedientes. Segundo ela, essas obras se dividiriam basicamente em duas correntes: uma mais antiga e tradicional, representada por Múcio da Paixão e Lafayette Silva, e outra mais moderna e inovadora, representada por Gustavo Dória, Galante de Sousa, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. Contudo, apesar dessa distinção, Brandão demonstra haver similaridades consideráveis entre a primeira e a segunda correntes, que configurariam, na verdade, uma *tradição* e uma *nova tradição*, já que esta não teria rompido com certos procedimentos ancestrais daquela como, por exemplo, a omissão em expor claramente seus apriorismos conceituais.

1. A valorização do espetáculo, não somente no tocante à direção, algo que se liga à introdução do encenador, como, também, no tocante à produção (ao seu capricho, para ser mais exato), visto que esse seria um dos problemas principais do "velho teatro".
2. A ampliação do repertório, que implicaria no fim do "monopólio" da comédia de costumes em favor de gêneros dramatúrgicos considerados mais elevados, especialmente o drama moderno. Ligado a isso, a plataforma de renovação previa também o retorno às montagens de grandes textos clássicos, prática que teria desaparecido com a morte de João Caetano.
3. Substituição do "sistema" de *emploi*, no qual os atores e atrizes se especializavam na representação de determinados tipos (dama-galã, galã-cômico, caricata, ingênua etc), pela noção do *ensemble*, que pressupõe a formação de elencos homogêneos e polivalentes, ou seja, imunes ao vedetismo e capazes de interpretar múltiplos papéis.
4. Fim do "caco", em respeito ao texto, e fim do ponto, em respeito ao espetáculo.
5. Substituição dos antigos edifícios teatrais típicos do século XIX (constituídos de enormes palcos com fosso, camarotes, balcões e galerias), por espaços menores, que em tese se adequariam melhor a um teatro de natureza mais artística, ou, se não, mais matizada.

Com base nessa plataforma, ou, melhor, nos valores que estão por detrás dela, Décio de Almeida Prado teria elaborado, nas palavras de Tânia Brandão, "[...] um inventário das estrelas do período" (BRANDÃO, 2001, p. 210), ao pôr em relevo aqueles que seriam, do ponto de vista dele, as figuras mais destacadas e/ou significativas do teatro brasileiro surgidas entre a Revolução de 1930 e o final da ditatura civil-militar.

Nesse percurso, Décio de Almeida Prado destaca três autores que, embora pertencentes à "geração Trianon", produziram peças que já apresentariam, ainda que timidamente, elementos considerados modernos, todas escritas e montadas poucos anos após o fim da República Velha. Seriam eles: Joracy Camargo, autor de *Deus Lhe Pague* (1932); Oduvaldo Vianna, autor de *Amor* (1933); e Renato Vianna, autor de *Sexo* (1934). A primeira peça, que se transformou no maior sucesso da carreira de Procópio Ferreira, se destacaria por conter, em seus diálogos, referências ao pensamento marxista, sem dúvida uma das "chaves" da modernidade. A terceira, por sua vez, teria como diferencial a inclusão das ideias de Sigmund Freud, outra dessas "chaves". Já a segunda, além de defender uma questão avançada para a época (o divórcio), acolhe uma estrutura que procura dissipar as noções de tempo e espaço do drama tradicional, renunciando à narrativa linear ou dividindo o palco em vários planos para a realização de cenas simultâneas.

A seguir, Prado reserva um espaço para o exame da dramaturgia de Oswald de Andrade, essa, sim, plenamente moderna, o que, por isso mesmo, lhe custou durante décadas

o ineditismo nos palcos. Diferentemente de "O Teatro e o Modernismo", aqui o crítico comenta as três peças deixadas pelo escritor antes de ele abandonar em definitivo a literatura dramática: *O Rei da Vela* (1933), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937). Antes de chegar a *Vestido de Noiva* (1943), aquela que seria a peça-símbolo do modernismo teatral brasileiro, Décio de Almeida Prado se detém na dramaturgia que prevalecera no regime do Estado Novo (1937-1945), caracterizada, em virtude da forte censura que vigorou então, por uma retomada um tanto escapista da peça histórica ou semi-histórica, de que dão prova obras como *Marquesa de Santos* (1938), *Carlota Joaquina* (1939) e *Sinhá Moça Chorou...* (1940), respectivamente de Viriato Corrêa, R. Magalhães Júnior e Ernani Fornari.

Em relação à cena, que também comparece em *O Teatro Brasileiro Moderno*, Prado destaca o pioneirismo de Álvaro Moreyra, o criador do Teatro de Brinquedo (RJ), grupo amador que, em 1927, ao lançar o espetáculo *Adão, Eva e Outros Membros da Família...*, advogou alguns princípios considerados modernos, como "[...] a divulgação de um repertório menos concessivo ao grande público" (PRADO, 2009, p. 28). Sem deixar de mencionar, no campo do amadorismo, as experiências também inovadoras do Teatro do Estudante do Brasil (1938), no Rio de Janeiro, e do Grupo de Teatro Experimental (1942), em São Paulo, três ausências saltam aos olhos: as experiências encampadas pelo grupo Batalha da Quimera (1922), liderado por Renato Vianna, o Teatro da Experiência (1933), por Flávio de Carvalho, e o Grupo Universitário de Teatro (1943), pelo próprio Décio de Almeida Prado.

A omissão do último seria o resultado, defende Ana Bernstein, da modéstia do ensaísta. A do primeiro, se poderia cogitar, talvez se explique pelo recorte temporal do trabalho, compreendido entre 1930 e 1980, embora, é bom lembrar, isso não tenha sido um empecilho para a menção do Teatro de Brinquedo, grupo que também nasceu e morreu na década de 1920. Já em relação ao Teatro da Experiência se trata, realmente, de um lapso inexplicável, ainda mais pelo fato de o grupo ter se formado em São Paulo e por ter sido conduzido por um dos mais instigantes artistas do modernismo brasileiro. Isso sem falar na radicalidade da proposta apresentada, consubstanciada no espetáculo *O Bailado do Deus Morto*, interditado pela polícia após apenas quatro apresentações. Radicalidade tamanha que, para J. Toledo, biógrafo de Flávio de Carvalho[208], *O Bailado do Deus Morto* teria antecipado em décadas o teatro do encenador polonês Jerzy Grotowski. Mesmo admitindo que a comparação seja exagerada ou equivocada, ela demonstra que o espetáculo devia possuir méritos suficientes para constar em um ensaio como *O Teatro Brasileiro Moderno*.

[208] *Flávio de Carvalho, o Comedor de Emoções*. Campinas/São Paulo: Unicamp/Brasiliense, 1994.

Pelo lado das companhias profissionais, Décio de Almeida Prado reconhece nos trabalhos de Dulcina de Moraes e de Henriette Morineau certos traços que se poderiam taxar de modernos, como o apuro das montagens (a questão da produção), a homogeneidade do elenco e, acima de tudo, a qualidade mais elevada do repertório, que vez ou outra abria espaço para algum dramaturgo moderno importante (Garcia Lorca, Bernard Shaw, Jean Giraudoux e Tennesse Williams são os exemplos citados).

Terminada essa fase preambular, concentrada na primeira parte, adentra-se naquele que seria o objetivo específico do trabalho, mais focado nos anos que vão, *grosso modo*, da estreia de *Vestido de Noiva* (1943) à de *O Rei da Vela* (1967). Em relação ao espetáculo do grupo carioca Os Comediantes, ele demarcaria o momento em que, definitivamente, o teatro moderno teria começado no Brasil, ou, como Décio de Almeida Prado afirma com frequência, o momento em que o espírito da Semana de 1922 teria, finalmente, chegado aos palcos. A afirmação, ainda que involuntariamente, é polêmica, por instituir um marco inaugural que não está isento de motivações subjetivas, ligadas a fatores de ordem teórica e/ou geracional. O estabelecimento desse marco, informe-se desde já, é obra da historiografia teatral brasileira moderna, que incluiria, além de Prado, os historiadores Galante de Sousa (1960), Sábato Magaldi (1962) e Gustavo Dória (1975). Todos eles, velada ou explicitamente, adotam *Vestido de Noiva* como a "pedra fundamental" de nossa modernidade teatral. No caso de Prado, na comparação com os demais, se diria veladamente, já que ele, ao contrário de seus colegas, não chega a prescrever uma demarcação tão rígida nesse sentido. Em todo caso, por meio de inúmeros indícios espalhados aqui ou acolá em sua obra historiográfica – alguns, inclusive, apontados neste capítulo – pode-se afirmar que, para Prado, nenhum outro evento simbolizaria tão bem a passagem do velho para o novo teatro quanto essa montagem.

Como crítico teatral, Prado teve a oportunidade de escrever sobre ela em duas oportunidades: em 1944, quando, em junho daquele ano, Os Comediantes excursionaram por São Paulo, trazendo à capital paulista, além de *Vestido de Noiva*, outros espetáculos do seu repertório, comentados em um longo artigo na revista *Clima*[209]; e em 1947, quando o grupo carioca, já profissionalizado e em vias de encerrar suas atividades, reapresentou-se em São Paulo com o seu "carro-chefe", motivo para a redação de outra crítica, agora publicada em *O Estado de S. Paulo*. Uma curiosidade: assim como acontecera com *O Rei da Vela*, peça que foi oferecida a Décio de Almeida Prado para que ele a montasse no Grupo Universitário de

[209] Nessa temporada em São Paulo Os Comediantes apresentaram, além de *Vestido de Noiva*, outros três espetáculos: *Capricho*, de Alfred de Musset; *Escola de Maridos*, de Molière; e *Peleas e Melisanda*, de Maurice Maeterlinck. Os dois primeiros com direção de Adacto Filho; o último, de Ziembinski. A artigo de Prado saiu na edição de número 13 da revista, em agosto daquele ano.

Teatro, o mesmo aconteceu com *Vestido de Noiva*. É o que informa o jornalista Ruy Castro em *O Anjo Pornográfico* (1992), a biografia de Nelson Rodrigues:

> Pelo menos uma cópia da peça circulou por São Paulo naqueles primeiros meses de 1943. Mas podem ter sido duas. Foram levadas pelo pintor Clóvis Graciano, com quem Nelson [Rodrigues] se dava e que lhe disse que ia procurar dois jovens paulistanos empenhados em teatro amador: Décio de Almeida Prado, do "Grupo Universitário de Teatro", e Alfredo Mesquita, do "Grupo de Teatro Experimental". Uma cópia foi efetivamente parar nas mãos de Décio. Bastou lê-la uma vez para se convencer de que a empreitada não estava ao alcance de seu grupo. "Vestido de Noiva" exigia um diretor profissional, equipado com dinheiro, recursos técnicos e mão-de-obra experiente. Não se sabe se Alfredo Mesquita chegou a receber a sua cópia – embora isso fosse bem provável, porque Clóvis Graciano era ainda mais ligado a ele do que a Almeida Prado. Mas, se isso aconteceu, Mesquita deve ter achado a mesma coisa porque nada se materializou em São Paulo e nenhum dos dois chegou a falar com Nelson (CASTRO, 1992, p. 161).

Escrita em janeiro de 1943, é provável que essa cópia à qual Décio de Almeida Prado teve acesso lhe tenha sido facultada antes mesmo de ela chegar às mãos de Tomás Santa Rosa, o cenógrafo e artista plástico responsável por apresentá-la a Os Comediantes. Em que pese não se tratar, como no caso de *O Rei da Vela*, de uma peça já publicada e que há tempos aguardava a oportunidade de ser encenada[210], não deixa de ser interessante observar que dois dos mais importantes textos da moderna dramaturgia brasileira tenham sido ofertados a Prado antes de despontarem em montagens consagradoras. No caso de *Vestido de Noiva*, apenas alguns meses antes da consagração, já que a peça estreou no mesmo ano em que foi escrita (em 28 de dezembro).

Se, no tocante a *O Rei da Vela*, a inviabilidade da montagem se devia à censura moral e política do Estado Novo, em relação a *Vestido de Noiva*, como Ruy Castro sugere, o problema seria de ordem técnica, pois somente um encenador profissional seria capaz de montar uma peça como a de Nelson Rodrigues, recortada em diferentes planos e que, por isso mesmo, exigiria da encenação e da cenografia a superação de inúmeras dificuldades. Em *O Teatro Brasileiro Moderno* Décio de Almeida Prado, de uma certa forma, confirma esse impedimento, ao afirmar que o enorme sucesso da montagem de Os Comediantes se explicaria "[...] pelo encontro de um drama irrepresentável a não ser em termos modernos e o único homem porventura existente no Brasil em condições de encená-lo adequadamente" (PRADO, 2009, p. 40). Esse homem, claro, é o ator e diretor polonês Zbigniew Ziembinski, que aqui se refugiou em 1941 após fugir da guerra que assolava a Europa.

---

[210] *Vestido de Noiva* saiu publicada originalmente em julho de 1944, pelas Edições O Cruzeiro, ou seja, sete meses após a estreia do espetáculo.

Mesmo compreendendo os pontos de vista expostos por Ruy Castro e Décio de Almeida Prado, admiradores confessos de Ziembinski, seria o caso de se perguntar: será? Se por acaso se oferecesse a Renato Vianna ou Flávio de Carvalho as mesmas condições de que Os Comediantes dispuseram, não seria possível imaginar que tais nomes se mostrariam plenamente capazes de realizar a dita montagem? Ou ainda, levando em consideração apenas os aspectos cenotécnicos, um diretor advindo do teatro de revista, gênero por excelência feérico e aparatoso? Sem ter a pretensão de responder a tais questões, vale a pena deixá-las aqui consignadas.

Embora Prado não estabeleça nenhuma comparação a respeito, em *O Teatro Brasileiro Moderno* se observa que, tal como sucedera na montagem de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, Prado atribui o êxito de *Vestido de Noiva* a uma feliz coincidência histórica. Se, no primeiro caso, o consórcio de Gonçalves de Magalhães com João Caetano em 1838 teria permitido ao teatro brasileiro adentrar no romantismo, no segundo, quase cem anos depois, o inusitado encontro entre Nelson Rodrigues e Ziembinski proporcionaria a esse mesmo teatro o ingresso no modernismo. Em nenhuma outra oportunidade, é o que se pode depreender dos argumentos utilizados por Prado, um texto autenticamente moderno teria se fundido a uma encenação idem como em *Vestido de Noiva*, o que explicaria, em tese, a sua enorme significação histórica e sua precedência como o símbolo de toda uma era. Além disso, pelo fato de o espetáculo ter gerado uma enorme repercussão junto à *intelligentsia* da época, fazendo com que os mais diferentes intelectuais se dispusessem a comentá-lo[211], ele teria cumprido um dos desígnios mais caros ao modernismo teatral encampado pela geração de Prado: conferir, na comparação com as outras artes, dignidade ao teatro, na medida em que ele era visto como uma expressão artística degradada, ou seja, totalmente entregue ao comercialismo. Essa seria, lembre-se, uma das causas primordiais que motivou a fundação do *Vieux Colombier*.

De todo modo, por mais que semelhante atribuição de valor a *Vestido de Noiva* não seja gratuita ou arbitrária, como qualquer outro marco inaugural ela sempre será passível de contestação, algo que a historiografia teatral contemporânea se encarregou de fazer. Dentre os pesquisadores que se empenharam nessa direção, e não são poucos, destacam-se Giuliana Simões e Claudia Braga, cada uma se valendo de argumentos diferentes mas que, no fundo, se completam.

---

[211] De acordo com Décio de Almeida Prado, escreveram sobre *Vestido de Noiva*, na ocasião da estreia, o romancista José Lins do Rego, os poetas Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, o crítico literário Álvaro Lins e até mesmo o sociólogo Gilberto Freyre.

Para a primeira, em *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro*, a demarcação de *Vestido de Noiva* como o início de nossa modernidade teatral esconde, voluntária ou involuntariamente, uma tradição moderna bem anterior ao espetáculo de Os Comediantes. Uma tradição que remontaria, na visão da autora, às experiências do grupo Batalha da Quimera, de Renato Vianna, materializadas no mesmo ano da Semana de Arte Moderna com o espetáculo *A Última Encarnação de Fausto* (obra que ficou em cartaz apenas três dias, entre 16 e 18 de dezembro de 1922). Servindo-se de alguns princípios desenvolvidos por Hans Robert Jauss relacionados à estética da recepção, Simões defende basicamente a seguinte tese: o fato de uma determinada obra de arte, pelo seu aspecto inovador, não corresponder ao horizonte de expectativa do público, fazendo com que fracasse comercialmente ou não repercuta criticamente, não significa que ela deva ser esquecida pela história.

Em termos concretos, isso significa afirmar que espetáculos como *A Última Encarnação de Fausto* ou *Bailado do Deus Morto*, apesar da má recepção que tiveram junto ao público e à crítica, não foram por isso menos inovadores ou menos modernos do que *Vestido de Noiva*. Antes pelo contrário, se poderia, de certo modo, dizer. O diferencial entre o sucesso deste e o fracasso daqueles estaria no horizonte de expectativa peculiar ao momento em que tais trabalhos vieram à tona. Se, no início da década de 1940, já havia um ambiente propício à recepção de *Vestido de Noiva*, criado pela intensificação do teatro amador e pela estadia forçada de Louis Jouvet no Brasil, o mesmo não se verificava em relação às honoráveis tentativas de modernização implementadas por Renato Vianna e Flávio de Carvalho.

Se, para Giuliana Simões, o marco instituído pela moderna historiografia teatral brasileira estaria equivocado por se constituir tarde demais, obliterando experiências anteriores tão modernas quanto *Vestido de Noiva*, para Claudia Braga o problema seria, em certa medida, o oposto: ao cobrar modernidade dos artistas mais representativos do "velho teatro", essa mesma historiografia teria caído no pecado do anacronismo, exigindo algo que nem mesmo o teatro europeu poderia, naquele momento, oferecer. Após citar um trecho do livro *A Linguagem da Encenação Teatral* (1980), no qual Jean-Jacques Roubine relativiza as conquistas do teatro moderno tanto na França como na Alemanha, alegando que, em plena década de cinquenta do século passado, muitas de suas premissas ainda não haviam sido plenamente implantadas nesses países, Braga completa:

> Ora, se em seu próprio berço europeu, no ponto de origem das "transformações que viriam a caracterizar o teatro moderno", os encenadores contemporâneos, em 1950 (!), ainda encontraram resistências, na França (!) e na Alemanha, para "fazerem triunfar as concepções herdadas de [Adolphe]

> Appia, [Gordon] Craig e [Jacques] Copeau", é literalmente injustificável que aos artistas nacionais tenha sido amplamente cobrado um tributo à "modernidade" que nem mesmo a festejada sociedade europeia estava preparada para receber (BRAGA, 2003, p. 40).

Enquanto que para Giuliana Simões 1943 seria demasiado tarde, para Claudia Braga, se pode aventar, seria demasiado cedo. Se, de um lado, essa demarcação é rejeitada por obliterar uma tradição moderna anterior a *Vestido de Noiva*, de outro ela é rejeitada por obliterar toda uma tradição de teatro popular precedente, considerada indigna artisticamente. Por vias diferentes, é interessante observar, tanto a crítica de Simões quanto a de Braga conduzem ao mesmo ponto: "denunciar" certo caráter bem típico do modernismo teatral implantado aqui, tendente a se autoproclamar como o verdadeiro criador do teatro brasileiro. Ou, se não, pelo menos de um teatro brasileiro realizado em moldes artísticos, portanto digno de nota. No que concerne à historiografia de Décio de Almeida Prado, conforme tratado em outra ocasião, tal característica se liga, direta ou indiretamente, à influência do pensamento de Jacques Copeau, teórico que não escondia a pretensão de simplesmente refundar o teatro francês de sua época.

Semelhante vezo não poderia passar despercebido a alguns pesquisadores em atividade. Tânia Brandão, por exemplo, ao comentar *O Teatro Brasileiro Moderno*, afirma que: "É possível situar no volume um movimento peculiar, em que o autor considera o *moderno*, vivido e formulado por sua própria geração, como experiência fundante e suprema, ápice do processo histórico do teatro brasileiro no século (BRANDÃO, 2001, p. 211).

A esta pesquisa, tão importante quanto verificar a posição ocupada por *Vestido de Noiva* na historiografia de Décio de Almeida Prado seria compreender a posição que nela ocupa o autor da peça, ou seja, Nelson Rodrigues. Para quem já teve a oportunidade de ler as críticas escritas por Prado a respeito de espetáculos "rodrigueanos", provavelmente teve ter se surpreendido com a quantidade e a contundência das restrições do exegeta direcionadas aos textos – com exceção, é claro, de *Vestido de Noiva*, um caso inteiramente à parte. No entanto, em *O Teatro Brasileiro Moderno*, obra redigida mais ou menos quinze anos após Prado ter abandonado a crítica teatral, o dramaturgo pernambucano comparece, soberbo, como o principal herói do período, adquirindo certa onipresença no ensaio não concedida a nenhum outro artista do teatro nacional. Uma contradição do ensaísta? Não. Apenas a constatação de que, ao se voltar para o modernismo teatral brasileiro sob uma perspectiva histórica, com o devido distanciamento que somente a passagem do tempo é capaz de proporcionar, Prado reviu alguns pontos de vista emitidos no passado, quando sua imersão nos acontecimentos não lhe facultava a possibilidade de uma visão de conjunto sobre o período.

Tratar-se-ia, resumidamente, do historiador Décio de Almeida Prado tendo a oportunidade, não outorgada a muitos, de rever o seu próprio trabalho como crítico, algo nada condenável em si. Nesse aspecto, duas "reviravoltas" chamam a atenção: a de Nelson Rodrigues, ora comentada, e a de Bertolt Brecht, examinada adiante. Tais ressalvas se justificam para deixar claro o procedimento analítico aqui utilizado, que procura conceber o pensamento de Prado como um "trabalho em progresso", valendo-se da conhecida expressão cunhada por James Joyce[212]. Contudo, se deve notar, dentre essas duas fases da carreira de Prado, a crítica e a historiográfica, é provável que a primeira, por seu cunho jornalístico, se apresente mais vulnerável a um olhar inquiridor do que a segunda, eminentemente ensaística. Talvez por conta disso, a maioria das pesquisas sobre Prado costuma se deter mais sobre sua crítica do que sobre sua historiografia.

Com efeito, por mais que sua crítica possa ser alvo de objeções, e muitas têm sido feitas nos últimos anos, a integridade e a honestidade de seu trabalho realizado à frente do jornal *O Estado de S. Paulo* estão fora de dúvida. A esse respeito, dois episódios, narrados por Ana Bernstein, são esclarecedores. Um deles relaciona-se à sua recusa, na condição de diretor do Suplemento Literário, de excluir Anatol Rosenfeld do quadro de colaboradores do caderno, um pedido feito pela diretoria do "Estadão" por considerar que o intelectual austríaco seria um agente comunista ou algo que o valha. Isso em 1963. O outro, acontecido no mesmo ano, pode ser observado na resposta um tanto desaforada de Prado a um bilhete que lhe foi enviado por Ruy Mesquita, no qual um dos donos do jornal o repreendia em virtude de elogios tecidos a uma peça cujo único crime seria pertencer a um autor russo[213]. Em ambos os casos Décio de Almeida Prado colocou seus cargos à disposição, tanto o de diretor do Suplemento como o de crítico teatral, um ato de coragem que só poderia partir de alguém dotado de grande integridade moral.

Nada que sugira nem remotamente a figura do crítico teatral sínico e mau caráter consagrada pela ficção nos mais diversos meios de expressão. Como não se lembrar, por

---

[212] A expressão, que vem do inglês *Fragments from Work in Progress* (*Fragmentos de um Trabalho em Progresso*, em tradução livre), é, na verdade, o título provisório dado por Joyce ao romance *Finnegans Wake* (*Finnicius Revém*, de 1939) quando este, antes de ficar pronto, apareceu publicado em partes nos veículos *Transatlantic Review* e *Transition*. O próprio Décio de Almeida Prado utilizou-se da expressão, de modo parafraseado, ao intitular de *Teatro em Progresso* (1964) sua segunda coletânea de críticas.

[213] Trata-se da peça *A Quadratura do Círculo*, de Valentin Katáiev, adaptada e encenada pelo Teatro Oficina com o título alterado para *Quatro num Quarto*. A resposta, materializada em uma carta endereçada a Ruy Mesquita, faz parte do acervo de Décio de Almeida Prado hoje aos cuidados do Instituto Moreira Salles (IMS). Em *A Crítica Cúmplice*, de Ana Bernstein, encontra-se uma transcrição parcial dessa carta, na qual toda a ousadia do autor transparece. Basta informar, para prová-lo, que Prado abre o texto com um sonoro palavrão. Para maiores informações sobre a conduta ética de Prado, especialmente no período em que atuou como professor da USP, ver "Na Trilha do Mestre: Décio de Almeida Prado como Formador", de Maria Sílvia Betti, inserido em *Décio de Almeida Prado*: Um Homem de Teatro (1997).

exemplo, de Lucien de Rubempré, personagem do romance *Ilusões Perdidas* (1836-1843), de Honoré de Balzac, que, na ânsia de ascender socialmente, comprometia suas críticas em troca de favores dos produtores teatrais parisienses. Ou de Addison DeWitt, personagem do filme *A Malvada* (1950), de Joseph Mankiewicz, o crítico que se comprazia em manipular a "bolsa de estrelismo" da Broadway segundo seus caprichos. Ou ainda, para não deixar o próprio teatro de fora, de Dorothy Dalton, personagem caricatural da peça *Viúva, Porém Honesta* (1957) por meio da qual Nelson Rodrigues procurou satirizar alguns críticos teatrais avessos à sua dramaturgia[214].

Tal imagem negativa, que não se estende à crítica de outras manifestações artísticas, talvez se explique pela proximidade existente entre o crítico teatral e a categoria profissional sob sua alçada, muito maior, comparativamente, do que, por exemplo, nas artes plásticas, no cinema ou na literatura, ou seja, em artes não presenciais. Maior proximidade implica, fatalmente, no estabelecimento de relações mais passionais, nas quais amor e ódio costumam conviver lado a lado. Para dar fim a essa pequena digressão, importa saber que, entre Décio de Almeida e Nelson Rodrigues consignou-se, desde os primeiros momentos, uma relação de amor e ódio, que se poderia sintetizar, não sem algum exagero, da seguinte maneira: amor por *Vestido de Noiva*, ódio por todas as demais peças do dramaturgo. Mesmo admitindo a hipérbole, é isso o que suas críticas revelam, pois, passado o estrepitoso sucesso de *Vestido*, todas as vezes em que Prado teve a oportunidade de comentar uma nova montagem do autor, à dramaturgia era sempre reservada uma porção de repreensões.

Apesar da distância geográfica que os separava, e da obra rodrigueana ter aparecido poucas vezes nos palcos paulistanos, seja em montagens locais ou vindas do Rio de Janeiro[215], as dissidências entre o dramaturgo e o crítico podem ser observadas desde 1952, quando Graça Melo apresentou em São Paulo uma encenação de *A Mulher Sem Pecado*, a primeira peça de Nelson Rodrigues[216]. Mesmo não deixando de levar isso em consideração, em sua apreciação do espetáculo Décio de Almeida Prado praticamente rejeita o texto em bloco, só

[214] Não fosse pelo risco de se tornar excessiva, a lista poderia se estender ainda mais, incluindo até mesmo exemplos grotescos como o psicótico Antônio Martins, personagem do filme *Crime Delicado* (2005), de Beto Brant.

[215] Isso na época em que Décio de Almeida Prado exerceu a crítica teatral, claro. Essa indiferença do teatro paulistano em relação às peças de Nelson Rodrigues é algo, aliás, que sempre incomodou o dramaturgo. É bom lembrar que o TBC, por exemplo, jamais montou um texto seu, em que pese uma tentativa, pouco depois abortada, em meados de 1953, de se levar ao palco da rua Major Diogo *Senhora dos Afogados*.

[216] Isso levando-se em consideração, é importante destacar, apenas as críticas de Prado coligidas em livro. Em uma crítica de 1951 a *Valsa nº 6*, encontrada no acervo do intelectual, já se observam, do mesmo modo, muitas das reservas que, no futuro, ele não deixará de apontar reiteradas vezes na dramaturgia de Nelson Rodrigues. A montagem em questão, informe-se, é a de estreia da peça, estrelada por Dulce Rodrigues (irmã do dramaturgo) e dirigida por Henriette Morineau.

ressalvando, e mesmo assim discretamente, a sua teatralidade, que para ele seria a principal qualidade de Nelson Rodrigues como dramaturgo. No mais, o texto é taxado de prosaico e trivial, "[...] de uma morbidez de segunda classe, sem qualquer espécie de grandeza" (PRADO, 2001, p. 9).

No ano seguinte, quando a montagem inaugural de *A Falecida* estreou em São Paulo, dirigida por José Maria Monteiro e produzida pela Companhia Dramática Nacional[217], nova saraivada de restrições à dramaturgia. Agora, ao abandonar o tom mítico provindo de peças anteriores (*Álbum de Família* e *Senhora dos Afogados*, por exemplo) em favor da atmosfera suburbana carioca, Nelson Rodrigues teria deixado seu teatro se contaminar pelo jornalismo fácil produzido por ele mesmo em sua profícua carreira na imprensa fluminense. Além disso, nessa crítica surge com força aquela que talvez represente a principal objeção de Prado em relação a todo o universo teatral rodrigueano: seu acentuado mau gosto, expresso na obsessão do escritor em rechear suas peças de elementos considerados escusos, chulos ou escatológicos (diarreias, varizes, pústulas etc).

Anos depois, em 1960, quando Ziembinski encenou *Boca de Ouro* em São Paulo, única estreia paulista de Nelson Rodrigues, mais uma crítica negativa de Prado veio a lume, argumentando que a estrutura da peça, na qual cada ato ilustra um ponto de vista diferente a respeito da personagem-título, emularia sem nenhum proveito o processo narrativo utilizado por Akira Kurosawa no filme *Rashomon* (1950). Somente em 1968, quando Prado já estava prestes a abandonar a crítica, as reservas arrefeceram, não porque tenha se deparado com algum texto de Nelson que lhe agradasse, mas porque, ao assistir à montagem de *Viúva, Porém Honesta* realizada por Líbelo Rípoli Filho, a encenação, de tão problemática, praticamente lhe absorveu toda a atenção.

Desviando o foco das críticas para as entrevistas concedidas por Décio de Almeida Prado ao longo da carreira, a impressão de haver um desacerto entre o crítico e o dramaturgo é, em certa medida, confirmada, já que nelas Prado confidencia alguns encontros inusitados mantidos com Nelson Rodrigues. Em sua conversa com Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, ao ser questionado se mudaria algum juízo emitido como crítico, Prado responde:

> Eu também não me releio assim. [...] Talvez, com relação ao Nelson Rodrigues, vou usar uma expressão que não se usa mais, eu visse nele e nas personagens dele o lado do cafajeste carioca. Uma certa sordidez. Eu acho que isso eu apontei, mas não simpatizava. Hoje em dia talvez eu o aceitasse mais, com suas qualidades e defeitos. Aliás, no meio intelectual de São Paulo, há muita gente que não aceita o Nelson Rodrigues. Uma vez me

[217] Ligada ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão governamental atrelado ao Ministério da Educação e Cultura (MEC).

> encontrei com ele, fazia tempo que eu o tinha criticado, nem me lembrava mais. Ele puxou uma conversa, falou bastante comigo. Depois comecei a pensar e percebi que ele estava refutando a minha crítica sem falar. E eu concordava com ele. Agora, outras vezes, ele falava assim: "Não temos muito tempo e vamos falar logo o essencial", e partia logo ao assunto. Aí eu escrevi que, diante dele, a gente tinha uma certa dificuldade de julgar, não sabia como ele seria visto no futuro, se seria um indivíduo genial ou, ao contrário, um aproveitador da ocasião. Ele me disse: "Quanto à dificuldade de julgar isso, eu aceito" (CARVALHO, 2009, p. 153-4).

Embora admita a revisão, ela aparece, como se vê, ressalvada pela suposta dificuldade de se submeter a obra rodrigueana a um juízo estético, provavelmente em virtude de seu caráter fortemente idiossincrático (em relação à visão de mundo que ali se encontra). É o que se pode concluir quando Prado, em outra entrevista, afirma que nas peças de Nelson, mais importante do que a técnica seria a atmosfera que elas exalam, sempre voltada às particularidades do próprio autor. Contudo, logo em seguida, o intelectual revela certo desapontamento com o desenvolvimento de sua dramaturgia, acrescentando que "[...] enquanto *Vestido de Noiva* tinha uma técnica dramatúrgica inovadora, de misturar os planos da realidade e da imaginação, nas outras ele perdeu um pouco esse lado inovador [...]" (GARCIA, 2004, p. 278-9).

Em outro encontro, esse narrado por Ruy Castro, Nelson Rodrigues novamente teria se aproveitado da ocasião para rebater os juízos de Prado, especialmente os relacionados ao suposto mau gosto de suas peças. Referindo-se à crítica de *A Falecida*, onde se acha uma censura incisiva à cena em que Tuninho simula defecar – sentando-se, para isso, à maneira do *Pensador* de Auguste Rodin – Nelson Rodrigues, em um passeio na avenida Atlântica (RJ), teria se virado para Prado e falado: "Mas, meu coração, ir ao banheiro é a coisa mais natural do mundo. Até você vai"! (CASTRO, 1992, p. 288) O mesmo autor informa que, quando *Senhora dos Afogados* e *A Falecida* saíram em livro, Nelson Rodrigues enviou exemplares ao crítico com a seguinte dedicatória: "Para o querido Décio, essas duas peças do seu particular desagrado. Com a amizade do Nelson Rodrigues" (CASTRO, 1992, p. 290).

Por tudo o que se tem visto, percebe-se que a relação dos dois, embora amistosa, nunca foi muito tranquila, pelo fato de Prado não se cansar de expor publicamente – afinal, era esse o seu trabalho – sua enorme dificuldade em admirar a dramaturgia rodrigueana, o que, sem dúvida, mexia com a vaidade do autor, que nunca primou pela humildade. De certa forma, uma situação inversa se verifica na relação de Nelson Rodrigues com outro crítico importante do teatro paulista, isto é, Sábato Magaldi[218], intelectual às vezes apontado como

[218] Apesar de ter se fixado em São Paulo a partir de 1953, para lecionar na Escola de Arte Dramática (EAD), Sábato Magaldi começou sua carreira de crítico teatral no Rio de Janeiro, escrevendo para o jornal *Diário*

um epígono de Prado mas que, em verdade, tornou-se o crítico por excelência da obra rodrigueana, acolhendo-a com mais entusiasmo e a ela dedicando alguns dos principais estudos que publicou.

Não obstante Décio de Almeida Prado ter demonstrado, no decorrer de toda a sua trajetória intelectual, o quanto essa obra representou para ele um verdadeiro problema estético, nunca o satisfazendo por completo, em *O Teatro Brasileiro Moderno*, além de aparecer com destaque em diversas passagens, ao final é atribuído a Nelson Rodrigues o seguinte papel no teatro brasileiro:

> Se o autor de *Vestido de Noiva*, mais de quarenta anos após a estreia da peça, continua a parecer para a maioria dos críticos e dos encenadores o mais atual dramaturgo brasileiro é certamente porque foi, entre todos, o que mais ousou, desafiando ao mesmo tempo a moral, a lógica e o decoro artístico (PRADO, 2009, p. 136).

Após fazer mais algumas ponderações e de citar um pesquisador estrangeiro (Michel Debrun) para o qual Nelson Rodrigues seria uma espécie de "Shakespeare dos medíocres", ou seja, um dramaturgo que se notabilizou por retratar com grande talento o mundo dos seres medíocres, Décio de Almeida Prado completa seu raciocínio afirmando que:

> O seu prestígio junto ao teatro não está longe de comparar-se, por certos lados, ao de Oswald de Andrade (que, aliás, nunca o tolerou como dramaturgo) em relação à literatura em geral. São, no momento, dois dos nossos mais eminentes "monstros sagrados" da iconoclastia. Símbolos, como tal, da modernidade (PRADO, 2009, p. 137).

De "malditos" a "monstros sagrados", assim se resumiriam as trajetórias percorridas por Nelson Rodrigues e Oswald de Andrade no pensamento crítico-historiográfico de Prado, não coincidentemente os autores de *Vestido de Noiva* e *O Rei da Vela*, quiçá os dois mais importantes espetáculos do modernismo teatral brasileiro. Pelo que se vê no extrato acima, o critério que mais pesou para que o historiador os elevasse a semelhante categoria é a iconoclastia, que se ligaria à capacidade demonstrada por ambos em romper barreiras estéticas e/ou morais. Por esse aspecto, eles seriam símbolos da modernidade teatral e literária brasileiras.

A ascensão da reputação oswaldiana já foi objeto de análise neste capítulo e se relaciona, porventura, ao sucesso de sua primeira peça escrita em português. Já em relação a Nelson Rodrigues, se pode conjecturar, alguns fatores teriam atuado em conjunto para que o dramaturgo surgisse em *O Teatro Brasileiro Moderno* tão revigorado criticamente. Um deles seria a enorme repercussão obtida por Antunes Filho, em 1981, com o espetáculo *Nelson*

Carioca entre junho de 1950 e setembro de 1952. Durante esse período, Magaldi travou contato e acabou se tornando amigo de Nelson Rodrigues, conforme Ruy Castro relata em *O Anjo Pornográfico* (1992).

Rodrigues, o Eterno Retorno[219], sem dúvida um marco na revisão da fortuna crítica do autor. Essa obra teria sido a detonadora para que, a partir de então, nove entre cada dez encenadores brasileiros se dispusessem a montá-lo, pois, segundo Sábato Magaldi, de repente

> [...] descobriu-se que era um clássico, e os clássicos se prestam às mais controvertidas exegeses, pela riqueza inesgotável de sua obra. Cada encenador pretendeu mostrar sua leitura de Nelson, a ponto de dizerem que os herdeiros deveriam retirá-lo do mercado de espetáculos, sob pena de o público sofrer uma indigestão (MAGALDI, 2004, p. 320-1).

Assim como acontecera com Artur Azevedo, novamente uma montagem bem-sucedida teria pesado para que Prado revisasse um ponto de vista aparentemente consolidado. Outro fator que se pode aventar é a própria morte do dramaturgo pernambucano, ocorrida em 1980, lembrando que a primeira versão de *O Teatro Brasileiro Moderno* saiu publicada apenas quatro anos depois, época em que a comoção pelo ocorrido provavelmente ainda repercutia nos meios intelectuais. E, de resto, a morte de qualquer artista controverso é sempre uma ocasião propícia para revisões historiográficas. Por fim, registre-se que, entre 1979 e 1983, o período provável em que Prado redigiu a maior parte de seu ensaio-testemunho, contabilizam-se alguns acontecimentos importantes relacionados à obra de Nelson Rodrigues. Um deles seria o lançamento de *O Teatro de Nelson Rodrigues* (1979), de Ronaldo Lima Lins, importante estudo ao qual Prado inclusive faz menção em *O Teatro Brasileiro Moderno*. Além disso, em 1981, não bastasse o espetáculo de Antunes Filho, a editora Nova Fronteira iniciou a caprichada publicação do *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, que inclui, em seus quatro volumes, comentários de Sábato Magaldi a respeito de todas as peças[220]. Em 1983, no rastro dessa verdadeira apoteose *post mortem*, foi a vez de Magaldi apresentar sua tese de livre-docência sobre o autor, intitulada *Nelson Rodrigues:* Dramaturgia e Encenações, posteriormente publicada em livro pela editora Perspectiva.

Se, em *O Teatro Brasileiro Moderno*, Nelson Rodrigues ganhou finalmente sua tão sonhada passagem para o panteão do teatro nacional, autorizada por aquele que seria o maior crítico e historiador teatral de sua geração, algo parecido aconteceu com o teatrólogo alemão Bertolt Brecht, só que num âmbito mais geral. A recepção de Décio de Almeida Prado à obra brechtiana, seja a dramatúrgica ou aquela voltada para a poética da cena, é tão acidentada quanto a recepção da obra rodrigueana, porém adquirindo contornos mais complexos e francamente polêmicos em termos teóricos. Isso porque, em estudos como *A Hora do Teatro*

---

[219] O espetáculo, produzido pelo Grupo Macunaíma, era composto de quatro peças de Nelson Rodrigues que se intercalavam: *Álbum de Família*, *Toda Nudez Será Castigada*, *Os Sete Gatinhos* e *Beijo no Asfalto*.

[220] Ao todo, são dezessete peças. Os quatro volumes foram lançados entre 1981 e 1989. Os comentários de Sábato Magaldi, excluídos das edições posteriores, hoje se encontram reunidos em um livro autônomo intitulado *Teatro da Obsessão:* Nelson Rodrigues (2004).

Épico no Brasil (1996) e *Sinta o Drama* (1998), ambos de Iná Camargo Costa, a pesquisadora paulista faz uma dura condenação à maneira como a crítica teatral brasileira acolheu o teatro épico-dialético no país, concentrando, todavia, quase cem por cento de sua atenção à crítica específica de Décio de Almeida Prado.

De 1954, quando se montou pela segunda vez Bertolt Brecht no Brasil[221], a 1968, ano em que deixou a crítica teatral, Prado teve a oportunidade de escrever muitas apreciações sobre espetáculos brechtianos, fosse pelo texto, pela encenação ou ambos. No que concerne ao texto, conforme aponta Iná Camargo Costa, a rejeição de Prado aos primeiros contatos com essa dramaturgia então pouco conhecida é evidente. Ele mesmo, ao comentar o espetáculo *A Alma Boa de Setsuan* (1958), a primeira montagem profissional de uma peça de Brecht no teatro brasileiro[222], não deixou, à sua maneira, de admitir:

> Começaremos por uma confissão: tanto a teoria como o texto de Brecht seduziram-nos mais no papel que no palco. De quem a culpa? Do próprio Brecht? Do crítico?
> Cada crítico é mais ou menos circunscrito por seus hábitos e crenças. Acostumados à complexidade, à concentração dramática, ao jogo de contrastes da dramaturgia moderna, em que temos de ler nas entrelinhas, é natural, talvez, que nos pareça um tanto monótono este teatro narrativo, liso, plano, didático, onde todos falam uniformemente alto, onde tudo é dito e redito, onde as intenções são sempre explicadas e proclamadas, onde não há primeiros e segundos planos, onde se leva tanto tempo para contar uma história afinal bastante simples. A humanidade partiu da singeleza repleta de intenções morais da fábula e chegou à riqueza, à particularização, ao formigamento da ficção moderna. Que há vantagem política em se voltar atrás, falando com maior esquematismo e clareza, não temos dúvida em admitir. Mas haverá também progresso estético? Brecht fundiu a simplificação de linhas do expressionismo de 1920 com as preocupações políticas da década de 1930. Sintetizou assim toda uma linha do teatro do seu tempo. Mas estará aí a dramaturgia do futuro, a salvação do teatro, como acreditam os "brechtólogos"? Desejaríamos mais algumas provas para nos dar por vencidos (PRADO, 2002, p. 98).

Esse mesmo trecho se encontra transcrito em *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Para quem, como Décio de Almeida Prado, formou-se teatralmente antevendo no drama burguês (ainda que modernizado) a mais acabada das formas dramatúrgicas, seria até estranho que as

---

[221] A primeira montagem, segundo Kathrin Sartingen, autora de *Brecht no Teatro Brasileiro* (1998), aconteceu em São Paulo no ano de 1945. Sem dar maiores informações, Sartingen revela apenas o texto levado à cena: *Terror e Miséria no Terceiro Reich*. Em *Brecht no Brasil* (1987) encontra-se informação mais precisa: a encenação aconteceu no salão de festas da Associação dos Profissionais de Imprensa de São Paulo (APISP) e teve direção de Walter Casamayer e Henrique Bertelli. A segunda montagem, de *A Exceção e a Regra*, ainda dentro do amadorismo, foi realizada pela EAD e teve direção de Alfredo Mesquita. Esta ganhou comentários de Prado que se encontram publicados em *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, no artigo "De Pirandello a Brecht".

[222] A cargo da Companhia Maria Della Costa, a montagem teve direção do italiano Flamínio Bollini. Para críticos como Sábato Magaldi, *A Alma Boa de Setsuan* teve o mérito de apresentar, pela primeira vez na história do teatro brasileiro, uma encenação tipicamente brechtiana.

inovações trazidas pelo teatro dialético de Brecht adquirissem, de imediato, plena aceitação e assimilação críticas. Se é possível sintetizar ainda mais a argumentação de Prado, que se vale de alguns reducionismos para estabelecer o antagonismo pretendido, sua objeção ao brechtianismo se revelaria na diferença existente entre uma dramaturgia "interna", ou seja, voltada para o indivíduo, e uma dramaturgia "externa", mais voltada para o social. Pelo que se depreende de uma passagem como a transcrita acima, a resistência de Prado ao didatismo de Brecht não seria devido a um problema de incompreensão, como se o crítico ignorasse as bases sobre as quais a dramaturgia brechtiana se assenta e, por isso, a condenasse.

Mesmo identificando com propriedade os pressupostos estéticos que conformam uma peça como *A Alma Boa de Setsuan*, a Prado teria faltado a empatia necessária para a apreciação plena da obra, algo que denota, como é notório, o nível de subjetividade presente no ofício da crítica. À altura da montagem de Bollini, Décio de Almeida Prado já contava com quarenta e um anos de idade, tempo suficiente não somente para se adentrar na "idade da razão" como, também, para se consolidar certos "[...] hábitos e crenças [...]" às vezes inescapáveis. Aquilo que se poderia chamar de um certo "padrão de gosto", uma categoria sem dúvida abstrata mas que, a depender do grau de enraizamento em que se encontre, pode se tornar um fator determinante na emissão de um juízo estético.

Não é essa, claro, a linha de pensamento desenvolvida por Iná Camargo Costa em seus estudos. Para a autora, uma das causas para a "baixa cotação" de Brecht no Brasil até, pelo menos, o final da década de 1950, seria a dependência do teatro brasileiro em relação ao francês, querendo com isso ressaltar as origens conservadoras do modernismo teatral brasileiro. Sábato Magaldi, sentindo-se atingido, em um artigo chamado "Polêmica do Teatro Épico"[223] rebateu a acusação, ponderando que ela não seria aceitável "[...] porque em 1956, ano da morte do dramaturgo, já tinha sido possível assinalar que, 'ao menos para um círculo de críticos e espectadores', seu teatro situava-se 'como o mais representativo do nosso tempo'" (MAGALDI, 2003, p. 294).

Sem querer negar a assertiva de Costa, a estreita ligação do teatro brasileiro com o francês poderia servir também como um argumento em favor dos críticos nacionais, desde que se altere a perspectiva adotada. Deixando a pregação teórica de Copeau e Jouvet de lado, algo relacionado ao universo das ideias, para se ater a alguns dados mais concretos, relacionados à recepção de Brecht na própria França, observa-se que mesmo lá só muito tardiamente o dramaturgo alemão obteve o devido reconhecimento. Segundo Jean-Jacques

[223] Publicado originalmente em 1996, e depois incluído na antologia *Depois do Espetáculo* (2003), o artigo é, no todo, uma crítica ao estudo *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, lançado naquele mesmo ano.

Roubine, autor de *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*, somente em 1954, quando o Berliner Ensemble se apresentou em Paris no contexto do Festival Internacional, o teatro dialético foi, de fato, assimilado no país[224]. Conforme o estudioso informa em uma nota, "[...] a obra teatral de Brecht é publicada em francês entre 1955 e 1962[225]. Os *Escritos sobre o Teatro* são traduzidos em 1964. Entre 1954 e 1967, é organizado um certo número de monografias sobre o autor em *Pequeno Organon*..." (ROUBINE, 2003, p. 216).

Se na França, normalmente apontada como o maior centro cultural da Europa, a um só tempo aglutinador e irradiador de tendências artísticas, o brechtianismo só conquistou o seu espaço quando a morte de Brecht já se aproximava, o teatro brasileiro, na comparação com a sua "matriz", não estaria tão atrasado assim. Embora a primeira antologia de peças só tenha aparecido no Brasil em 1976, ano em que Civilização Brasileira lançou a coleção *Teatro de Bertolt Brecht*, seus textos teóricos, publicados pela mesma editora, apareceram em 1967 (com o título *Teatro Dialético*), ou seja, apenas três anos após a edição em francês.

No que toca a Décio de Almeida Prado, autor que, sendo o principal alvo das críticas de Costa, não poderia se omitir diante delas, sua defesa, expressa em uma de suas entrevistas, contempla as seguintes alegações:

> Até a Iná Camargo Costa me criticou por isso, mas ela não viu que eu publiquei dois artigos grandes sobre o Brecht, de acordo com o ponto de vista dele.
> [...]
> Eu tinha lido [Brecht] muito antes. O primeiro livro que me chamou a atenção sobre Brecht foi o do Eric Bentley, *O Dramaturgo como Pensador*. Ali eu vi pela primeira vez a divisão entre teatro épico e teatro não épico. E comecei a comprar as peças do Brecht muito antes de o Brecht ficar famoso, e sempre o segui com muito interesse, porque, inclusive, eu tinha visto a fita baseada na *Ópera dos Três Vinténs*, com música de Kurt Weill. Tenho tanto interesse que tenho até uma edição alemã com um disco, cantada pelo próprio Brecht. Mas ainda é aquela fase em que o Brecht não é inteiramente marxista, é uma coisa mais anárquica, crítica, sarcástica – eu gosto muito. Agora, eu acho que o Brecht é difícil fazer. Eu julgava muito os espetáculos não pela peça em si, mas como ela aparecia no palco. Eu não montava na minha cabeça uma encenação ideal para depois confrontar com o espetáculo. Eu devia partir do ponto de vista dos espectadores da apresentação. Eu acho que o espetáculo da Maria Della Costa [*A Alma Boa de Setsuan*] não funcionou perfeitamente bem, e eu fui influenciado por isso. Eu acho que os atores brasileiros não faziam bem uma certa ironia que pede o texto de Brecht, uma duplicidade de mostrar o que é verdade e o que não é verdade. É difícil você fazer isso. [...] (CARVALHO, 2009, p. 155-6).

[224] Nessa ocasião, a companhia de Brecht apresentou sua montagem de *Mãe Coragem*. No ano seguinte, de acordo com Roubine, ela voltaria ao Festival Internacional de Teatro em Paris com *O Círculo de Giz Caucasiano* e, em 1957, após a morte de Brecht, com *Vida de Galileu* e novamente *Mãe Coragem*.

[225] Roubine aqui se refere, com certeza, à edição do teatro completo de Bertolt Brecht, uma vez que peças avulsas desse autor já haviam sido traduzidas e publicadas na França antes de 1955.

Para desfazer qualquer possibilidade de dúvida quanto ao seu sincero interesse pela obra de Bertolt Brecht, a resposta de Prado, nomeando logo de saída a quem se destinaria, revela uma omissão fundamental de Iná Camargo Costa, por ela não ter levado em consideração, ao censurá-lo, dois artigos seus sobre o dramaturgo alemão: "As Ideias de Brecht", publicado em agosto de 1958 na coluna Palcos e Circos[226] pouco antes da estreia de *A Alma Boa de Setsuan*; e "O Teatro Épico de Brecht", estampado na mesma seção em maio de 1960. Por se tratarem de trabalhos de difusão teórica, os artigos não se encontram nas coletâneas de críticas, precisamente as fontes manejadas por Costa. Ainda assim, eles demonstram que, por maiores que fossem as relutâncias do crítico à estética brechtiana, isso não seria devido a nenhuma má vontade de sua parte em tentar compreendê-la.

Antes pelo contrário, pois, como o próprio Décio de Almeida Prado afirma na abertura do primeiro desses artigos: "Não podemos criticar uma peça de Bertolt Brecht sem nos reportarmos às suas ideias estéticas" (PRADO, 1958, p. 19). Ademais, conforme se pode observar no texto de 1960, sua disposição para se manter atualizado nesse quesito é algo, sem dúvida, considerável. Uma amostra disso está no fato de que, para subsidiá-lo na redação do artigo, a referência bibliográfica utilizada pelo crítico é *The Theatre of Bertolt Brecht*, obra do ensaísta inglês John Willett lançada em Londres no ano anterior. Pelo visto, coincidência ou não, a formação brechtiana de Prado, ao menos no plano teórico, se liga primordialmente a comentaristas de língua inglesa.

Com relação ao restante da fala, sem se contrapor às palavras do crítico, alguns reparos pontuais seriam pertinentes. A questão, por exemplo, de julgar os espetáculos "[...] não pela peça em si, mas como ela aparecia no palco". De fato, conforme a crítica do espetáculo *A Alma Boa de Setsuan* comprova, no trecho citado alguns passos atrás, Décio de Almeida Prado reconhece que tanto o texto quanto as teorias de Brecht o haviam seduzido mais "no papel que no palco". Todavia, a argumentação que se segue a essa assertiva de uma certa forma a desmente, na medida em que, ao invés de se concentrar nos supostos problemas relacionados à montagem épico-dialética, Prado revela seu incômodo para com alguns dos pressupostos elementares da dramaturgia brechtiana, devido ao seu caráter didático, panfletário e desprovido de nuances. É exatamente nesse ponto que as críticas de Iná Camargo Costa incidem com mais força, pois, para ela, essa rejeição teria motivações que iriam além de um suposto desconhecimento sobre Brecht, assumindo contornos políticos.

[226] Nome da seção de crítica teatral na qual Décio de Almeida Prado escrevia em *O Estado de S. Paulo*. A partir de 1959 ela passou a se chamar simplesmente Teatro. Somente em 1964, com as reformas editoriais e gráficas então em voga, o nome do crítico passou a aparecer como o titular da coluna.

Antes de esmiuçar tais críticas, não se poderia deixar de comentar as referências a Eric Bentley e sua obra *O Dramaturgo como Pensador*, de 1946, na qual o crítico e teórico inglês desenvolve um alentado estudo sobre a dramaturgia dos tempos modernos, indo, *grosso modo*, de Henrik Ibsen a Bertolt Brecht[227]. Embora seja possível rastrear, aqui ou acolá, a influência de Bentley em alguns comentários de Prado – quando, por exemplo, este afirma, em sua crítica a *A Alma Boa de Setsuan*, que a dramaturgia brechtiana teria fundido o "[...] expressionismo de 1920 com as preocupações políticas da década de 1930"[228] – não há como negar que a receptividade de um e de outro em relação ao brechtianismo se deu de uma maneira muito diferente.

Bentley, no penúltimo capítulo de seu livro, chamado "De Strindberg a Bertolt Brecht", apresenta uma análise extremamente favorável ao dramaturgo alemão, tido, ao lado de Jean-Paul Sartre, como um dos nomes mais representativos do drama moderno, cada qual dentro de uma vertente específica (a naturalista e a antinaturalista, respectivamente). É bom lembrar que, à altura do lançamento de *O Dramaturgo como Pensador*, tanto Brecht quanto Sartre ainda estavam vivos e em plena atividade dramatúrgica. Brecht, então com quarenta e oito anos, ainda não produzira algumas obras importantes de sua fase final, como as adaptações de *Antígona* (1948), *O Preceptor* (1950) e *Coriolano* (1951-1953), por exemplo. Nesses dois autores Bentley deposita francamente suas esperanças no futuro do drama, já que o trabalho de ambos teria logrado dissolver categorias em tese dicotômicas como a tragédia e a comédia, ou mesmo o naturalismo e o antinaturalismo[229]. Com efeito, a obra deles é vista como uma verdadeira apologia ao tema central do estudo propugnado pelo teórico, que analisa os grandes dramaturgos modernos como grandes pensadores modernos.

Apesar de o capítulo referente a Brecht ser pequeno, nele Bentley examina mais detidamente duas peças do autor, sendo uma delas *A Alma Boa de Setsuan* e a outra, *O*

[227] Embora nascido e criado na Inglaterra, Eric Bentley fez sua carreira de crítico e ensaísta nos Estados Unidos, tornando-se, a partir de 1948, cidadão norte-americano.

[228] A título de comparação, observe-se o seguinte trecho de *O Dramaturgo como Pensador*, no qual Bentley discorre sobre a origem e o desenvolvimento da dramaturgia de Brecht até que este desenvolvesse plenamente a forma épica-dialética: "Se a primeira fase é cínica e brilhante e pertence aos anos vinte, a segunda é rígida e solene e pertencente aos anos trinta. Se as obras dos anos vinte permitiram aos críticos hostis que desprezassem Brecht como um espírito de cabaré, as obras dos anos trinta permitiram-lhe dispensá-lo como sendo um 'artista uniformizado', um 'menestrel de GPU'" (BENTLEY, 1991, p. 313-4).

[229] No posfácio escrito para a edição de 1987, Bentley informa que Brecht leu sua obra e que, a partir de então, os dois iniciaram uma "inconclusiva" troca de correspondências. Para o primeiro, essa troca teria eventualmente inspirado Brecht a escrever "Pequeno Órganon para o Teatro" (1948).

Círculo de Giz Caucasiano[230]. Sobre a primeira, exatamente aquela que despertou o desabafo de Prado em relação ao brechtianismo, assim se refere o ensaísta inglês:

> O tema de *A Alma Boa de Setsuan* não é difícil de ser entendido, nem pretende ser. A clareza é o primeiro requisito do didaticismo. O mais surpreendente é como Brecht transforma suas lições em obras de arte. Obviamente existem várias maneiras de estragar o tratamento dessa história em Setsuan. Pode perder a força se for muito graciosa e charmosa. Pode deixar de ser arte se a alegoria for direta e ponderada ou se a propaganda for ansiosa e importuna. Brecht consegue escapar dessas armadilhas e o resultado é alguma coisa inteiramente nova no teatro didático. Apesar de a mensagem ser firme e aguda, não nos é impingida pelo patético ou pelo ódio. É trabalhada com artesanato, isto é, pelo procedimento épico e a caracterização brechtiana. O diálogo é delicado mas não gracioso, forte mas não pesado, poético, mas não decorativo, e é diversificado com canções como só Brecht sabe escrever, usando uma forma que já tinha aparecido desde *A Ópera do Mendigo*. A ingenuidade debochada, as falas dirigidas ao público, as trocas brilhantes, as convenções chinesas formam uma textura rica e um tempo rápido. As grandes cenas que apresentam grandiosidade – como a do casamento (que nunca acontece) de Shen Te e a cena final do tribunal – dão à peça a dignidade e a grandeza que Brecht talvez só tenha conseguido uma vez antes desta – em sua peça biográfica *Galileu Galilei* (BENTLEY, 1991, p. 318-9).

Vê-se que, para Bentley, peças como *A Alma Boa de Setsuan* também são vistas como didáticas e propagandísticas, porém em uma perspectiva positiva. Disso se conclui, ao menos em um primeiro momento, que nem mesmo um estudo como *O Dramaturgo como Pensador* convenceu Décio de Almeida Prado dos propósitos brechtianos, fazendo com que ele ainda exigisse mais algumas provas para se dar por vencido. Segundo Iná Camargo Costa, em um trabalho quase todo dedicado à relação Prado x Brecht, intitulado "A Resistência da Crítica ao Teatro Épico"[231], por razões desconhecidas, somente em 1967, ao comentar o espetáculo *De Brecht a Stanislaw Ponte Preta*[232], o crítico paulista teria se rendido ao brechtianismo, quando já estava na iminência de abandonar a atividade.

Procedendo ao exame das críticas de Prado sobre espetáculos com textos de Brecht, Iná Camargo Costa identifica uma grande rejeição do crítico ao teatro épico-dialético, seja do ponto de vista estético, ao taxá-lo de esquemático e reducionista, seja do ponto de vista político, ao associá-lo reiteradamente ao tão propalado comunismo de seu criador. Em relação

---

[230] Em 1948, dois anos após a publicação de *O Dramaturgo como Pensador*, Eric e Maja Bentley lançaram traduções para o inglês dessas duas peças, inseridas no volume *Parables for the Theatre*. Foi graças a essa edição que Décio de Almeida Prado leu, pela primeira vez, uma peça de Bertolt Brecht, conforme ele mesmo informa no artigo "História É Melhor Lida de Trás para Diante", de 1996.

[231] Originalmente publicado na revista *Cultura Vozes*, o artigo encontra-se reunido no volume *Sinta o Drama* (1998).

[232] Trata-se de uma montagem, realizada pelo Mini-Teatro da Guanabara, com um programa duplo, cuja primeira parte seria uma adaptação de *A Exceção e a Regra*. A direção do espetáculo coube a Antônio Pedro. Significativamente, Prado afirma que essa montagem "[...] talvez seja a melhor versão de Brecht que já vimos em palcos nacionais" (PRADO, 1987, p. 213).

ao estético, pouco se teria a acrescentar, visto que o trecho transcrito da crítica a *A Alma Boa de Setsuan* resume bem quais seriam as restrições de Prado nessa esfera. Em relação ao político, Costa procura enumerar nas apreciações de Prado uma série de juízos francamente desfavoráveis ao pensamento de Brecht, juízos que, é claro, se encontrariam imiscuídos à análise estética. Um exemplo de que a autora lança mão é o trecho inicial da crítica ao espetáculo *Mãe Coragem*, de 1960, estreado no Teatro Cultura Artística com direção de Alberto D'Aversa, onde se lê:

> Os comunistas, no mundo moderno, são os mestres das simplificações, da redução do complexo ao simples. As guerras, por exemplo, têm causas econômicas – e está dito tudo, exceto quando a Rússia entra em guerra. Ora, Brecht, que além de um comunista era um espírito sardônico e realista, viu a guerra, em *Mãe Coragem*, não através de uma, mas de várias reduções [...] (PRADO, 2002, p. 152).

Em outra crítica, agora do espetáculo *A Ópera dos Três Vinténs*, de 1964, a segunda montagem do mais conhecido texto de Brecht no Brasil[233], Décio de Almeida Prado, pela primeira vez, mostra-se admirador do texto, porém ressalvando duas vezes se tratar de uma obra que antecederia a "conversão" de Brecht ao marxismo. Uma argumentação, recorde-se, muito parecida à revelada na entrevista a Sérgio de Carvalho e Márcio Marciano, na qual o crítico deixa clara sua predileção pela *Ópera* (e o porquê dela). Mesmo na crítica ao espetáculo *De Brecht a Stanislaw Ponte Preta*, aquela que representaria a "rendição" de Prado a Brecht, encontram-se extratos que denotariam um arraigado anticomunismo do primeiro, expresso, por exemplo, nas frases que encerram a apreciação:

> Nada há, em verdade, numa peça como *A Exceção e a Regra*, que não possa ser discutido e eventualmente assimilado pelo pensamento democrático, desde que este realmente faça jus ao seu nome. Afinal, por que haveríamos de deixar aos comunistas a iniciativa ou o privilégio de denunciar injustiças sociais, como se somente eles se interessassem pela sorte dos pobres e dos explorados? (PRADO, 1987, p. 215)

Semelhante listagem, que poderia se estender ainda mais, conforme Iná Camargo Costa o faz, busca patentear certa antipatia de Prado, no período "áureo" da Guerra Fria (1945-1991), em relação ao comunismo do dramaturgo alemão. É nesse momento que surge a inevitável pergunta: que tipo de antipatia seria essa? Seria, porventura, uma antipatia à esquerda, própria de quem militou no Partido Socialista[234] e que, portanto, não aderiu às

[233] Produzida por Ruth Escobar e dirigida por José Renato. A primeira, de 1960, levava o nome de *A Ópera dos Três Tostões* e teve lugar em Salvador (BA), com direção de Martim Gonçalves.

[234] Após o fim do Estado Novo (1937-1945), Décio de Almeida Prado ingressou na chamada Esquerda Democrática, denominada, a partir de 1947, Partido Socialista Brasileiro. Entre as diferenças fundamentais a separar o PSB do PCB estariam: o respeito às regras do jogo democrático; a exclusão da necessidade de uma ditadura do proletariado; a rejeição da ideia segundo a qual essa ditadura pudesse ser exercida em nome do

diretrizes revolucionárias implementadas pelos comunistas após o advento da Terceira Internacional (Comintern), em 1919? Ou, ao contrário, uma antipatia à direita, de um liberal a quem a mera hipótese da coletivização dos meios de produção, princípio elementar do socialismo-comunismo, soaria como algo absurdo ou abjeto?

Em que pese Costa admitir, em uma nota, a primeira hipótese, reconhecendo o passado socialista do crítico[235], todo o seu ensaio se encaminha no sentido oposto, isto é, de atribuir a Prado a pecha de intelectual conservador, ainda que de uma maneira um tanto subliminar. Para tal, e é aí que o aspecto mais polêmico do trabalho vem à tona, a pesquisadora, na parte final, se vale do seguinte artifício: comparar as impressões de Prado a respeito de Brecht, como as que foram aqui expostas, às impressões a respeito daquele que seria o dramaturgo moderno mais admirado pelo crítico: Luigi Pirandello. Embora Costa refira-se também a outros dramaturgos da predileção de Prado, como os franceses Paul Claudel e Jean Giraudoux[236], a menção a Pirandello não é, claro, ocasional, em virtude do passado político do autor italiano, ligado ao regime fascista de Benito Mussolini. Com efeito, por detrás da oposição Brecht x Pirandello se "esconderia", por assim dizer, uma outra, a contrastar comunismo e fascismo. Por conta isso, antes de prosseguir, seria fundamental conhecer, na íntegra, as alegações de Iná Camargo Costa:

> O outro dramaturgo valorizado por [Louis] Jouvet e Décio de Almeida Prado é, como já ficou sugerido no início, o italiano Pirandello. Jouvet, ao se referir a ele, vai logo ao ponto: "a que se deve o sucesso das obras de Pirandello? Ao fato de que Pirandello toca direta e unicamente naquilo que eu chamaria a magia dramática, ao fato de que ele ousou, por um jogo de espírito talvez sacrílego, *reanimar velhas fórmulas e transmutar valores dramáticos afastados há muito tempo*". E Décio de Almeida Prado, que em sua *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* considera Pirandello um autor revolucionário, sempre que escreveu sobre ele procurou exaltar em sua obra aquelas qualidades sistematicamente negadas em Brecht. A começar pela originalidade: "Partindo do expressionismo alemão e do grotesco italiano, termina por desmontar o próprio mecanismo interno do teatro, expondo-lhe o avesso ao público muito antes que Brecht sonhasse fazê-lo". Enquanto, como vimos, para ele Brecht simplifica e esquematiza a realidade (que é "muito mais rica do que supõe seu realismo algo pobre"), Pirandello ilumina o que não percebíamos: "Depois de Pirandello começamos a enxergar partes até então obscuras da realidade, porque só notamos o que conseguimos compreender e interpretar". E enquanto o dramaturgo marxista é esquemático e empobrecedor, o italiano, além de humanista, é dialético: "O exercício da sua dialética não é vão, não brota da vaidade: é desejo de alargar a nossa compreensão, o círculo da nossa simpatia, tornando-nos um

---

proletariado por algum partido político; a repulsa de qualquer subordinação da vida cultural às exigências do partido.

[235] Em tal nota, Iná Camargo Costa adverte que, para alguém como Prado, egresso da Esquerda Democrática, o termo comunismo se confundiria com stalinismo.

[236] Respectivamente, os dramaturgos favoritos de Jacques Copeau e Louis Jouvet, vale lembrar.

> pouco mais atentos, um pouco menos intolerantes em face do espetáculo da paixão humana. Aprendemos com ele, como diz o título de uma de suas peças, a aceitar '*la ragione degli altri*' (...) O humanismo, com efeito, parece ser o limite e o fim do relativismo pirandelliano. (...) O respeito pelo homem, o desrespeito pelas ideias estabelecidas, eis a última e mais alta lição de Pirandello".
>
> Essas palavras foram escritas em 1967 por nosso crítico, ano em que, como vimos, ele pareceu render-se às qualidades da obra de Brecht. Mas mesmo assim ele ainda parecia dispor de uma alternativa melhor – o dramaturgo italiano. Há coerência na opção: como acabamos de aprender, há que aceitar as razões dos outros. Só não entendemos como as qualidades acima enumeradas (humanismo, respeito pelo homem e desrespeito pelas ideias estabelecidas), que qualquer principiante encontraria abundantemente na obra de Brecht, podem ser atribuídas a um dramaturgo que aderiu, mesmo que temporariamente, ao fascismo. Eis como Aurora Fornori Bernardini[237] relata o caso: "quem sabe tenha sido uma tardia exigência de revolta libertária radical a que o aproximou, ainda que de passagem, num dos momentos mais críticos da história da Itália (logo após o assassinato de Matteotti), do mal compreendido 'anarquismo' fascista, em apoio a uma vontade de agir 'forte' e determinada. Do mesmo modo, será igual anseio que o levará mais tarde a certas adesões ao fascismo já instalado, do qual não percebeu o alcance". Convenhamos que a um artista assim "distraído" fica difícil atribuir qualidades como "capacidade de alargar nossa compreensão" ou de nos tornar mais tolerantes. A menos que a ideia do crítico, usada contra o dramaturgo alemão, de que o trabalho estético é indissolúvel da opção política só tenha valor quando utilizada para desqualificar comunistas do quilate de Brecht, não valendo para conservadores, fascistas de férias ou para "apolíticos" como [Jacques] Copeau (COSTA, 1998, p. 100-2).

O arrazoado de Costa não pretende, é claro, afirmar ou mesmo sugerir qualquer ligação de Prado com o fascismo, o que seria um completo desatino. Todavia, a comparação empreendida pela autora, que na verdade é o ápice de toda uma argumentação anterior, visa, no fundo, riscar o chão ideológico do pensamento teatral brasileiro, de modo tal que, ao crítico e historiador paulista, coubesse o lado direito da marca. A atitude de Costa apresenta caráter controverso porque, diferentemente do que sucede com Brecht, a dramaturgia de Pirandello não é política, pelo menos não no sentido de divulgar um corpo doutrinário específico de ideias políticas. Se Brecht, a partir de um determinado momento, resolveu destinar sua arte para fins revolucionários, o mesmo não aconteceu com Pirandello, cuja obra, salvo engano, em nada tem a ver com o ideário fascista. A não ser que o tão propalado "relativismo" nela presente pudesse ser associado à amoralidade fascista, algo muito discutível e que somente um estudo aprofundado a respeito poderia, quem sabe, sustentar – não se caracterizando, todavia, em escopo desta reflexão.

[237] Pesquisadora especializada na obra do dramaturgo italiano, autora de *Henrique VI e Pirandello* (1990), estudo ao qual Costa se reporta na passagem entre aspas.

A preferência de Prado por Pirandello possui os mesmos motivos que o fazem admirar dramaturgos como Paul Claudel e Jean Giraudoux: a maior proximidade de todos em relação ao drama burguês, isto é, ao drama voltado para o estudo do indivíduo *per se*. É também daí que vem boa parte da antipatia de Prado por Brecht, cuja dramaturgia seria quase a antítese desse modelo. Que uma preferência assim concebida possa conter conotações políticas conservadoras, não há a menor dúvida. Mas nada tão direto (e nem tão conservador) como pode fazer crer o cotejo empreendido por Iná Camargo Costa no final de seu ensaio. Com efeito, para delinear o antagonismo por ela pretendido, a autora se vale de uma hipérbole que, no fim das contas, procura instituir no seio do pensamento teatral brasileiro a existência de duas categorias: à esquerda, os partidários do teatro épico-dialético, cujo estandarte conteria as fotos de Bertolt Brecht e Karl Marx; à direita, os opositores, entusiastas do pirandellismo e suas obscuras relações com o fascismo.

Para encerrar o assunto, melhor ceder a palavra à figura mais interessada em esclarecê-lo, isto é, o próprio Décio de Almeida Prado. Em um artigo escrito especificamente para replicar Iná Camargo Costa, intitulado "História É Melhor Lida de Trás para Diante", publicado na *Folha de S. Paulo* em agosto de 1996, logo após o lançamento de *A Hora do Teatro Épico no Brasil*, o crítico rebate uma série de objeções levantadas pela autora aos seus textos sobre Brecht, dentre as quais aquelas mais dispostas a antever neles uma visão política de cunho conservador. Reservando sua defesa, a esse respeito, para o parágrafo final do artigo, Prado assevera:

> Não me admirei, pois, ao ver Iná Camargo Costa referir-se à minha "notória antipatia pelo marxismo", novidade que surpreenderá possivelmente alguns dos meus velhos amigos, companheiros da Esquerda Democrática e do Partido Socialista Brasileiro. Não que deseje me defender – nem poderia fazê-lo por se tratar de coisa "notória", ou seja, passada em julgado, trazendo em sua retaguarda não uma pessoa que dá o seu palpite mas toda uma coletividade. A não ser, ocorre-me a ideia, que essa notoriedade proceda de um pequeno grupo de indivíduos que trocam incessantemente entre si impressões políticas e estéticas, confundindo às vezes os dois planos, como toda a passionalidade e o ardor polêmico das minorias aguerridas. Se tal for o caso, acrescentarei que certamente não sou marxista como eles o são, porque não me considero herdeiro autorizado de Karl Marx, detentor da chave que permite elucidar todos os fenômenos do século 20, se não do século 21. Mas respirei fortemente o ar do marxismo que, junto com o do freudismo, formava parte considerável da atmosfera intelectual dentro da qual me formei. Para mim, no entanto, não prevalecem, nesse terreno, das grandes explicações teóricas, simples simpatias ou antipatias (PRADO, 1996, p. 10).

Deixando de lado a dramaturgia para se adentrar no tema da encenação épica, também não se pode dizer que a recepção de Décio de Almeida Prado, aferida por meio de suas

críticas, tenha sido das mais calorosas. Contudo, vale destacar, nesse caso a rejeição não seria pelas teorias cênicas de Brecht em si, tal como sucede com a dramaturgia, mas pela maneira como, em alguns casos, elas foram aplicadas no contexto teatral brasileiro. Demonstrando-se conhecedor dos pressupostos da cena épica, em todas as críticas referentes a montagens de peças brechtianas[238] se vê claramente a preocupação do exegeta em avaliar se a encenação se adequa à dramaturgia ou não, isto é, se a encenação está de acordo com os parâmetros instituídos pelo próprio dramaturgo ao criar sua poética teatral, que engloba, de modo único, texto e cena.

Na ótica de Prado, o problema surge com força principalmente naqueles espetáculos em que, sem se basearem em nenhuma peça de Brecht ou de algum dramaturgo por ele influenciado, apropriaram-se dos expedientes cênicos ligados a essa dramaturgia. Ou seja, dos expedientes do teatro épico-dialético, compendiados pelo autor alemão em textos como o "Pequeno Órganon para o Teatro" (1948) e outros. Sobre esse item, um exemplo sempre mencionado pelos comentaristas de Prado é a apreciação feita ao espetáculo *As Feiticeiras de Salém* (1960), dirigido por Antunes Filho.

Recém-chegado da Itália, onde passara um ano estudando teatro graças a uma bolsa do governo de lá, Antunes Filho quis aplicar no Brasil os conceitos e procedimentos da encenação épica que aprendera em seu estágio no exterior. Porém, ao fazê-lo, ao invés de um texto de Brecht, o encenador optou pela famosa parábola antimarcarthista concebida pelo dramaturgo norte-americano Arthur Miller em 1953. Um texto, acrescente-se, que pouca ou nenhuma relação mantém com o teatro épico-dialético.

Numa longa e incisiva crítica, Décio de Almeida Prado contesta o espetáculo do Pequeno Teatro de Comédia (PTC) antes mesmo de o pano se abrir, ao procurar rebater algumas alegações de Antunes Filho concernentes à obra de Miller inscritas no programa. Quanto à encenação, a tônica da crítica, muitas passagens poderiam ser mencionadas no intuito de demonstrar a incompatibilidade, para o resenhista, entre ela e o texto ao qual se reportava. Um trecho do último parágrafo, contudo, é suficiente:

> As direções anteriores de Antunes Filho, antes do seu estágio de muitos meses na Itália, indicavam um artesão e um admirador do teatro dos Estados Unidos. Esta admiração parece ter-se mitigado: Antunes ainda encena textos norte-americanos, mas o faz segundo princípios estéticos que lhe são adversos. Quando ao primeiro ponto, a principal novidade que se nota em *As Feiticeiras de Salém* é o desejo de superar o simples artesanato, de contribuir com uma interpretação pessoal para o espetáculo, a vontade de se empenhar social e politicamente. Mas as ideias, neste seu primeiro ensaio de teatro

[238] Por essa expressão se pode compreender tanto as peças de Bertolt Brecht como algumas peças escritas por dramaturgos influenciados por ele, tais como Friedrich Dürrenmatt ou Max Frisch.

> ideológico [sic], antes o atrapalharam do que o favoreceram. Encenar uma peça – se não estamos enganados – é descobrir o que ela tem de próprio, de intransferível; não é contrapor sobre o texto uma teoria dramática tomada de empréstimo a outro autor, por mais admirável que este seja, ainda que se chame Bertolt Brecht (PRADO, 2002, p. 190).

Por detrás dos argumentos, que interligam Miller a Brecht, o que realmente ressoa em um fragmento como esse são as teorias teatrais derivadas do modernismo francês, em virtude da ostensiva preocupação demonstrada pelo crítico com o problema da coerência entre a dramaturgia e a encenação do espetáculo. Sempre fiel às lições de Copeau e Jouvet, para Décio de Almeida Prado a cena deveria se submeter aos ditames do texto, e não o contrário, sob pena de se corromper a voz do "poeta dramático". Embora avesso ao esquematismo peculiar às peças de Brecht, na visão de Prado o brechtianismo só poderia ser aceito em bases textocêntricas, ou seja, desde que fosse determinado pela dramaturgia. Para comprovar semelhante assertiva, observe-se a crítica ao espetáculo *Nu para Vinícius* (1964), do Teatro de Grupo[239], na qual já se percebe certa impaciência de Prado para com algumas práticas do teatro épico "enxertadas" nos palcos brasileiros sem o devido lastro textual:

> Chega de marcações com quatro pessoas nos quatro cantos do palco, de costas uma para as outras, enquanto uma quinta nos interpela com severidade, culpando-nos aparentemente, a nós simples espectadores, por todas as desgraças que estão sucedendo em cena. Um drama familiar como este, e aliás de dimensões tão reduzidas, jamais poderá ser transformado pela encenação em epopeia brechtiana (PRADO, 1987, p. 29).

Aqui, além do problema em torno da relação texto x cena, aparece um outro que se revela ainda mais complexo: a maneira como a poética cênica de Bertolt Brecht foi absorvida pelos encenadores brasileiros, já que Prado faz referência a certos procedimentos que não estariam exatamente em consonância com ela, como, por exemplo, a atitude dos atores interpelarem o público com severidade. Tal questão, de importância fundamental, surge com mais força em uma crítica anterior, feita ao espetáculo *Raízes* (1961), produção do Teatro Cacilda Becker que contou com a direção de Antônio Abujamra. A uma determinada altura de sua apreciação, Prado afirma o seguinte a respeito dessa montagem do texto de Arnold Wesker:

> Antônio Abujamra, que é um diretor cheio de ideias, não tem ainda a capacidade técnica, artesanal, que lhe permita transformar em ação dramática os conceitos. Quando estabelece uma pausa, só lhe falta descer dos bastidores um cartaz: pausa. E quando quebra a convenção da quarta parede, obrigando a personagem principal a dirigir-se ao público, também não temos dificuldade de ler outro dístico, escrito em letras garrafais: Brecht. (Se os prelados leitores ainda não sabem o que é "teatro épico", é muito

[239] Dirigido por Egydio Eccio, tal espetáculo era dividido em três partes, um drama, um balé e uma comédia. O drama era assinado por Renata Pallottini, enquanto a comédia, por Lauro César Muniz.

> fácil: é aquele momento em que o ator fixa a plateia e passa-lhe um pito ou prega-lhe um sermão cara a cara. Tal é, pelo menos, a interpretação que os nossos jovens diretores costumam fazer de Brecht) (PRADO, 2002, p. 204).

Além de recriminar os jovens encenadores de então por se utilizarem indiscriminadamente dos expedientes épico-dialéticos, Décio de Almeida Prado também levanta a hipótese de uma má absorção das teorias brechtianas por parte deles, algo que teria gerado equívocos lamentáveis nessas primeiras tentativas de se epicizar o palco brasileiro.

Em uma situação como essa, há dois caminhos a seguir: ou se toma partido do crítico, confiando na sua acuidade para avaliar a aplicação de novas propostas estéticas; ou se toma partido dos artistas, acreditando que o problema se encontre no olhar do crítico, que supostamente ainda não estaria preparado para assimilar tais propostas. Ana Bernstein (2005) e, também, Eudinyr Fraga, em um trabalho intitulado "Aprendizagem com Décio" (1997), optam claramente pelo primeiro caminho, compartilhando dessa visão segundo a qual certas ideias de Brecht teriam sido transplantadas para o Brasil de maneira mecânica. Em que pese se tratar de uma opção válida, não se deduz daí que a outra seja necessariamente inválida. Sabendo-se da coerência de Prado em relação às teorias que o formaram como crítico teatral, não seria nenhuma quimera atribuir muitas dessas reservas à sua mais do que comprovada antipatia por qualquer encenação que não se reportasse ao texto dramatúrgico, um problema que, já se sabe, teria atingido o paroxismo em 1967, na apreciação de *O Rei da Vela*.

Mesmo não sendo possível fechar questão a respeito desse assunto, na medida em que o ato teatral não sobrevive à ação do tempo, de modo que se possa recuperá-lo e reavaliá-lo, ainda assim se poderia conjecturar que, caso isso fosse concebível, provavelmente nossa sensibilidade de espectadores contemporâneos pendesse mais para o lado dos encenadores criticados do que para o lado do crítico. Aos que cresceram assistindo teatro após a consolidação de certas práticas como as do encenador norte-americano Robert Wilson, para quem a função precípua da encenação seria a de simplesmente negar o texto, não é difícil imaginar o quanto, talvez, soassem "familiares" aos nossos olhos e ouvidos os ensaios épicos de Antunes Filho e Antônio Abujamra. Seria essa a principal vantagem (ou desvantagem, dependendo da ocasião e do ponto de vista) da crítica teatral em relação à crítica literária ou cinematográfica, uma vez que em tais áreas, não lidando com artes presenciais, é perfeitamente viável um confronto entre a visão do crítico com a de leitores e espectadores pósteros.

Para finalizar a parte deste estudo que cabe a Bertolt Brecht, ou, melhor dizendo, à análise que Décio de Almeida Prado faz de sua obra teórica e dramatúrgica, resta saber como

o "Shakespeare dos oprimidos"[240] aparece em *O Teatro Brasileiro Moderno*, algo de suma importância para a explicitação da tese aqui defendida. Um fragmento retirado da sexta e última parte de seu ensaio-testemunho, aquela na qual o historiador promove um balanço do teatro brasileiro moderno desde suas origens até o momento em que escreve (início da década de 1980), dá a medida dessa importância:

> Se já eram europeus, franceses ou portugueses, os envelhecidos padrões vigentes no Brasil em 1930, ainda estribados sobre a primazia da comédia ligeira enquanto diversão popular e no primeiro ator enquanto razão de ser do espetáculo, também o foram todos os movimentos surgidos após 1940. Basta conferir os nomes tutelares que se sucederam com tanta celeridade: Copeau, [Constantin] Stanislavski, na fase estetizante e universalizante; [Erwin] Piscator, Brecht, com o teatro de inclinação esquerdista e nacionalista; [Antonin] Artaud, [Jerzy] Grotowski, nos anos próximos, tentados por valores místicos e comunitários. A diferença é que o pensamento europeu às vezes nos impele para as nossas peculiaridades históricas, insistindo sobre o caráter social e engajado da arte; outras vezes nos lança à busca de formas menos passageiras, transcendentes ao espaço e ao tempo, seja a da religiosidade difusa, seja a da pureza estética. Todas essas posições, de resto, a primeira talvez mais comodamente que as outras duas, cabem no âmbito mal delineado do nosso modernismo, que sempre se definiu mais negativamente, pelo simples repúdio ao passado.
>
> A última e mais radical dessas mensagens recebidas da Europa, a de Antonin Artaud, se significou por um lado a culminação de um processo histórico que remonta a Max Reinhardt e a Gordon Craig, momento em que principia a ascensão do encenador, por outro, ao inspirar-se nas danças primitivas balinenses, conduziu o teatro a um beco sem saída, ao menos enquanto não adequarmos economicamente o universo aos nossos propósitos artísticos, negando ao palco o caráter profano e profissional. Na prática, não se pode dizer que o mundo tenha vindo abaixo: quase tudo, na verdade, continuou como antes. Mas no plano da consciência estética o choque foi tremendo, abalando, não se sabe se para sempre, a confiança que todos depositavam no teatro tal como se fora constituindo através dos séculos. Confiança, aliás, concedida inclusive por Brecht, que desejava alargar e diversificar a tradição aristotélica, não desfazer mais de dois mil anos de história. Em suma, o teatro atual – e o teatro brasileiro nesse contexto – não parece capaz nem de esquecer, nem de realizar os altíssimos desígnios imaginados por Artaud. O tremor de terra passou, mas ainda não retornou o antigo sentimento de segurança (PRADO, 2009, p. 137-8).

Mais do que as análises de um teórico como Eric Bentley, ou o contato cada vez maior com a estética brechtiana nos palcos nacionais, o elemento que provavelmente mais contribuiu para que Décio de Almeida Prado aceitasse o teatro épico-dialético foi a introdução, no Brasil, de uma outra estética teatral advinda da Europa, só que agora da França: o teatro da crueldade de Antonin Artaud. Propondo uma revolução toda centrada em torno do espetáculo, que deveria retomar certos princípios míticos e ritualísticos oriundos de

[240] A expressão é de Sábato Magaldi e se encontra em um texto dele chamado "Brecht, o Shakespeare dos Oprimidos", numa alusão clara ao conhecido epíteto de Henrik Ibsen segundo o qual este seria o "Shakespeare da burguesia". O texto está incluído na coletânea *Depois do Espetáculo* (2003).

um teatro primitivo, atávico, as primeiras manifestações dessa estética antiliterária ao extremo remontam, por incrível que pareça, à montagem de *O Rei da Vela*, obra que apresentava, ainda que discretamente, alguns elementos artaudianos, aos quais José Celso denomina, no programa do espetáculo, de "teatro agressivo". A partir de então, todos os espetáculos do Teatro Oficina assumiriam, numa trajetória crescente, elementos tidos como "cruéis" (ou "agressivos") até desembocarem em *Gracias Señor* (1972), obra que gerou uma enorme polêmica junto à crítica da época, envolvendo Sábato Magaldi e, indiretamente, Décio de Almeida Prado[241].

Praticamente toda a última parte do ensaio é dedicada a lamentar as consequências das teorias artaudianas na cena brasileira, responsável, do seu ponto de vista, por abalar os próprios alicerces do nosso teatro. Em um panorama concebido dessa maneira, compreende-se que Brecht, anteriormente visto como um dramaturgo esquemático e reducionista, surja agora como alguém que teria alargado e diversificado a tradição aristotélica. Pudera: a crueldade sonhada por Artaud deu à luz um teatro que seria praticamente a antítese daquele defendido por Décio de Almeida Prado em suas críticas e entrevistas. Se, para o segundo, o teatro deveria ser contemplativo, representativo, racionalista e literário, para o primeiro ele deveria ser participativo, performático, irracionalista e, principalmente, antiliterário, no sentido de não conferir ao texto dramatúrgico nenhuma precedência em relação a outros elementos propriamente cênicos (luz, cenário, figurino, performance atoral etc). Uma poética teatral, em suma, radicalmente cenocêntrica.

Por mais que Prado tenha resistido ao teatro épico-dialético, bem ou mal este ainda mantinha um certo equilíbrio entre texto e cena, ou, mais concretamente, entre dramaturgos e encenadores, algo que as teorias de Artaud vieram romper em prol dos últimos. É curioso observar que, para o historiador, tanto Copeau quanto Artaud, passando evidentemente por Brecht, poderiam ser incluídos "[...] no âmbito mal delineado do nosso modernismo [...]",

[241] Ao escrever sobre *Gracias Senõr* em sua coluna no *Jornal da Tarde*, Sábato Magaldi teceu palavras duras a esse espetáculo, expressas, por exemplo, na seguinte passagem: "Fica, então, uma caricatura da verdade, preenchida por todas as baboseiras da moda no teatro de vanguarda, inspiradas em grande parte no arsenal das teorias irracionalistas: contato sensorial, desafio pelo fluído do olhar, suposta capitação de energias e uma comunhão estancada pelas exigências dos chamados bons costumes (qualquer baile de Carnaval é mais autêntico do que a festa improvisada no palco). O 'te-ato' se transforma numa repressão ao teatro" (MAGALDI, 2014, p. 248-9). Após a publicação no jornal, José Celso respondeu ao crítico em um texto policopiado divulgado sob o título "Carta aberta ao Sábato Magaldi, também servindo para outros, mas principalmente destinada aos que querem ver com os olhos livres". Nele, embora Décio de Almeida Prado não seja mencionado – talvez por já ter abandonado o ofício de crítico àquela altura – toda a crítica paulistana é duramente atacada pelo encenador, que a acusa de velha e ultrapassada, defensora de um racionalismo tido como morto. A tréplica de Sábato Magaldi, distribuída então a amigos e a elementos da chamada "classe teatral", tal como a réplica, não prima pela cortesia argumentativa, incluindo até insinuações de ordem sexual. De todo modo, em razão dessa controvérsia, e por não se sentir confortável em um espetáculo no qual o público era constantemente solicitado a interatuar com o elenco, Décio de Almeida Prado se recusou a assisti-lo, conforme revela em sua entrevista a Ana Bernstein.

argumentando que em todos eles se encontraria o componente negativista da tradição moderna, sempre inclinado a repudiar o passado. Todavia, a completa rejeição de Prado ao teatro da crueldade, explicitada na última passagem transcrita ou em outras, denota que os preceitos instituídos pelo teórico francês já não caberiam mais nas balizas do modernismo, diferentemente de Brecht.

Este, por mais contrário que fosse ao teatro dramático e ilusionista, jamais deixou de comungar dos princípios racionalistas que são, em um certo sentido, a própria essência do moderno, assim como Copeau, Stanislavski e Piscator. O mesmo não acontece com Artaud e, também, Grotowski, teóricos que encaram o teatro como uma espécie de cerimônia litúrgica, cujo objetivo não seria nem entreter, enlevar ou esclarecer o espectador, mas, "simplesmente", hipnotizá-lo, envolvê-lo em um transe de natureza mística. Seria, pois, um teatro de base irracionalista, que, no caso de Artaud, conteria insuspeitadas influências do pensamento de Friedrich Nietzsche, o filósofo tido e havido como um dos pais da pós-modernidade, por sua radical contestação à tradição filosófica de cunho racionalista. Nesse sentido, é possível afirmar que o teatro da crueldade, na comparação com o teatro épico-dialético, se encontraria em uma posição bem mais distante do modernismo, donde se compreende, em boa medida, a repulsa de Prado pelo primeiro – em contraste com o segundo que, no fim das contas, acabou absorvido (ou absolvido). Conforme pondera Jacó Guinsburg, no posfácio à segunda edição de *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* (2001), intitulado "O Exercício do Pensamento Teatral":

> Efetivamente, havia espaço em seu espírito para a ampliação da ousadia literária e cênica a extremos nada morigerados, aristocráticos ou burgueses ou proletários. O que, no entanto, não cabia nele era um teatro que, embora antiteatro, por exemplo, não se entendesse como arte e, sim, simplesmente como vida ou negasse, em suas negações, a determinação em última análise se não racional ao menos ética da condição humana. [...]. Existia, pois, em Décio de Almeida Prado uma constante ou, se se quiser, uma afinidade eletiva, sensível tanto em sua maneira de dizer como na de escrever (em que vinha claramente à tona), e que o aproximavam de uma estética mais apolínea, derivada de análises com distanciamento crítico e calcada em avaliações de forte peso literário (GUINSBURG, 2001, p. 366).

Verdadeiro rosário de lamentações, grande parte do pessimismo manifestado por Prado no final de *O Teatro Brasileiro Moderno* poderia ser visto como um sintoma, bem característico, de sua mentalidade moderna, própria de quem não concebe o teatro, ou qualquer outra arte, sem o amparo de alguns pontos de referência mais ou menos consensuais, pontos esses que a crueldade artaudiana, com sua vocação destruidora, teria solapado. Na prática, isso se refletiria em diversos setores do meio teatral, como, por exemplo, no público, que ao se ver constantemente agredido teria se afastado do teatro, ou mesmo na própria

capacidade expressiva dessa arte, que teria perdido parte de sua força cognitiva devido à proeminência da expressão corporal sobre a palavra. Para Ana Bernstein, que no final de seu trabalho emite alguns comentários a respeito de *O Teatro Brasileiro Moderno*, esse pessimismo derivaria, em grande parte,

> [...] de um recorte de geração. A nostalgia por uma "doutrina central", um "padrão de julgamento" e uma "visão unitária" é parte da experiência pós-moderna. A fragmentação, a impossibilidade de subsumir em um todo coerente e orgânico a experiência artística, a perda da autoridade atribuída à obra de arte, o próprio questionamento do sujeito, assim como dos grandes discursos da história, tornam impossível a existência de um padrão universal, isto é, compartilhado por todos, que guie a produção e a recepção teatral.
> A perplexidade que Décio expressa em relação ao rumo tomado pelo teatro brasileiro de meados da década de 1970 em diante ecoa o seu sentimento de inadequação frente aos novos postulados do teatro no momento em que ele abandona a crítica teatral (BERNSTEIN, 2005, p. 196).

Escrevendo numa época mais ou menos fronteiriça entre o modernismo e aquilo que se poderia designar de pós-modernismo, além desse incômodo porventura provindo de uma nova subjetividade que então surgia, fragmentada, descontínua, há ainda um outro item que não pode ser esquecido nessa equação, mencionado de passagem por Ana Bernstein: o questionamento dos grandes discursos da história. Como já foi abordado em algumas ocasiões, tanto a historiografia de Décio de Almeida Prado quanto a de Antonio Candido se inserem em tal categoria, peculiar ao pensamento moderno, segundo a qual a história é vista como um sujeito singular-coletivo universal, uma grande "metanarrativa" que congregaria, em tese, todos os povos sob um mesmo princípio ordenador (a Razão).

Além de universalizadoras, ambas as historiografias, tal como o primeiro capítulo disserta, possuem traços ostensivamente teleológicos, por anteverem no modernismo o momento culminante da cultura brasileira, seja no teatro, seja na literatura. Aquele momento no qual o país teria conquistado a sua tão sonhada autossuficiência estética, tornando-se capaz de produzir os seus próprios modelos formais e superando, assim, a sua histórica dependência nesse âmbito com a Europa. Contudo, uma vez atingido esse fim (*télos*), o que sucederia? Em princípio, como assevera Mário de Andrade, ainda que se referindo a um outro período histórico[242], "[...] as decadências não vêm depois dos apogeus. O apogeu já é decadência, porque sendo estagnação não pode conter em si um progresso, uma evolução ascensional" (ANDRADE, 1982, p. 301). No contexto desta pesquisa, após a consolidação dos parâmetros modernos, cujo ápice, na literatura e no teatro, teria se dado em obras como *Grande Sertão:*

[242] A frase é do "Prefácio Interessantíssimo", texto de abertura do livro *Paulicéia Desvairada* (1922). No contexto em que foi escrita, ela soa como uma crítica ao período anterior ao modernismo, entre 1900 e 1922, muito marcado, na visão do escritor, pelo academicismo e pelo comodismo estético.

Veredas[243] (1956) e *O Rei da Vela* (1967), ao invés de uma queda abrupta, se iniciaria um ciclo mais estável, sem grandes depressões mas, também, sem grandes erupções de criatividade. Um ciclo, enfim, no qual o modernismo se institucionalizaria, no bom e no mal sentido, pois, ao mesmo tempo em que se tornaria a estética hegemônica do país, ele perderia, por conta disso, o seu caráter "subversivo", algo tão caro ao seu espírito original.

Não é isso, com certeza, o que se apresenta nas obras de Antonio Candido e, principalmente, Décio de Almeida Prado. Em relação a este, baseando-se sempre em *O Teatro Brasileiro Moderno*, pode-se afirmar que, ao término do modernismo teatral, simbolicamente representado pelo fim do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, sucedeu-se um período de enorme decadência na cena nacional. Como ele mesmo afirma:

> Durante três decênios, havíamos tido uma companhia-padrão, que encabeçava a vanguarda e pela qual se julgava tudo o que se fazia no momento. Primeiro, no Rio, Os Comediantes, Dulcina, Mme Morineau. Depois, em São Paulo, o TBC, o Arena, o Oficina. Em meados de setenta, abalado o consenso que fizera a força daquelas companhias, entrávamos numa fase de tateamento e indecisão. A verdade é que, depois de tanto ardor revolucionário, político e estético, tantas experiências apontando para as mais disparatadas direções, ninguém sabia ao certo qual deveria ser o próximo passo. O teatro renovara-se brutalmente mas à custa de perder o seu ponto de equilíbrio (PRADO, 2009, p. 121-2).

Veja-se agora, à guisa de comparação, um trecho retirado das últimas páginas de "Literatura e Cultura de 1900 a 1945", provavelmente o principal texto de Antonio Candido sobre o modernismo literário brasileiro. Nele, ao versar sobre os estertores do movimento, que teria ocorrido no final dos anos cinquenta, o crítico define assim o seu balanço a respeito desse período, lembrando que o ensaio é de 1965:

> Não há dúvida, porém, que o presente momento é de relativa perplexidade, manifestada pelo abuso de pesquisas formais, a queda na qualidade média da produção, a omissão da crítica militante. Se encararmos estes fatos de um ângulo sociológico, veremos que eles estão ligados – entre outras causas – à transformação do público e à transformação do grupo de escritores.
> Vejamos o primeiro caso. Os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%. A possibilidade de leitura aumentou, pois, consideravelmente. Muito mais, todavia, aumentou o número relativo de leitores, possibilitando a existência, sobretudo a partir de 1930, de numerosas casas editoras, que antes quase não existiam. Formaram-se então novos laços entre escritor e público, com uma tendência crescente para a redução dos laços que antes o prendiam aos grupos restritos de

[243] Em "A Nova Narrativa", publicado na antologia *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*, Antonio Candido se refere assim a Guimarães Rosa e seu romance mais importante: "Com todos esses recursos na mão, talvez tenha sido o primeiro que fez a síntese final das obsessões constitutivas da nossa ficção, até ali dissociadas: a sede do particular como justificativa e como identificação; o desejo do geral como aspiração ao mundo dos valores inteligíveis à comunidade dos homens. Como sugeria em 1873 o artigo citado de Machado de Assis ['Instinto de Nacionalidade'], tratava-se de fixar o particular, mesmo sob a sua forma extrema de pitoresco, como afirmação de uma autonomia interior que o transcende" (CANDIDO, 1987, p. 208).

> diletantes e "conhecedores". Mas este novo público, à medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo grande desenvolvimento dos novos meios de comunicação. Viu-se então que no momento em que a literatura brasileira conseguia forjar uma certa tradição literária, criar um certo sistema expressivo que a ligava ao passado e abria caminhos para o futuro – neste momento as tradições literárias começaram a não mais funcionar como estimulante. Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, ou novamente reequipados, para nós – como o rádio, o cinema, a teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da literatura literária (por assim dizer), estes veículos possibilitaram, graças à palavra oral, à imagem, ao som (que superam aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrou numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participassem de maneira mais fácil dessa quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro. E para quem não se enquadrou numa certa tradição, o livro apresenta limitações que aquelas vias superam, diminuindo a exigência de concentração espiritual (CANDIDO, 2000, p. 125-6).

A equivalência entre a ótica de um e outro intelectual é, realmente, impressionante. À visão teleológica sucederia uma visão escatológica da história, em seu aspecto mais apocalíptico mesmo de fim dos tempos. Outros exemplos ainda poderiam ser citados no intuito de expor essa correlação de posições, algo, provavelmente, dispensável, devido ao risco de se tornar redundante. Importa ressaltar neste instante que, ao contrário de Prado, Candido teve a oportunidade de rever seu ponto de vista, em um trabalho posterior chamado "A Nova Narrativa", aparecido pela primeira vez em 1979 e incluído em *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. Aqui o pensamento de Candido parece se aproximar mais à aludida assertiva de Mário de Andrade, para o qual após o apogeu sucederia não a decadência, mas a estagnação.

Em "A Nova Narrativa", debruçando-se sobre autores como Osman Lins, Dalton Trevisan, Fernando Sabino e Otto Lara Resende, todos jovens à época, Candido sustenta terem eles exercido um papel histórico importante, o de consolidação da média, que nada tem a ver com o chamado "gosto-médio" mas com o estabelecimento de uma certa regularidade qualitativa. Aquilo designado pelo crítico, em uma determinada passagem, de "harmoniosa mediania". Em um estudo ainda mais recente que "A Nova Narrativa", o opúsculo *Iniciação da Literatura Brasileira*, de 1997, Candido reafirma tal orientação historiográfica, ao asseverar que, após o desaparecimento dos três últimos "grandes" da literatura brasileira (João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e, até certo ponto, Clarice Lispector), terminava a era das figuras de "alto relevo".

Em se tratando de Décio de Almeida Prado, não se encontra em sua obra semelhante atenuação da visão apocalíptica manifestada em *O Teatro Brasileiro Moderno*, de modo que,

para todos os efeitos, essa seria a sua visão derradeira. Para ele, terminada a fase dos "monstros sagrados" (Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues) e das grandes companhias (TBC, Arena e Oficina principalmente) instaura-se uma crise sem precedentes na cena nacional, tamanha, em sua avaliação, que o exegeta chega mesmo a duvidar de sua própria continuidade histórica, ao se perguntar, no último parágrafo do ensaio:

> Enquanto aguardamos, uma dúvida insidiosa infiltra-se em nosso espírito. Renascerá o teatro sob formas ainda inimagináveis, como tantas vezes sucedeu, ou morrerá, havendo cumprido honrosamente o seu destino histórico? Terá terminado o ciclo da obra de arte como fenômeno suscetível de ser reproduzido mecanicamente, com a sua aura de fato único, tão bem descrita por Walter Benjamim? Caberá o futuro, no que tange às artes do espetáculo, ao cinema, à televisão, ao *video-tape*, ao *video-cassete*, produtos de uma revolução tecnológica que se acelera e cujos resultados não conseguimos sequer conjeturar? Não temos dúvidas sobre o lado para o qual pendem as nossas preferências e as nossas esperanças. Mas não nos sentimos obrigados a responder a tão desagradáveis perguntas. Felizmente, quando começam as projeções sobre o que virá, cessam as atribuições e a responsabilidade do historiador (PRADO, 2009, p. 140).

O teatro brasileiro não morreu, é óbvio. O que teria morrido é o tipo de teatro defendido por Décio de Almeida Prado, pautado em um repertório dramatúrgico elevado e na existência de grandes companhias funcionando em regime empresarial, que lhes permitia manter um elenco estável e, com isso, solidificar uma linguagem própria ao longo de alguns anos. No tempo em que Prado escreve *O Teatro Brasileiro Moderno* restavam pouquíssimas companhias que preencheriam a tais requisitos, por assim dizer, tbcistas. Como exemplo, poderiam ser citados o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), um caso um tanto à parte por sua ligação com o Sesc-SP, e a Companhia Estável de Repertório (CER), fundada por Antônio Fagundes com propósitos que, em muitos aspectos, lembram o da antiga companhia de Franco Zampari – que se revelam inclusive no nome que lhe foi dado[244]. É isso o que explica o descrédito de Prado em relação ao chamado "teatro de grupo", expressão que no início dos anos oitenta ainda não havia se disseminado mas que, de resto, já anunciava a introdução de um novo sujeito histórico no teatro brasileiro, pelo fato de revolucionar, entre outras coisas, seu modo de produção. Chamando tais grupos de "filhos do Oficina"[245], mesmo admitindo a enorme qualidade de algumas de suas realizações, o processo criativo demandado por eles é descrito assim pelo historiador:

[244] Tanto o CPT como a CER são de São Paulo e surgiram em 1982. Enquanto o primeiro, sob o amparo do Sesc-SP, existe até hoje, a segunda, enfrentando dificuldades financeiras, dissolveu-se em 1990, retomando, a partir de então, o esquema de produções avulsas, que não demandam elenco fixo.

[245] Não se trata, claro, do Teatro Oficina "original", mas daquele surgido por volta de 1972, quando a antiga companhia se tornou uma espécie de comunidade chamada Grupo Oficina Brasil em Re-volição, nome que se manteria até 1980, quando surge o atual Teatro Oficina Uzyna Uzona.

> Poderíamos, quem sabe, enxergar na criação coletiva uma saída para o teatro, se o interminável período de maturação de tais espetáculos não os tornasse dificilmente compatíveis com as realidades econômicas modernas. Ou os atores se sujeitam, nos longos meses preparatórios, a salários mínimos, só suportáveis para principiantes, e então o elenco corre o risco de não passar de uma ponte introduzida entre o amadorismo e o profissionalismo, dissolvendo-se no momento em que alcança sucesso, ou todo o projeto se coloca sob a proteção do Estado, perdendo o direito de intitular-se alternativo. Um espetáculo pode realizar o milagre de ser subsidiado e independente, não uma companhia que pela continuidade do amparo governamental aos poucos se estatiza e se oficializa (PRADO, 2009, p. 130).

É claro que Prado não tinha uma bola de cristal para adivinhar o que aconteceria em anos mais recentes, especialmente com a criação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, verdadeiro marco na eclosão de uma nova cultura teatral na capital paulista. Sob certos aspectos, aliás, ela veio exatamente para "desmentir" as reservas do intelectual em relação a esse fenômeno, hoje quase hegemônico. Mesmo assim, não se pode ignorar que o pessimismo de Prado é, como se tem mostrado, um sintoma relacionado a algo maior, que vem a ser o seu entranhado apego à modernidade, no sentido estético e filosófico que o termo alcança. Esse apego, que pode ser antevisto em obras como *O Teatro Brasileiro Moderno*, aparece de maneira ainda mais explicitada em entrevistas ou em um curioso texto chamado "Em Torno de Júlio de Mesquita Filho", um manuscrito de 1999 publicado em seguida à morte de Prado (2000) e reproduzido em *A Crítica Cúmplice*. Após dissertar um pouco sobre o ex-diretor de *O Estado de S. Paulo* e o período em que ele viveu, marcado pela ascensão, no Brasil, dos ideários modernista e comunista, Prado termina o artigo fazendo uma análise de sua geração diante desses dois ismos fundamentais do século XX, proferida da seguinte maneira:

> E confesso que, ao fechar esse fluxo de indagações, rememorações e reflexões, sinto-me como que rodeado de incertezas, sem saber, em particular, se a minha geração representou um passo à frente em relação à imediatamente anterior – a do meu pai, Antonio de Almeida Prado, e Júlio de Mesquita Filho –, como supunha na juventude.
> No que diz respeito à arte, não entendo direito o que significa pós-modernismo. Um sistema artístico novo, parece-me, desliga-se do passado, assume identidade e nomes próprios, não dependendo em nada do que ficou para trás. Assim, interpretei, por exemplo, o romantismo, o naturalismo, o simbolismo, o surrealismo. Estaremos agora diante de um impasse?
> Desaparecerão a literatura, a pintura, a música, tais como as concebemos nos últimos séculos? Penetraremos numa fase de infinitas virtualidades, de alterações tecnológicas cujo alcance não conseguimos sequer imaginar? Quanto à política, só vejo com alguma luz, não o que será, mas o que deveria ser o seu termo último, aquilo que em Aristóteles chama-se causa final. Foi esta expressa por Karl Marx, ou perfilhada por ele, conferindo palavras a uma velha aspiração não só humana como também humanitária. Ei-la, em sua perfeita brevidade: "De cada um conforme sua aptidão, a cada um

> conforme a sua necessidade". Trata-se de uma citação já muito gasta, é verdade, mas que no meu entender – e nesse sentido sou marxista – compensa tudo quanto de errado ou de inatural possa ter escrito o seu autor. Só esse objetivo é significativamente utópico para nos elevar acima de nós mesmos, só ele estanca a nossa imensa sede de absoluto. Os meios podem variar. Os fins, não (BERNSTEIN, 2005, p. 354-5).

Neste trecho se observam alguns princípios bastante caros a Prado, na forma e no conteúdo. Em relação à forma, impossível não registrar o vezo do autor, reiteradamente demonstrado nesta pesquisa, de destinar as revelações mais importantes a respeito do seu pensamento aos últimos parágrafos, quase sempre lançando mão de interrogações, no mínimo, sugestivas. Em relação ao conteúdo, é interessante notar que Prado vê o pós-modernismo (em rara referência à expressão) como um momento de impasse, tão grande na medida em que não foi capaz nem de adquirir um nome próprio, totalmente independente do momento que o antecede. Ademais, como as interrogações o provam, novamente é possível perceber no discurso de Prado traços escatológicos, como se o fim do modernismo representasse, simplesmente, o fim da história. Depois dele, o nada. Ou o caos.

Se há algum exagero em tal argumentação, ele não ultrapassa certos limites puramente didáticos, que visam apenas dar a dimensão do quão problemático se mostra para o intelectual em discussão o suposto fim do modernismo. Para compreender ainda melhor essa questão, atente-se a uma fala de Prado, retirada da entrevista a Ana Bernstein, na qual ele pondera sobre a universalidade do modernismo:

> [...] acho que as grandes escolas literárias são as escolas que pegam todo o seu ser. O romantismo, por exemplo, não era escrever de uma maneira romântica, não é bem isso. É uma maneira de viver romântica, uma maneira de amar romanticamente, é uma visão do mundo. Não é o caso do concretismo na poesia: eles ficam muito na forma, mas não há propriamente uma maneira de viver concreta, concretista. Então, realmente, você pode fazer poesia concretista, mas não existe o romance concretista, o teatro concretista[246]. Existe a pintura concretista e existe a poesia. É também uma visão da vida, sem dúvida, mas não é tão ampla quanto o romantismo. Já o modernismo é uma visão ampla também.
>
> No fundo, sou é modernista. Por isso fico muito impressionado quando leio sobre o pós-modernismo, porque realmente é uma coisa que não consigo compreender bem. Porque o moderno é uma palavra aberta. Não houve um modernismo só, houve uma porção de modernismos. O modernismo de 1920 é um, o modernismo de 1930, 1940, 1950 é outro (BERNSTEIN, 2005, p. 333).

Ao dizer que as grandes escolas literárias são aquelas que "[...] pegam todo o seu ser [...]", Prado expressa uma cosmovisão tipicamente moderna, em sua ânsia por uma certa

[246] Sem desmentir Prado, não custa informar que Haroldo de Campos, um dos "papas" do concretismo, escreveu, em 1952, uma peça chamada *Graal – Legenda de um Cálice*, que se manteve inédita até muito recentemente, quando a editora Perspectiva a publicou.

coerência global, um imperativo categórico que conferisse sentido à história, de modo com que o fio condutor que liga o passado ao futuro se mantivesse sempre reconhecível, pois compartilhado por todos. Ora, uma das marcas do discurso pós-moderno é precisamente a sua recusa à narrativa unificadora e emancipadora do mundo, propondo, em contrapartida, uma narrativa parcial, que além de não ambicionar valores universais, ainda por cima se ampara mais na eficácia e na performatividade técnicas, manifestando uma racionalidade puramente instrumental e local. O exemplo levantado por Prado, do movimento concretista, é, a esse respeito, bastante sintomático. À homogeneidade e ao gnosticismo da modernidade sucedem o ecletismo e o agnosticismo da pós-modernidade.

Outro tópico que importa ressaltar relaciona-se à preocupação de Décio de Almeida Prado (e também de Antonio Candido) para com o surgimento de meios expressivos novos, como o cinema, o videocassete e a televisão. Trata-se da típica interpretação segundo a qual a *modernização*, um conjunto de processos cumulativos que se reforçam uns aos outros[247], teria desfeito o laço que ligava a *modernidade* ao racionalismo ocidental, uma vez que ela (a modernização) independe de tempo e lugar, não necessitando do surgimento de nenhuma nova subjetividade racional para emergir. É por se fiar em noções dessa natureza que Prado tem dificuldade para conceber o fim do modernismo, pois, do seu ponto de vista, enquanto última palavra da história, a subjetividade por ele encampada deveria se expandir *ad infinitum*, dando origem, por conseguinte, não a um pós-modernismo, mas a outros modernismos. Boa parte do "decadentismo" demonstrado pelo historiador em algumas passagens citadas decorre daí. Conforme esclarece José Carlos Reis, referindo-se a essa maneira negativa de se encarar a contemporaneidade pós-moderna:

> Ela [a modernidade] teria sido vítima do seu próprio desenvolvimento, que acaba geralmente em decadência e morte das culturas. Nesse processo pós-moderno, as premissas das Luzes estão mortas e só suas consequências continuam a agir, sem o seu espírito original. A modernização limita-se a fazer funcionar as leis da economia e do Estado, da técnica e da ciência, formando um sistema fechado a toda ação transformadora. Os processos sociais se aceleram sem criar mudança profunda, pois a esfera da cultura está esgotada, cristalizada. A cultura moderna se cristalizou porque realizou todo o seu potencial. Suas oposições foram integradas e as mudanças profundas não são mais possíveis. A história das ideias está fechada e, então, entramos na pós-história. É só gerir os seus bens acumulados. A revolução cultural da modernidade se interrompeu nesse processo puramente econômico-

[247] Seria essa, muito sumariamente, a interpretação de filósofos como, por exemplo, Jürgen Habermas. Para além das novas tecnologias de comunicação de massa, essa modernização incluiria, de acordo com José Carlos Reis, outros itens como "[...] a capitalização e a mobilização de recursos, o desenvolvimento das forças produtivas, o aumento da produtividade do trabalho, a centralização dos poderes políticos e a formação de identidades nacionais, o direito à participação política, a urbanização, a instrução pública, a laicização dos valores e normas" (REIS, 2006, p. 51).

> tecnológico de modernização. Esta é a forma neoconservadora de fechar a modernidade (REIS, 2006, p. 52).

Acredita-se que essas alegações sintetizem bem o sentimento de Décio de Almeida Prado em relação à era pós-moderna, por ele criticada desde, pelo menos, 1972, ano em que escreve "O Teatro e o Modernismo", texto no qual, por meio da análise de *O Rei da Vela*, já se percebe certas reações adversas à corrente filosófica que representaria uma de suas bases de sustentação ideológica: o estruturalismo. Com o tempo, atentando-se a estudos como "Leonor de Mendonça: Amor e Morte em Gonçalves Dias" (originalmente de 1979), *O Teatro Brasileiro Moderno* (originalmente de 1984) ou mesmo o artigo "Em Torno de Júlio de Mesquita Filho" (1999), essa adversidade, conforme se procurou demonstrar, só aumentou.

Sempre fiel aos ditames que o formaram como intelectual e homem de teatro, típicos de um mundo que ainda detinha algum grau de transcendência, por mais secularizada que fosse, a obra de Décio de Almeida Prado, em especial a sua vertente historiográfica, congregaria, a seu modo, toda a grandeza e toda a fragilidade do projeto moderno. Ao mesmo tempo em que oferece um painel amplo do teatro brasileiro como nenhuma outra conseguiu empreender[248], dotada de uma amarração teórica invejável, ela se mostra vulnerável a algumas críticas que são, no todo, peculiares à própria modernidade e seu discurso totalizante, racionalista e otimista. Esse otimismo, que se prende, claro, à fé no progresso, foi fundamentalmente abalado pela emergência do controverso pós-modernismo, uma nova subjetividade que, para todos os efeitos, ainda é a determinante no momento histórico em que estas linhas estão sendo escritas. Se Prado, assim como outros grandes pensadores de sua geração, não se modernizou, ou, melhor dizendo, não se pós-modernizou, isso nem de longe o apequena, pelo contrário. A poucos é dado o direito de pronunciar, como ele o faz no texto "Oração aos Velhos"[249], a seguinte elocução:

> Basta marcar a minha perplexidade em face dos dois últimos ismos que registrei: o desconstrucionismo e o pós-modernismo. Significarão eles porventura que o meu amado século XX, que vivi quase em sua inteireza, já terminou e que temos de desmanchar tudo o que edificamos com tanto custo? Felizmente a minha idade, se me permite ainda fazer perguntas, desobriga-me de lhes dar respostas. Liberado pela velhice, já sem ter a preocupação de parecer moderno, não tendo mais a obrigação moral e profissional de rever periodicamente os meus conceitos e reciclar a minha bibliografia, posso afinal dar-me ao luxo de ser apenas eu mesmo. Ou melhor, como diria Ortega y Gasset, "eu e minha circunstância". No caso, eu e meus amigos (PRADO, 1997, p. 185).

[248] Em termos individuais, bem entendido, comparando a sua obra com a de outros historiadores que também se propuseram historiar o teatro brasileiro como um todo.

[249] Discurso proferido por ocasião de uma homenagem ao autor organizada em novembro de 1994 pela União dos Escritores do Brasil, a Associação Paulista de Autores Teatrais e o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de São Paulo.

Considerações Finais

De acordo com os pressupostos explicitados no início deste trabalho, a obra crítica e ensaística de Décio de Almeida Prado representa provavelmente o melhor modelo de uma historiografia moderna aplicada à reflexão do passado teatral brasileiro, graças à consistência e à coerência com que soube desenvolver uma verdadeira "metanarrativa" a seu respeito, com começo, meio e fim muito bem delineados.

Se, para configurar essa obra, dotando-a de estofo teórico, Prado teve de pagar o preço devido a algumas interpretações mais peremptórias ou a certas analogias mais ousadas, isso se deve, basicamente, a dois fatores: primeiro, conforme abordado no capítulo de abertura, em razão das peculiaridades inerentes ao projeto historiográfico no qual sua obra de insere; segundo porque, visto sob a ótica contemporânea – relativista por excelência e, por isso, muito ciosa com relação à construção de juízos de valor – a "desconstrução" de alguns pontos de vista expressos por Prado seria algo quase imperioso, uma verdadeira demanda do tempo histórico que se vive.

Embora o edifício levantado por ele permaneça intacto, servindo de guia seguro aos futuros estudiosos do teatro brasileiro, em especial no que concerne ao discurso relativo à "grande história", o arcabouço teórico responsável pela elaboração de seu pensamento teatral, declaradamente racionalista, já não atende a determinadas solicitações da contemporaneidade. Esta, detentora de uma subjetividade descentralizada, muito mais inclinada à exaltação da *alteridade* do que à busca por uma *identidade universal*, tende, de certo modo, a rejeitar a história global e linear pautada pelo homem europeu, branco e "civilizado", valorizando, ao contrário, o "selvagem", o negro, o índio, a mulher, enfim, tudo aquilo que não se encaixaria na metafísica humanista própria da modernidade.

Semelhante revisão mental, promovida nas últimas décadas do século passado, se não invalida o cânone moderno, que jamais deixou ou deixará de ressoar, acrescenta-lhe matizes novos e inusitados, observáveis em algumas obras historiográficas mais recentes que, de um modo ou de outro, ainda se ligam à mentalidade precedente, devido à ambição de historiarem o teatro nacional como um todo orgânico. Em *História do Teatro Brasileiro* (1996), de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, isso se revela principalmente na tentativa empreendida por esses pesquisadores em "conciliar" o estudo do teatro jesuítico com as manifestações teatrais dos índios, algo abordado no terceiro capítulo da tese e que significa, com certeza, uma tentativa de se quebrar, ainda que muito discretamente, a armadura teórico-conceitual instituída pela historiografia moderna. Além disso, em que pese a obra de Cafezeiro e Gadelha se ater basicamente à dramaturgia, opção não muito condizente com os

parâmetros que regem o teatro contemporâneo, uma outra característica que sugere a "porosidade" da proposta ali desenvolvida relaciona-se ao interesse acentuado pelo debate de cunho ideológico, buscando nos enunciados a suposta origem dos juízos de valor que os conformam. Assim, ao lado de uma visão "monolítica" servindo como amálgama do discurso, traço que remete à mentalidade moderna, em *História do Teatro Brasileiro* também se nota o que seria o "antídoto" desse discurso, uma espécie de *contradiscurso* muito peculiar à mentalidade pós-moderna.

O estudo, entretanto, que parece consubstanciar melhor as conquistas implementadas pela historiografia de Décio de Almeida Prado com expedientes que já "denunciariam" certos valores do mundo atual seria o recente *História do Teatro Brasileiro* (2012-2013), obra coletiva publicada em dois volumes e dirigida por João Roberto Faria. Nela é possível surpreender uma configuração que, no todo, remete a alguns pressupostos do pensamento de Prado, como observa Edélcio Mostaço (2015) em artigo no qual comenta a publicação, aliado a outros que, de uma certa forma, se não negam esses pressupostos, em um primeiro momento não se coadunariam com eles.

A ascendência de Décio de Almeida Prado nessa última *História do Teatro Brasileiro* se verifica por meio de alguns elementos bastante explicitados, como, por exemplo, a inclusão de quatro ensaios de sua lavra no volume I, precisamente aqueles destinados à abertura do trabalho ("O Teatro Jesuítico", "Entreato Hispânico e Itálico", "Herança Teatral Portuguesa" e "O Advento do Romantismo") ou por meio de alguns indícios tais como a importância atribuída ao modernismo, cuja introdução e desenvolvimento ocupa boa parte do segundo volume.

Ao mesmo tempo encontram-se na *História do Teatro Brasileiro* capítulos caprichados a dissertar sobre o teatro de revista, a comédia de costumes, o circo-teatro, o teatro de bonecos, enfim, sobre uma série de gêneros teatrais que, vistos sob o prisma do drama, tão precioso ao modernismo adotado por Prado, dificilmente teriam o espaço merecido em uma obra desse tipo, por serem considerados de menor valor. Ainda que, por acaso, *História do Teatro Brasileiro* possua uma arquitetura conceitual lastreada pela literatura dramática, como afirma Mostaço em seu artigo, essa arquitetura não exclui ou rebaixa os gêneros que a ela não se alinham. Nesse sentido, percebe-se que a obra dirigida por João Roberto Faria já reverbera, claramente, o relativismo peculiar à contemporaneidade.

Sinal de que, sem dispensar as restrições que se lhe possam fazer, a historiografia de Décio de Almeida Prado, assim como a de outros importantes autores modernos (Mário Pedrosa, Antonio Candido, Alfredo Bosi etc), não se esgota com o advento do chamado pós-

modernismo. Apenas se adapta a ele, como acontece, aliás, com todos os grandes pensadores do passado, modernos ou não. Quando a luz emitida por uma determinada obra é forte, não há meio, por mais refratário que seja, capaz de impedir sua propagação.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AGUIAR, Flávio. *A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

_____. "A Pura Chama – Estudo sobre Autor, Texto e Personagem na Obra de Décio de Almeida Prado". In: *Décio de Almeida Prado:* Um Homem de Teatro. São Paulo: Edusp, 1997.

ALENCAR, José de. *Teatro Completo* (Volume II). Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977.

ANCHIETA, José de. *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

_____. *Poesias*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989.

ANDRADE, Mário de. "O Movimento Modernista". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Editora: Instituto Nacional do Livro, 1972.

_____. "Prefácio Interessantíssimo". In: *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*: Apresentação dos Principais Poemas, Manifestos, Prefácios e Conferências Vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 1982.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Tradução de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, s.d.

ARANTES, Paulo Eduardo. "Providências de um Crítico Literário na Periferia do Capitalismo". In: *Sentido da Formação*: Três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

_____. "Décio de Almeida Prado e o Papel do Teatro no Sistema da Cultura Brasileira". *Cultura Vozes*, São Paulo, v. 89, n. 6, p. 142-5, 1995.

ARAÚJO, Nelson. *História do Teatro*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991.

ARENDT, Hannah. *Sobre a Revolução*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. *Sábato Magaldi e as Heresias do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

AZEVEDO, Moreira de. *O Rio de Janeiro, sua História, Monumentos, Homens Notáveis, Usos e Curiosidades*. Rio de Janeiro: Livraria Brasiliana, 1969.

BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil*: Experiências e Influências. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAPTISTA, Abel Barros. "O Cânone como Formação". In: *O Livro Agreste*: Ensaio de Curso de Literatura Brasileira. Campinas: Ed. da Unicamp, 2005.

BETTI, Maria Sílvia. "Na Trilha do Mestre: Décio de Almeida Prado como Formador". In: *Décio de Almeida Prado:* Um Homem de Teatro. São Paulo: Edusp, 1997.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. "Anchieta ou as Flechas Opostas do Sagrado". In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. “Um Testemunho do Presente”. In: *A Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*: Pontos de Partida para uma Revisão Histórica. São Paulo: Ed. 34, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador*: Um Estudo da Dramaturgia nos Tempos Modernos. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

BERNSTEIN, Ana. *A Crítica Cúmplice*: Décio de Almeida Prado e a Formação do Teatro Brasileiro Moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BOILEAU, Nicolas. *A Arte Poética*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BRAGA, Claudia. *Em Busca da Brasilidade*: Teatro Brasileiro na Primeira República. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPq, 2003.

BRANDÃO, Tânia. “Ora, Direis Ouvir Estrelas*:* Historiografia e História do Teatro Brasileiro”. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.1, n.1, p. 199-217, 2001.

_____. “As Lacunas e as Séries: Padrões de Historiografia nas ‘Histórias do Teatro no Brasil’”. In: *Para uma História Cultural do Teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil (Quatro Séculos de Teatro no Brasil)*. Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: T. A. Queiroz: Edusp, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro:* Um Percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Teresina Etc*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Brigada Ligeira e Outros Escritos*. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

_____. *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

_____. “O Socialismo É uma Doutrina Triunfante”. *Brasil de Fato*, São Paulo, junho de 2011. Cultura, p. 4.

CARDIM, Fernão. *Narrativa Epistolar de uma Viagem e Missão Jesuítica*. Lisboa: [s.n.], 1847.

_____. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia, 1925.

CARDOSO, Armando. *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*: Estudo Histórico-Crítico dos Gregos à Atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CARVALHO, Sérgio de. *Atuação Crítica*: Entrevistas da Vintém e Outras Conversas. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. “Teatro e Sociedade no Brasil Colônia: a Cena Jesuítica do Auto de São Lourenço”. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 7-53, 2015.

CARVALHO, Carlos Gomes de. *A Primeira Crítica Teatral no Brasil*. Cuiabá: Verdepantanal, 2004.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1937.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*: A Vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COPEAU, Jacques. *Apelos*. Tradução de José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato*: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998.

COSTA, Iná Camargo; AZEVEDO, José Fernando de. “Duas Histórias do Teatro Brasileiro”. *Vintém: Teatro e Cultura Brasileira*, São Paulo, v. 3, p. 29-37, s. d.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

CRAIG, E. Gordon. *Da Arte do Teatro*. Tradução de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, s.d.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2007.

DORIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1975.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1987.

_____. “Um Tema: A Formação do Teatro Brasileiro”. In: *Décio de Almeida Prado:* Um Homem de Teatro. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *Ideias Teatrais:* O Século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2001.

_____. “O Lugar da Dramaturgia nas Histórias da Literatura Brasileira”. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.10, n.1, p. 9-25, 2010.

_____. (dir.). *História do Teatro Brasileiro, Volume I*: das Origens ao Teatro Profissional da Primeira Metade do Século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2012.

_____. (dir.). *História do Teatro Brasileiro, Volume 2*: do Modernismo às Tendências Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc, 2013.

FERNANDES, Nanci; GUINSBURG, Jacó. “A Iniciação de um Crítico”. In: *Décio de Almeida Prado:* Um Homem de Teatro. São Paulo: Edusp, 1997.

FILHO, Melo Morais. *Curso de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1882.

_____. *Parnaso Brasileiro*. Rio de Janeiro: Garnier, 1885.

_____. *Pátria Selvagem*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.

_____. “O Teatro no Rio de Janeiro”. In: PENA, Martins. *Comédias*. Rio de Janeiro: Garnier, s. d.

FRAGA, Eudinyr. *O Simbolismo no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Art & Tec, 1992.

_____. “Aprendizagem com Décio”. In: *Décio de Almeida Prado:* Um Homem de Teatro. São Paulo: Edusp, 1997.

GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a Crítica Teatral nos Jornais*: Décio de Almeida Prado e o Problema da Apreciação da Obra Artística no Jornalismo Cultural. São Paulo: Mackenzie, 2004.

GAUTIER, Théophile. *Histoire du Romantisme*. Paris: Charpentier, 1874.

GUERRA, Renata; CAFEZEIRO, Edwaldo. "Introdução". In: *Teatro de Araújo Porto-Alegre* (Tomo II). Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

GUINSBURG, Jacó. "O Exercício do Pensamento Teatral". In: *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GUZIK, Alberto. *TBC:* Crônica de um Sonho. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HEGEL, Friedrich. *A Razão na História*: Uma Introdução à Filosofia da História. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2001.

HERNANDES, Paulo Romualdo. *O Teatro de José de Anchieta*: Arte e Pedagogia no Brasil Colônia. Campinas: Alínea, 2008.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O Teatro Jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1972.

_____. *O Teatro no Brasil*: da Colônia à Regência. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974.

_____. *O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II* (1º Parte). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Instituto Estadual do Livro, 1979.

HOUAISS,

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. "O Atual e o Inatual na Obra de Leopold Von Ranke". In: *Ranke*. São Paulo: Ática, 1979.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUPPES, Ivete. *Gonçalves de Magalhães e o Teatro do Primeiro Romantismo*. Porto Alegre: Movimento; Lajeado: FATES, 1993.

_____. *Melodrama: o Gênero e sua Permanência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUASSIS. *Dicionário Eletrônico Houassis da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JONES, Margot. *Theatre-in-the-Round*. New York: McGrau Book Coy, 1951.

JOUVET, Louis. *Reflexiones del Actor*. Traducción de Pablo Palant. Buenos Aires: Psique, 1954.

JÚNIOR, José Antônio Pasta. "Apresentação". In: *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim*: Antônio de Alcântara Machado e o Teatro no Modernismo. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.

LIMA, Luiz Costa. "Concepção de História Literária na *Formação*". In: *Dentro do Texto, Dentro da Vida*: Ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. "O Atraso é Recuperável? Sobre a Obra de Georg Lukács Quando Jovem". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 de fev., 2016. Ilustríssima, p. 4.

LORAUX, Nicole. “Elogio do Anacronismo”. In: *Tempo e História*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura: Companhia das Letras, 1992.

LUKÁCS, Georg. *A Alma e as Formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MACHADO, Antônio de Alcântara. *Palcos em Foco*. São Paulo: Edusp, 2009.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*: Com a Mais Antiga Documentação Escrita e Conhecida de Muitos dos Vocábulos Estudados. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

MAETERLINCK, Maurice. “Um Teatro de Androides”. Tradução de Lara Biasoli Moler. *Pitágoras 500*, Campinas, v. 4, n. 1, p. 88-92, 2013.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

_____. “Um Crítico à Frente do Teatro Brasileiro”. In: *Décio de Almeida Prado:* Um Homem de Teatro. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. “Polêmica do Teatro Épico”. In: *Depois do Espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. “*Gracias Señor*”. In: *Amor ao Teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

MARINHO, Henrique. *O Teatro Brasileiro (Alguns Apontamentos para a sua História)*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

MARTINS, Wilson. *A Crítica Literária no Brasil* (Volumes 1 e 2). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MELO NETO, João Cabral de. “Poesia e Composição”. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MENDONÇA, Carlos Süssekind de. *História do Teatro Brasileiro.* Volume Primeiro (1565-1840). Rio de Janeiro: Mendonça, Machado e Cia, 1926.

MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a Dimensão Utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. “O Guerreiro da Quimera”. In: *A Última Encarnação de Fausto*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *Para Além das Palavras*: Representação e Realidade em Antonio Candido. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

MOSTAÇO, Edélcio. “Considerações sobre *História do Teatro Brasileiro*”. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 249-264, 2015.

MOTA, Carlos Guilherme. *A Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)*: Pontos de Partida para uma Revisão Histórica. São Paulo: Ed. 34, 2008.

MOURA, Carlos Francisco. *O Teatro em Mato Grosso no Século XVIII*. Belém: SUDAM, 1976.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, Benedito. “Historiografia Literária do Brasil”. In: *Crivo de Papel*. São Paulo: Ática, 1998.

PAIXÃO, Múcio da. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.

PARRON, Tâmis. “Introdução”. In: *Cartas a Favor da Escravidão*. São Paulo: Hedra, 2008.

PATRIOTA, Rosangela; GUINSBURG, Jacó. *Teatro Brasileiro:* Ideias de uma História. São Paulo: Perspectiva: 2012.

PAVI, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*: do Romantismo à Vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Paulo Roberto. "Dramaturgia e Inquisição". In: *As Comédias de Antônio José, o Judeu*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos*: Os Críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Intérpretes da Metrópole:* História Social e Relações de Gênero no Teatro e no Campo Intelectual, 1940-1968. São Paulo, Edusp, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. "As Ideias de Brecht". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31 de agosto, 1958. p. 19.

_____. "O Teatro Épico de Brecht". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 31 de maio, 1960. p. 14.

_____. *João Caetano* – o Ator, o Empresário, o Repertório. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. Entrevista ao SNT. In: *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: SNT, 1977.

_____. *João Caetano e a Arte do Ator*. São Paulo: Ática, 1984.

_____. *Procópio Ferreira*: A Graça do Velho Teatro. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. "Repensando Martins Pena". In: *Na Tapera de Santa Cruz*: Uma Leitura de Martins Pena. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. *Exercício Findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Peças, Pessoas, Personagens*: O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. "História É Melhor Lida de Trás para Diante". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 de agosto, 1996. p. D10.

_____. *Seres, Coisas, Lugares:* do Teatro ao Futebol. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. "Procurávamos Exprimir a Literatura, Mas Não Guiar a Literatura". *Cult*, São Paulo, julho de 1997. p. 8-14.

_____. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. "Evolução da Literatura Dramática". In: *A Literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2003.

_____. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

POUND, Erza. *ABC da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

RAEDERS, Georges. *O Cinquentenário do "Vieux Colombier"*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1965.

RAMOS, Luiz Fernando. "Da Pateada à Apatia: O Teatro da Bagunça de Alcântara Machado e a Crítica de Teatro no Brasil". *O Percevejo*, Rio de Janeiro, Ano II, nº 2, p. 48-51, 1994.

REIS, José Carlos. *História e Teoria*: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

_____. *Wilhelm Dilthey e a Autonomia das Ciências Histórico-Sociais*. Londrina: EDUEL, 2003.

REIS, Angela de Castro. "Acordo Comercial e Disputa artística na Companhia Leopoldo Fróes – Chaby Pinheiro, um Empreendimento Luso-brasileiro". In: *Rotas de Teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1980.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às Grandes Teorias do Teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SÁ, Nelson de. "Da Crítica à História: O tempo de Décio de Almeida Prado, que ajudou a modernizar o teatro nacional". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 de jul., 2017. Ilustríssima, p. 4-5.

SANTIAGO, Silviano. "Anatomia da Formação: A Literatura Brasileira à Luz do Pós-Colonialismo". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 de set., 2014. Ilustríssima, p. 4-5.

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no Teatro Brasileiro*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHWARZ, Roberto. "Pressupostos, Salvo Engano, de *Dialética da Malandragem*". In: *Esboço de Figura*: Homenagem a Antonio Candido. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SILVEIRA, Miroel. *A Outra Crítica*. São Paulo: Edições Símbolo, 1976.

SIMÕES, Giuliana. *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2010.

SOUSA, José Galante de. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1960.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TRINDADE, Joyce Nathália de Souza. *José de Alencar e a Escravidão*: Necessidade Nacional e Benfeitoria Senhorial. 2014. 124 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Unifesp, Guarulhos, 2014.

VARNHAGEM, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1854.

_____. *Florilégio da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira, 1946.

VASCONCELOS, Simão de. *Vida do Venerável Padre José de Anchieta*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

VIGNY, Alfred de. *Chatterton*. Paris: Larousse, 1949.

WEBER, Max. *Ensaios sobre a Teoria das Ciências Sociais*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2008.