

# OPERCEVEJO



REVISTA DE TEATRO, CRÍTICA E ESTÉTICA • ANO 3, Nº 3, 1995 • ISSN Nº 0104-7671  
DEPARTAMENTO DE TEORIA DO TEATRO • ESCOLA DE TEATRO • UNI-RIO

## DOSSIÊ

### Momentos da crítica de teatro no Brasil

Parte II

De Brício de Abreu a J. Guinsburg

Documentos e artigos sobre a crítica  
de 1937 a 1994

Entrevista com Décio de Almeida Prado

### O Metateatro de Sanchis Sinisterra

José Dacosta

### Cenografia: um novo olhar

J. C. Serroni

### Laura de Vison: uma cena grotesca

Lúcia de Oliveira Santos

### Os bastidores da claqué

Christine Junqueira

### José Sanches Sinisterra

Traduzido por José Dacosta

---

## UNI-RIO - UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO

*Sérgio Luís Magarão*  
Reitor

*Luís Paulo de Oliveira Sampaio*  
Decano do Centro de Letras e Artes

*Hans Jürgen Fernando Dohmann*  
Vice-Reitor

*Roberto de Cleto*  
Diretor da Escola de Teatro

*Regina Maria Lugarinho da Fonseca*  
Pró-Reitora de Ensino de Graduação

*José Dacosta*  
Chefe do Departamento de Teoria do Teatro

*Josete Luzia Leite*  
Pró-Reitora de Pós-graduação, Pesquisa e Extensão

*Eduardo Long Filho*  
Pró-Reitor Administrativo

*William Nunes Múrcia*  
Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento

---

# PERCEVEJO

ANO 3, Nº 3, 1995 • ISSN Nº 0104-7671

*O Percevejo* é uma publicação do Departamento de Teoria do Teatro, Centro de Letras e Artes, Uni-Rio. As opiniões expressas nos artigos assinados são da inteira responsabilidade dos autores e não expressam necessariamente a opinião dos editores. Os artigos e documentos deste número foram publicados com a autorização de seus autores ou representantes.

## Conselho editorial

Professores do Departamento de Teoria do Teatro

## Conselho consultivo

Armindo Bião  
Bóris Schnaiderman  
Carlos Zílio  
Gerd Bornheim  
Irene Brietzke  
J. Guinsburg  
Leslie Damasceno  
Renato Janine Ribeiro  
Rodrigo Duarte  
Sábato Magaldi  
Silviano Santiago

## Editoria executiva

Ana Maria Bulhões (coordenação)  
Angela Materno (edição)

## Pesquisa, revisão de originais e notas

Christine Junqueira  
Ângela Reis  
Márcia Renata Da Rin  
Sabina Aguiar  
Sílvia M. Kutchma  
Djalma Thürler  
Flávio Serra de Sousa

## Digitação

Nestor A. C. de Barros

## Direção de arte /diagramação

Paula Seara

## Arte-final eletrônica

Luvimar Lopes Spinelli

## Fotos e ilustrações

Arquivo FUNARTE, exceto as ilustrações das páginas 8, 9, 10, 12, 16, 17, 18, 33, 59, 61, 64, 88 e 89. Fonte: *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1980. As fotos de Stanislavski e de Meyerhold são de *Minha vida na arte*, e de *O teatro de Meyerhold*, da Civilização Brasileira, respectivamente, o cartaz da pg. 37 é de Stanislavski e *O teatro de arte de Moscou*, da Perspectiva.

## Imagens/editoração e fotolitos eletrônicos

Rainer Rio - tel.: (021) 286-8597

## Impressão

CEFET

A publicação dos números 2 e 3 de *O Percevejo* foi possível graças ao apoio financeiro das taxas acadêmicas (CAPES) do Programa de Pós-Graduação da Uni-Rio.

## SUMÁRIO

### 1. DOSSIÊ: MOMENTOS DA CRÍTICA DE TEATRO NO BRASIL PARTE II: DE BRÍCIO DE ABREU A J. GUINSBURG

#### DOCUMENTOS: MEMÓRIA DA CRÍTICA BRASILEIRA 2

- Da crítica de Brício de Abreu (1937), *Ludo* 4  
Algumas notas sobre Os comediantes (1944), *Álvaro Lins* 5  
*A rainha morta* no Ginástico (1944), *Paschoal Carlos Magno* 8  
O teatro inglês em 1955, *Claude Vincent* 9  
Problemas de estética teatral (1956), *Otto Maria Carpeaux* 11  
Teatro ao sul (1956), *Gilda Mello e Souza* 13  
Teatro e público passivo (1961), *João Bethencourt* 16  
Do perigo de usar Brecht (1961), *Anatol Rosenfeld* 19  
Dercy Gonçalves ou da desgraça de ter talento (1966), *Alberto D'Aversa* 22  
Dercy-Cocó (1966), *Alberto D'Aversa* 23  
My darling Dercy fazendo Cocó no Bela Vista (1966), *Alberto D'Aversa* 24  
Considerações em torno do *Rei* (I) (1968), *Yan Michalski* 25  
Considerações em torno do *Rei* (II) (1968), *Yan Michalski* 27  
Cacilda e Walmor esperam Godot (1969), *Décio de Almeida Prado* 291  
O teatro e a função da crítica (1987), *Sábato Magaldi* 31  
Stanislavski-Meierhold: uma relação antitética (1994), *J. Guinsburg* 34

#### ARTIGOS SOBRE A CRÍTICA

- Crítica: a memória do teatro brasileiro (1994), *Márcia da Rin* 38  
As três faces do crítico, *Antonio Mercado* 43  
Notas sobre Yan Michalski como crítico teatral, *Nanci de Freitas* 53  
Anatol Roselfeld e o teatro, *J. Guinsburg* 59  
Discurso sobre algumas operações do espírito (de porco), *A. Freire-Filho* 61  
Crítica em crise, *Luis Arthur Nunes* 64

#### ENTREVISTA

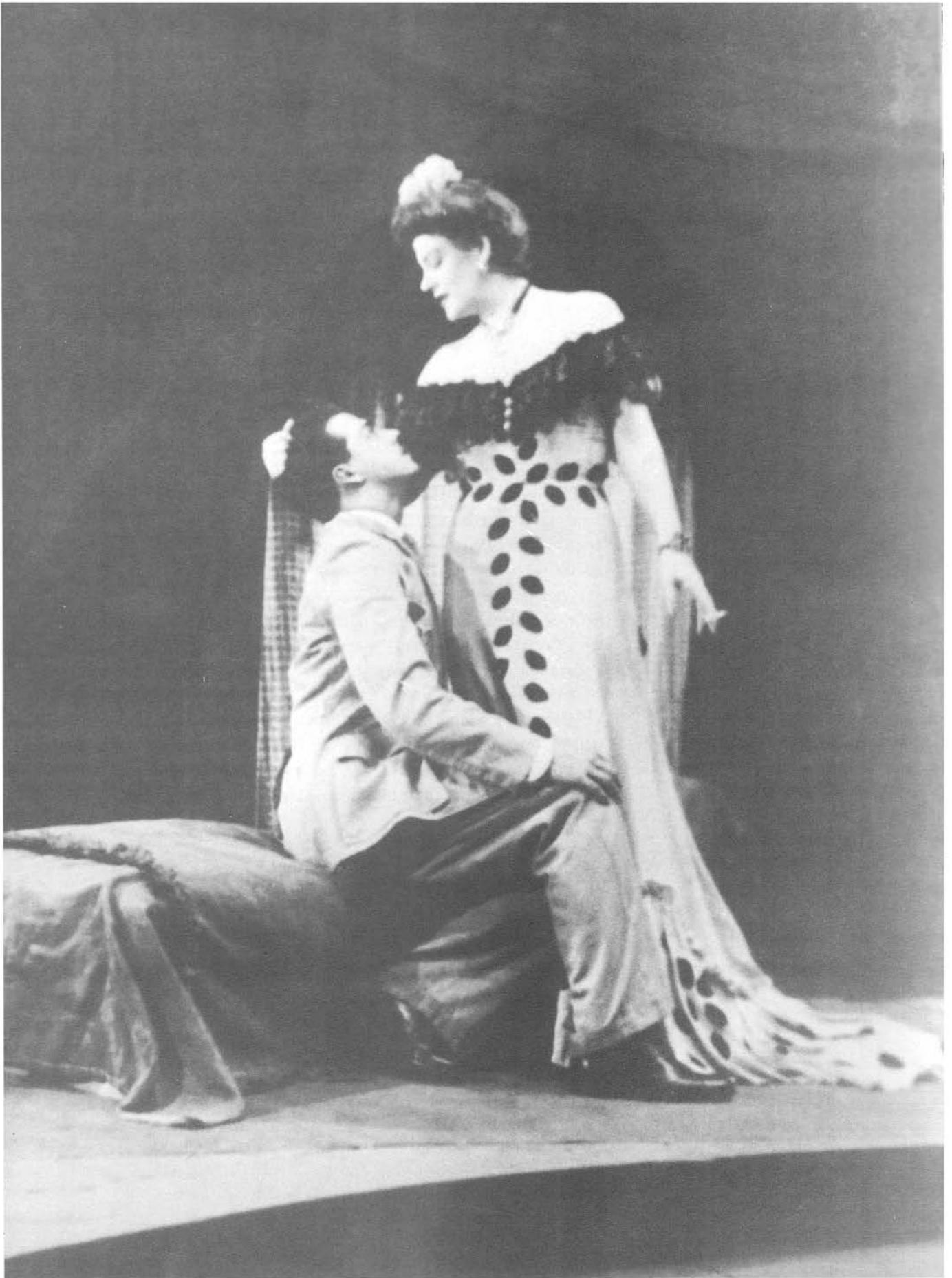
- Décio de Almeida Prado, *Ana Bernstein* 66

### 2. ARTIGOS

- O metateatro de Sanches Sinisterra, *José DaCosta* 77  
Cenografia: um novo olhar, *J. C. Serroni* 82  
Laura de Vison: uma cena grotesca, *Lucia de Oliveira Santos* 85  
Os bastidores da claque, *Christine Junqueira* 88

### 3. TRADUÇÃO

- Miragens/O Outro - José Sanchis Sinisterra, *José DaCosta* 91



Vestido de noiva, de Nelson Rodrigues. Montagem de *Os Comediantes* no Teatro Municipal (SP) 1947. Olga Navarro e Davi Conde

---

## NOTA EDITORIAL

**E**ste número de *O Percevejo*, como foi anunciado anteriormente, constitui a segunda parte do dossiê Momentos da crítica de teatro no Brasil. O período agora focado inicia-se com Brício de Abreu e estende-se até a atualidade, incluindo ensaio inédito de J. Guinsburg. O dossiê compõe-se também de estudos sobre a obra de importantes críticos teatrais do período, como Alberto D'Aversa, em São Paulo, e Yan Michalski, no Rio de Janeiro, além de outros artigos sobre a importância da crítica. E encerra-se com a entrevista de Décio de Almeida Prado.

A seção de Artigos apresenta o metateatro do autor e diretor contemporâneo Sanches Sinisterra, complementado pela tradução de *Miragens e O outro*. Abre espaço para a proposta de J. C. Serroni, que trouxe para o Brasil a Golgen Triga, de Praga. Inclui uma matéria sobre Laura de Vison e relembra finalmente um elemento esquecido do teatro: a claqué.

Se o lançamento conjunto dos números 2 e 3 de *O Percevejo* ocorre por determinação editorial, o atraso deve-se a problemas conjunturais, referentes às dificuldades materiais a que nos vimos submetidos, enquanto dependentes da precária estrutura universitária. Apesar dos esforços conjugados para serem contentadas as exigências mínimas de publicação, não conseguimos honrar o calendário anual proposto.

O sucesso dos próximos números depende do mesmo exercício de tenacidade e da colaboração inestimável de pessoas e Instituições, a quem devemos nossos agradecimentos especiais: aos que prestaram colaboração direta, professores e alunos da Escola de Teatro; aos funcionários da Uni-Rio, da Rainer e do Cefet, atenciosos e dedicados; à equipe do setor de documentação e iconografia da Funarte, atentos e prestativos; à Caralâmpia, a Paula Seara, férteis de sugestões; aos membros do Conselho Consultivo, que colaboraram desde o início da preparação deste dossiê e aos recém-chegados; ao editor Briquet de Lemos, pelos conselhos preciosos, os quais, sobretudo no número 2, não tivemos condição de seguir, mas que nos servirão de guia para trabalhos futuros. Somos gratos à ABEC (Associação Brasileira de Editores Científicos) e aos diversos colegas editores de periódicos pelo incentivo. E ao humor de Cássio Loredano. Agradecemos também as ilustrações cedidas.

Nossos projetos futuros incluem dossiê sobre o modernismo no teatro, já em preparação, sobre adaptação e tradução para teatro, tendências da cena contemporânea no Brasil e sobre a formação do ator. Desde já aguardamos trabalhos, artigos, ensaios e sugestões.

---

## Da crítica de Brício de Abreu<sup>1</sup>

*Ludo*

Procópio Ferreira, incontestavelmente um grande ator, continua a manter no Regina o fogo sagrado, procurando satisfazer o gosto medíocre do nosso público, com peças ligeiríssimas. Há dias ouvimos um desses cretinos de café, com ares ultra-intelectuais declarar:

– Um ator como Procópio devia escolher melhor suas peças que são horríveis!

Pobre idiota. Procópio tem que servir a um público que vai ao teatro. Temos certeza de que o martírio do grande ator é, justamente, o de não poder realizar o teatro que o seu temperamento artístico e a sua cultura pedem. No Brasil, quando se diz – “um ator cômico” – é o mesmo que dizer “gargalhadas”. Que Procópio, que é, queiram ou não, um grande ator, realizasse um repertório com peças finas, irônicas ou cheias de um humorismo intelectual e de bom gosto, gênero de Victor Boucher, Duvalles etc, o público lá não iria atraído pelo grande nome do ator, mas não voltaria porque não compreenderia tal espetáculo. Até hoje, no Rio de Janeiro, temos a convicção de que Procópio ainda não realizou o ideal que as suas possibilidades têm direito a sonhar, e que as suas enormes qualidades de ator fazem jus. Mas a culpa é exclusivamente de nosso público. Cada povo tem o governo e a arte que merece e Procópio, inteligente como é, já se deu conta de que o Brasil tem 74% de analfabetos segundo estatísticas.

Disso tudo sabemos, como sabemos das dificuldades da organização de um bom elenco, mas mesmo assim, com o que não concordamos é com o elenco que tem atualmente o grande ator onde 50% dos elementos não estão à sua altura.



A temporada oficial já foi iniciada com a Companhia Jayme Costa no Teatro Rival. Estréia modesta, mas digna, limpa e que representa um esforço e um favor do nosso teatro.

Agora vamos ter, em São Paulo, a estréia de segunda companhia oficializada, sob a direção de Alvaro Moreyra, que é um dos nossos grandes homens de teatro. As dificuldades que cercaram a organização e o elenco de Alvaro Moreyra foram inúmeras e não cremos que ele tenha conseguido o que queria. Resta-nos a consolação de ter ele obtido o que de melhor se pode obter do nosso exíguo e anêmico meio artístico dramático.

Alvaro e Eugênia Moreyra, os únicos que tiveram a coragem de criar um movimento de verdadeira arte nova no nosso teatro, com o Teatro de Brinquedo, vão apresentar em São Paulo um programa que honra a nossa arte, que poderá falhar, porque o Brasil é a terra das surpresas [...] mas que ficará como um marco na história do nosso teatro.

Além das peças do repertório, todas escolhidas sem a eterna mania de agradar as gargalhadas do público, como geralmente se faz ente nós, mas com aquele senso artístico e elevação cultural, com aquela sensibilidade de artista que caracteriza Alvaro Moreyra, o elenco oficializado vai dar em São Paulo uma série de conferências culturais, ilustradas pelos próprios atores, que a nosso ver serão o grande *clou* da *season* e muito farão pela cultura do nosso povo. (etc etc etc).



In: Revista Don Casmurro nº 2, maio – junho de 1937.

*Ludo* é pseudônimo de **Brício de Abreu** (1903-1970).

Jornalista, pesquisador e crítico de teatro, fundou em 1937 a revista *D. Casmurro* que durou até 1945. Ao longo de sua vida reuniu uma biblioteca de 30.000 volumes. Como jornalista trabalhou em *O Jornal*, *Diário da Noite* e na revista *O Cruzeiro*. Fundou e dirigiu durante seis anos a revista *Comédia*.

Procópio Ferreira no papel de Tio Antonico, em Casamento no Uruguai, de Raimundo Magalhães Jr.

<sup>1</sup> Este material foi cedido por Ana Bernstein. Faz parte de sua pesquisa sobre *Crítica Teatral Brasileira para o Mestrado em História Social da Cultura* (PUC/RJ)

## Algumas notas sobre Os Comediantes

Álvaro Lins

Os Comediantes – um grupo de amadores – empreenderam a tarefa de reformar o teatro brasileiro, sobretudo com a temporada dos fins de 1943 no Teatro Ginástico e no Teatro Municipal. Talvez seja mais exato: a de lançar fundamentos para a criação de um grande e autêntico teatro brasileiro. Seria mais fácil a pregação teórica, o doutrinário estético.

Mas ninguém cria ou reforma um teatro com teorias. Só o espetáculo opera no concreto, só a representação direta traz consequências eficientes. As teorias e teses são etapas posteriores na construção da cultura teatral.

Decidiram-se pois Os Comediantes a correr todos os riscos da representação cênica. Nenhuma certeza de perfeição havia nos seus projetos. Tinham que contar com as deficiências inevitáveis; umas do ambiente, outras das suas próprias condições. Não surpreendeu a ninguém que houvesse defeito nos espetáculos. O que causou surpresa foi o arrojo, a segurança, o idealismo com que Os Comediantes dominaram as suas dificuldades, tornando bem pequenas as deficiências e realmente grandes as consequências positivas. Uma obra de colaboração desinteressada como a de Os Comediantes não é comum no Brasil. Ficará deles, ao lado da emoção transmitida pelos espetáculos, a lição de dignidade artística, de subordinação de todos os sentimentos à idéia da seriedade em arte de dedicação a uma obra difícil e penosa sem outro interesse que não fosse o da própria arte. Este grupo de amadores tomou hoje entre nós o papel de uma escola dramática, no melhor sentido desta palavra. Tenho a impressão de que a Os Comediantes cabe a tentativa de colocar a arte brasileira dentro das modernas correntes de teatro universal. Operou-se no mundo uma renovação teatral na qual o Brasil (com algumas exceções, está claro) não tomou sequer conhecimento. Estamos, sob este aspecto, na fase primária do teatro; e talvez que fosse mais justo dizer: ficamos ligados a um determinado momento em que ele viveu na Europa situações alarmantes de decadência. O papel de associações conscientes e bem orientadas como Os Comediantes seria tentar aqui a mesma renovação que se realizou na Europa e nos Estados Unidos. A atuação de tais grupos – associações culturais de diversas espécies – tem sido decisiva até em países de grande tradição teatral. Bastaria lembrar a sua significação na Inglaterra, e que já foi assinalada em *The Cambridge History of English Literature*:

*During the last half-century the english drama has been recreated and restored to literature. This achievement is the work, partly of the writers already discussed, and partly of organizations that have embodied dramatic ideals or ventured boldly in production. Among these associations or enterprises we should name The Independent Theatre, The Elizabethan Stage Society, The Irish National Theatre, The Stage Society, The Drame League, The Vedrenne-Barker seasons at the Court and Savoy, the Frohman season at the Duke of York's and provincial repertory theatres, beginning with Emily Horniman's Manchester experiment.*

A arte cênica é talvez a única arte que não tem caráter individual. Um autor isolado nada significa, porque uma peça que só suporta a leitura, e não a representação, já perdeu o seu caráter de teatro. Estão neste caso alguns mistérios de Claudel, pela inadequação ao nosso tempo e algumas peças de Cocteau, pelo artificialismo. São obras de literatura, mas não de teatro. Pois o que caracteriza o teatro é a fusão da arte literária com a arte da arquitetura cênica. Faz-se o teatro com o autor, o ator, o público, o diretor, o cenógrafo, e mais o ritmo, as cores, a música, toda uma arquitetura cênica, todo um conjunto de condições que constitui exatamente o espetáculo. Não se deve insistir muito no argumento de que o teatro shakeaspeareano pode ser levantado com o cenário mais comum. Esta experiência serve para o teatro de Shakespeare, mas não para o teatro moderno. As mesmas experiências artísticas não devem ser repetidas em épocas diversas. Há no teatro moderno um lugar mais vasto para a técnica e a *mise en scène* do que no teatro antigo, em que a arte literária existia em proporções mais amplas do que a técnica teatral. O espectador de hoje tem exigências de olhos e ouvidos mais agudas e extensas. Estilo dramático ideal é aquele é aquele que reúne em quantidade e valores iguais a elocução e a *mise en scène*. Existe pois uma série de fatores destinados a tornar o teatro uma arte ainda menos individual do que antigamente. A ela se refere Monner Sans como sendo uma arte comicial. Pois nos outros gêneros literários o público é um acidente, enquanto que no teatro ele é um fator de representação. Foi dessa força de colaboração e de conjunto dessa unidade dentro da variedade de pessoas e de condições que Os Comediantes extraíram a sua capacidade teatral. Diretores, cenaristas, atores, autores estavam ligados numa unidade orgânica. À arquitetura de Santa Rosa correspondia a direção de Ziembinski, ou de Adacto Filho. Eles lembravam aquele ideal que Louis Jouvet, com sua experiência, fixou em *Réflexions du comédien*:

In: Revista Dionysos. Ano XXIV n.22, SNT/MEC, dezembro, 1975. Transcrito de A Noite de 22 de janeiro de 1944.

**Álvaro Lins (1912-1970)** foi crítico, ensaísta, professor. Como jornalista trabalhou no Correio da Manhã. Publicou vários títulos de crítica, dentre os quais: *Jornal da Crítica, em sete séries; Literatura e vida literária; Os mortos de sobrecaçaca; O relógio e o quadrante; Sagas literárias e o Teatro moderno no Brasil; Teoria literária.*

*Mettre en scène enfin,  
c'est servir l'auteur, l'assister  
par une totale, une aveugle  
dévotion qui fait aimer son  
oeuvre sans réserve. C'est  
trouver ce ton, ce climat, cet  
état d'âme qui a présidé chez  
le poète à la conception à  
son écriture, source vive et  
flux qui doit atteindre et  
innerver le spectateur et dont  
l'auteur lui-même n'a parfois  
ni science ni conscience.  
C'est réaliser le charnel par  
le spirituel. (Jouert pp 223)*

Não teria obtido, por exemplo, um sucesso tão completo a peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, sem a colaboração de Santa Rosa e Ziembinski. Havia nela certos detalhes, certos meios tons, certas anormalidades, certas inovações, certas sutilezas, que mãos brutais ou menos artísticas poderiam atirar dentro do ridículo. A arte de Nelson

Rodrigues não só se mostrou cheia de dificuldades para o próprio autor, mas para autores e diretores. A sua mestria e audácia na concepção dos arranjos cênicos tinha que exigir, por correspondência, uma igual mestria e audácia no manejo e na estruturação desses mesmos arranjos.

Li a peça *Vestido de noiva* quando estava ainda inédita. Transmitem a Nelson Rodrigues a impressão que me dera – uma realização original e importante no teatro brasileiro – mas sem lhe esconder que o seu êxito estaria em grande parte nas condições do espetáculo. Não era para ser lida apenas, mas representada. Tivemos agora a prova da sua autenticidade teatral com a certeza de que ela causa ainda mais impressão ao espectador do que ao leitor. Levando a sua concepção para os domínios estranhos do subconsciente, fixando um drama do extinto em face da consciência, a tragédia de Nelson Rodrigues precisa de um ambiente cênico que exprimis e comunicasse todas as fases do desenvolvimento psíquico da personagem em estado de delírio e sonho. E tanto Santa Rosa como Ziembinski tiveram da peça aquela compreensão que serviu para identificá-los com o autor e com o público no efeito da "tensão dionisíaca", efeito emocional que é o destino de todo verdadeiro espetáculo de teatro. Efeito que pode decorrer de uma peça antiga ou de uma peça moderna, mas em qualquer caso de uma peça que não esteja inadequada ao tempo e ao espaço. Esta adequação será sentida num trabalho do teatro grego, ou num trabalho de Pirandello ou Eugene O'Neill. Um motivo do sucesso da peça de Nelson Rodrigues está na sua integração nas modernas correntes de teatro. Ao lado do teatro de expressão social, temos hoje uma grande tendência do teatro que se destina à expressão do subconsciente. Teatro de Pirandello, de Lenormand<sup>1</sup>, de certas peças de O'Neill. As tendências culturais, as correntes de idéias, os movimentos artísticos encontram-se em cada época e se projetam em todos os gêneros do conhecimento objetivo ou da criação subjetiva. Lenormand explicou que não conhecia Freud quando escrevia as suas primeiras peças, que já eram freudianas, mas o que significa isto senão que há correspondência entre a ciência de Freud e seu tempo? Pouco importa que Proust tenha ou não conhecido a filosofia de Bergson, mas a aproximação que se pode fazer entre o romancista e o filósofo não prova que o bergsonismo reflete a atmosfera espiritual de sua época? Este movimento de idéias e culturas que apresenta, por exemplo, um Bergson, ou um Santayana, na filosofia, um Freud ou um Einstein, na ciência, um Proust ou um Joyce, no romance, também deu fisionomia e caráter ao teatro moderno. Distingue-os a todo um deliberado, um quase desesperado propósito de introspecção. Introspecção na filosofia, na ciência, na arte. E isto é um sinal de épocas desgraçadas, e portanto um sinal de nossa época. As épocas felizes não são analíticas, mas discursivas. A sensação, o pressentimento do perigo e do extermínio logo transmite ao homem, no entanto, o desejo de se conhecer a si mesmo, de operar com a análise e a desagregação até o conhecimento da sua personalidade. O teatro moderno está sobre o signo filosófico do *ser e do conhecer* e projeta-se por isso nos domínios do subconsciente. Tem-se hoje em arte literária toda uma fenomenologia do inconsciente na poesia, no romance, no teatro. Há trinta anos, no monodrama *Os bastidores da alma*, Nicolás Eureinoff havia levantado o espetáculo cênico da desagregação do eu, segundo teorias científicas, conforme já foi explicado: o eu racional, o eu ilógico e o eu que equilibra os dois: *a energia psíquica*. Este drama da dissociação de perso-



*Vestido de noiva, montagem de estréia (28 de dezembro de 1943) no Teatro Municipal (RJ).*

*Dir.: Ziembinsky, cenários de Santa Rosa. Elenco: Lina Grey (Evangelina Guinle Rocha Miranda), Alaíde; Auristela Araujo, Madame Clessi; Carlos Perry, Pedro, o namorado, o homem da capa e o limpador; Stela Perry, Lúcia; Otávio Graça Melo, pai de Alaíde; Maria Barreto Leite, mãe de Alaíde; Luísa Barreto Leite, mãe do namorado; Leontina Kneese, dona Laura; Armand Couto, Álvaro Alberto, Brutus Pedreira e Carlos Melo, os quatro repórteres; Virgínia de Souza Neto, Maria Sarli e Edelweiss, as três mulheres; Stela Graça Melo, mulher inatural; Isaac Paschoal, Armand Couto, Brutus Pedreira e Álvaro Alberto, homens inatuais; Darcy dos Reis e Luís Paulo, médicos; Brutus Pedreira, médico de plantão e speaker; Nélio Braga, rapaz do café; meninos da Casa do Pequeno Jornaleiro, jornaleiros.*

<sup>1</sup> Lenormand, Henri-René (1882-1938). Dramaturgo francês.

nalidade é também, como se sabe, um tema constante de Pirandello, o tema de *Enrico V*, por exemplo. E está sugerido por Ibsen em certo trecho de *Os espectros*. Seria difícil a um teatrólogo moderno fugir desse movimento de introspecção e de análise psicológica do teatro moderno, pois como diz Ramón Perez de Ayala, em *Las máscaras*: "un autor dramático, mas qui ningun otro escritor, tiene que pertenecer a su época, que és un modo de pertenecer a la história".

Nelson Rodrigues, em *Vestido de noiva*, fez o que se poderia chamar uma tragédia de memória. Daquela zona de memória não-voluntária e inconstrastável. A sua peça desenvolve-se em dois planos: o plano da vida real, concreta, objetiva, e o da vida da imaginação, desregrada, libertada, flutuante. Um desastre de automóvel leva a personagem principal, Alaíde, a uma mesa de operação. A peça, no plano principal, é a história de Alaíde como estava soterrada no subconsciente e agora libertada pelo adormecimento das suas faculdades conscientes. À proporção que Alaíde se aproxima da morte, na mesa de operação, a sua memória vai-se desarticulando, as suas lembranças vão-se desagregando. O papel do escritor foi juntar estes fragmentos e compor através deles uma história que tivesse unidade e verossimilhança. Foi o de criar uma ordem estética para o caos do assunto, o mesmo problema que Pirandello enfrentou em *Seis personagens em busca de um autor* explicando no prefácio: "Representar um caos não significa representar caoticamente: e ... minha representação não é confusa mas absolutamente clara, sensível, ordenada." O conhecimento dos fenômenos psíquicos apresentados em *Vestido de noiva* só poderia ser feito de maneira a-lógica e intuitiva. O seu caminho era a intuição poética para atingir o realismo total, que é uma ampliação em profundidade do realismo naturalista: o seu processo era criar uma lógica para as manifestações a-lógicas, uma verossimilhança capaz de acompanhar os movimentos de liberdade da imaginação em delírio. Deve-se julgar um autor pela sua capacidade de aumentar os problemas e complicar as situações de seu próprio trabalho. Nelson Rodrigues não evitou nenhum problema cênico ou literário, mas jogou no palco todos os problemas que pode levantar durante a criação de sua peça. Ele penetrou em cheio naquela zona de introspecção que alguém já chamou de *psicologia abismal*. Psicologia abismal que vem a ser essa tentação para o mal, para o pecado, para as aberrações morais que existem no interior de todas as criaturas. Pode suceder que esse mundo de sombras não venha jamais a ser despertado. Ele está formado, porém, e vai-se alimentando de instintos, impulsos, desejos. É sempre trágica a sua explosão em luta com o consciente. Proust atingiu toda a profundidade do problema ao referir-se a "*ces moments brefs, mais inevitables, où l'on déteste quelqu'un qu'on aime*". As aberrações morais e afetivas estão no interior do homem, e o poder de revelá-las pela introspecção, é o da psicologia abismal. Desta espécie é o caso de Alaíde, em *Vestido de noiva*. A sua vida subconsciente foi a revelação da outra face, a mais autêntica da sua natureza: aquela que sente a tentação, a vertigem do pecado. O seu ideal era a vida mundana e brilhante de Madame Clecy, e é em torno dela, por isso que a sua memória faz a ligação entre o mundo objetivo e o mundo imaginário. Madame Clecy domina a sua existência quando Alaíde está livre da consciência, quando vieram para o primeiro plano os instintos e os desejos. A peça é então uma representação da memória em estado desgovernado e sua construção foi a dos quadros mais superpostos do que sucessivos. Impossível contá-la ou resumi-la, pois a sua força está na sua unidade, na sua articulação sob o signo das associações de idéias e dos processos psíquicos. O que dela fica sobretudo é a sugestão poética da criação artística em conjunto. Vê-se que a sua técnica está ligada à elocução de modo indestrutível. Trazem efeitos iguais aos das palavras, os sons – sobretudo os ruídos repetidos do automóvel no atropelamento – as luzes, as cores, a música. Desdenhando os cenários e construindo a arquitetura cênica – com um bom gosto e uma penetração psicológica à altura da peça –, Santa Rosa ficou sendo uma espécie de co-autor de *Vestido de noiva*. Como também Ziembinski com a sua direção magistral. Eles fizeram em *Vestido de noiva* aquelas fantasias de *mise en scène* com as quais Max Reinhardt tanto contribui para a glória de Lenormand. Ambos souberam realizar a intenção do autor da peça: a criação de um ambiente de encontro entre a ordem consciente e a ordem inconsciente, uma zona em que se misturavam a fantasia e a realidade, a comédia e o drama, o cotidiano e o supernatural. Complexidade que é bem própria da tragédia moderna. Alcançou assim Nelson Rodrigues um lugar especial no teatro brasileiro. A uma concepção original, ele reuniu a arte e o jogo dos diálogos, o poder de odiar e movimentar personagens, o domínio e a segurança da técnica, o conhecimento dos arranjos cênicos e de efeitos teatrais. Não lhe falta sequer o senso de humor, como deixou evidente em algumas cenas do velório. O que lhe resta agora é ampliar, em profundidade, os seus temas. A sua técnica é daquelas que exigem conteúdo, os grandes e eternos conflitos da alma humana. Ele não deve mostrar mais nenhuma timidez na escolha dos sentimentos, problemas a colocar na ordem teatral. Tenho comigo que Nelson Rodrigues está hoje no teatro brasileiro como Carlos Drummond de Andrade na poesia. Isto é: numa posição excepcional e revolucionária.

Vestido de noiva, Teatro Carlos Gomes (RJ), 1947.  
Auristela Araujo e Carlos Perry



## A rainha morta no ginástico

*Paschoal Carlos Magno*

Recentemente num congresso internacional de escritores em Estocolmo, foi debatida, e pela grande maioria aprovada, uma moção em que se chamava a atenção do mundo para o desprezo que estão relegadas duas obras de escritores que colaboraram com os alemães, dessa maneira contribuindo para mutilar ou tentar destruir a liberdade universal. Entre esses figuravam os escritores franceses Lenormand e Henri de Montherlant, como famosos e descarados colaboracionistas. Se Os Comediantes pretendiam prestar uma homenagem à cultura francesa, não precisavam ir buscar o trabalho de alguém cujo nome foi riscado dos cartazes de França. Que pensarão nossos amigos de França, os que sofreram o vexame da ocupação e o martírio da resistência redentora, quando informados que a companhia mais jovem e mais promissora do Brasil encenou a peça de um deslavado colaborador dos alemães? Com que autoridade os anúncios e programas distribuídos pela empresa escrevem o nome de Montherlant sem o “h”? Mas Os Comediantes me podem retrucar: Quaisquer que sejam os crimes de Henry de Montherlant, *A rainha morta* é uma obra de arte. Contra isso é que me rebelo. *A rainha morta*, traduzida pelo senhor Brutus Pedreira, se fosse levada aos diretores d’Os Comediantes, assinada por qualquer autor brasileiro, seria devolvida como imprestável e irrepresentável, com os melhores cumprimentos, no que eu concordaria. É uma peça monótona, chatíssima - tem, é certo, passagens de alguma beleza, como o diálogo entre D. Pedro e D. Inês no segundo quadro do primeiro ato, em que há acenos remotos ao Shakespeare de *Romeu e Julieta*, e o velho rei tem, de quando em quando, frases de certa valia literária. Mas no resto é o que há de pior estilo danunziano possível, diálogo rococó, artificial, cheio de ornamentos, exaltações vazias, uma linguagem sem sentido dramático, de poesia barata de almanaque. Três ou quatro vezes há comparações com galinhas como elemento principal, que são de um mau gosto à Violeta Ferraz. Como os heróis dessa peça enfadonha, particularmente o rei, falam, falam... Não Ponzá, em *Così è se vi pare*. Volto por fim, a ressaltar o papel de Ziembski como metteur en scène, função que já se disse ser o resultado de um visionário, de um poeta e de um técnico. Foi como técnico, como visionário e como poeta que ele dirigiu espetáculos como *Vestido de noiva* e *Fim de jornada*. Excelente a direção de Adacto Filho em *Um capricho* e *Escola de maridos*. A propósito de Os Comediantes, porém, deve-se começar e acabar pelo nome de Santa Rosa. Ele não é apenas o cenógrafo, o pintor, o arquiteto de cenas, mas o dirigente, o orientador, o coordenador, o centro vital do grupo. Fica-se então sabendo que há neste artista puro um homem de ação na vida artística.

In: Revista Dionysos. Ano XXIV, n. 22, SNT/MEC, dezembro de 1975. Publicado originalmente no Correio da Manhã de 02 de janeiro de 1944.

**Paschoal Carlos Magno** (1906-1976) foi diplomata, crítico de teatro, poeta e escritor. Criou a Casa do Estudante do Brasil em 1929 e fundou o Teatro do Estudante do Brasil.



## Teatro inglês em 1955

Claude Vincent

O traço mais característico do teatro inglês em 1955 tem sido, creio eu, a divulgação, fora da Inglaterra, de seu maior dramaturgo: Shakespeare, naturalmente. Se nos séculos após a sua morte, até o fim do século passado, ficou às vezes esquecido, com a obra deturpada, hoje Shakespeare é mais do que reivindicado.

Os preparativos assíduos de 1955, eu os presenciei. No mês de março, tomei café com Tanya Moiseiwitsch em Chelsea: no mês seguinte partia ela para executar os petrechos de *Júlio César* e *O mercador de Veneza*, que Tyrone Guthrie dirigia no Stratford do Canadá, no palco quase-elisabetano que Tanya criara há 2 anos, e que é cenário permanente. Diz ela que os petrechos, por isso, são importantíssimos: criam o ambiente, concentram o interesse e aceleram a marcha da ação.

Também em março, em Stratford da Inglaterra (Stratford-on-Avon), fui conversar com Sir Laurence Olivier, Sir John Gielgud e Vivien Leigh. Sir Laurence me contou como faria o papel do bombástico Malvolio de *Noite de reis* – para um outro “eu”, mais que para o público, à moda da “commedia dell’arte”. Sir John me explicou como dera uma linha quase moderna a Vivien Leigh, para conseguir grande sinceridade de emoção no papel da “gêmea” – gênero tão comum à época elisabetana. Vivien Leigh me disse que estava contente de representar Viola dentro do arco do prosccênio – não gostaria de fazer teatro de arena, com o público nas costas. E nas oficinas vi arbustos esquisitos, azul-celeste – Sir John queria criar uma atmosfera estranha de uma cidade porto de mar – cidade longínqua... As oficinas ainda não tinham começado os preparativos para o espetacular *Macbeth*, do cenógrafo Roger Furse – e que seria o grande triunfo de Sir Laurence em 1955. Peter Brook ainda não tinha chegado para dirigir *Titus Andronicus*, que a crítica erudita ia elogiar como o melhor espetáculo da temporada. Mas ali, nas carpintarias de Stratford, vi executarem-se os petrechos abstratos – a mesa triangular-e-depois-liteira, o diadema em U, o banco tambor – desenhados por Isamu Noguchi, escultor japonês, para o *Rei Lear* que a 2a. companhia de Stratford, encabeçada por Sir John Gielgud, George Devine e Peggy Ashcroft, ia levar (com *Muito barulho por nada*) para os palcos da Europa, e em setembro para o Palace de Londres. Noguchi explicou-me a motivação dos figurinos e dos cenários-biombos correndo sobre trilhos: – “a peça é universal, sem época nem lugar, sempre em movimento”. Os críticos tradicionais não aceitaram de todo os resultados: mas o caminho de Noguchi não deve ser desprezado, nem a nova interpretação de Gielgud, no seu terceiro Lear, esquecida.

Outros preparativos shakespeareanos não consegui ver. O Old Vic, além de sua temporada em Londres, mandava Katherine Hepburn e Robert Helpman para a Austrália (onde também iam Dame Sybil Thorndyke, Sir Lewis Casson, e Sir Ralph Richardson já a meio caminho, na Índia). O diretor Michael Benthall, apesar do recado pessoal de Sir John Gielgud, me recusou entrevista, alegando trabalho exaustivo em tão poucas semanas – mas depois, soube que para *O mercador de Veneza*, no palco do King’s, Hammersmith, “Katie” Hepburn costumava ensaiar atrás de biombos, para que nem os maquinistas pudessem assistir! As fotografias que agora chegam da Austrália mostram um grande luxo – mas os críticos australianos sentiram falta de unidade na produção...

Quando Noguchi me explicou que *Rei Lear* era a única peça para a qual teria aceito trabalhar, disse mais: “Detesto a comédia de salão, de cenário realista”. Mas este é o teatro que o público inglês adora, e que os atores ingleses tão bem interpretam. Superlotam-se as peças onde o público pode exclamar: “Que engraçado, acontece isso comigo também!” ou “Oxalá que isso nunca me aconteça!” É isso que explica as 400 récitas esgotadas de *Separate tables* [Mesas separadas], de Terence Rattigan – 2 peças ligadas pelo local de hotel residencial numa cidade balneária: tratando, uma, de uma linda desquitada, e outra, de uma solteira recalçada, ambas interpretadas magistralmente por Margaret Leighton. E é isso também que justifica as 1200 “performances” da peça policial *The mousetrap* [A ratoeira], do autor mais popular, no gênero, Agatha Christie. Também é motivo para o sucesso de riso *Sailor Beware!*, de Philip King, autor-ator dessa chanchada à moda inglesa, com heroína mulher-mãe-sogra tipo navio de guerra, interpretada pela revelação do ano, a quarentona Peggy Mount.

In: Revista Teatro Brasileiro, dezembro de 1955.

**Claude Vincent** pseudônimo de Agnes Claudius, anglo-egípcia que veio para o Brasil a convite de Paschoal Carlos Magno para as preliminares da montagem de Hamlet, pelo Teatro do Estudante, em 1948. Foi crítica da Tribuna do Teatro desde a sua fundação. Morreu em Londres, em meados da década de 70.



Nota: Traduzimos apenas os títulos de peças montadas no Brasil. Os outros títulos de peças conservam-se no original.



Laurence Olivier e Vivien Leigh  
em *Titus Andronicus*, de  
Shakespeare

Em 1955, devido à falta, segunda se diz, de peças de autores tais como Fry, Eliot etc, houve muita importação. Dos Estados Unidos, *Teahouse of the august moon* tem longa carreira no Her Majesty's: *Wonderful town* (*My sister Eileen* com música) vende ingressos com semanas de antecedência: e há 2 melodramas de grande aceitação: *The desperate hours*, tratando de burgueses, cuja casa é invadida por gangsters, e que o público inglês chega a compreender bem: e *The bad seed*, em que, nos moldes de "grandguignol", a menina assassina, de 9 anos, sobrevive à tentativa da mãe para matá-la. (A mãe morre). A crítica não deu o seu apoio, mas a peça está em cartaz desde abril.

Quanto à invasão francesa, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, levada em bom estilo por Michael Redgrave e dirigida pelo famoso Harold Clurman do Group Theatre, deve também muito à tradução de Christopher Fry. Também *L'Alouette (the Lark)* de Anouilh, teve tradução de Fry, e interpretação ao que se diz excelente de Dorothy Tutin, estrela em ascendência: mas a crítica inglesa diz que prefere Shaw. Assisti *Sud*, de Julien Green, no Arts Theatre: o público apreciou a produção e a qualidade do texto, porém continua achando que, como teatrólogo, Green é um bom romancista. Não vi, porque pouco durou, *Une fille pour du vent*, de Obey, em tradução de John Whiting, a maior esperança entre os novos dramaturgos, se o seu *Marching song* é tão bom quanto o trecho dessa peça, que vi, nas provas públicas do Royal Academy of Dramatic Art, no Her Majesty's.

O ano 1955 também marcou a estréia, na Inglaterra, de Ugo Betti, traduzido por Henry Reed, a conselho de Kenneth Rae, do Instituto Internacional de Teatro. Assisti, em Coventry, *A rainha e os insurgentes*, com magnífica interpretação de Irene Worth. Henry Sherek, que também foi a Coventry, comprou os direitos para a montagem, e com a mesma estrela e o mesmo diretor, Hauser, apresentou a peça recentemente em Londres. O canteiro queimado, outra peça de Betti, de feitio idealista-político, teve boa produção, parece, no Arts Theatre, onde Ionesco e Beckett foram levados no verão. *En attendant Godot*, [*Esperando Godot*] com o apoio dos críticos, foi transferido para o West End.

Para terminar esta resenha, não posso deixar de mencionar a híbrida *Casamenteira de Nestroy*, [peça que deu origem ao musical *Hello Dolly*, grande sucesso de Broadwaey] baseada em peça inglesa e readaptada por Thornton Wilder para um elenco inglês, no qual figurou a alucinante norte-americana Ruth Gordon. Foi um brilhante sucesso de Tyrone Guthrie no Haymarket, em 1954-5. E o primeiro original importante de 1955 foi *A life in the sun (The alcestiad)* também do autor de *Nossa cidade*, e apresentada com figurinos de Tanya Moiseiwitsch em teatro redondo, no Festival de Edimburgo. Não foi, diz o Times, a melhor obra de Wilder, mas há uma pureza de estilo que surge das convenções gregas e que teve, na interpretação de Irene Warth, um encanto e uma simplicidade forte e ousada.

# Problemas de estética teatral

Otto Maria Carpeaux

São muitos: seu número e sua diversidade resistem à tentativa de sistematizá-las. Ainda não existe disciplina chamada Estética do Teatro, como parte da estética geral ou da estética literária. Só estudos esparsos sobre, digamos, o problema da catarse, cujo alcance não foi possível estender para além da esfera do teatro grego; ou então, sobre o papel do conceito de Honra no teatro espanhol; ou sobre a relação entre estrutura poética e psicologia dramática nos elisabetanos; ou sobre o realismo do teatro burguês e o irrealismo do moderno teatro poético; enfim, os problemas são em número demasiado grande para permitir as generalizações dos construtores de sistemas.

Aproveitaram-se pedras de todas as cores para construir o Teatro, cheio de gente que também é de todas as cores, raciais, sociais e ideológicas. Mas perto de nós, nesse imenso palco do Teatro Universal, os camponeses de Garcia Lorca e Synge, os sonhadores de O'Neill, os loucos e os cépticos de Pirandello; atrás deles, a *intelligentzia* melancólica de Tchecov, os homens maníacos de Wedekind e as mulheres maníacas de Strindberg; os proletários de Hauptmann recuam para deixar passar os burgueses de Ibsen que descendem, paradoxalmente, dos príncipes alemães de Hebbel, Kleist e Schiller; à distância as máscaras venezianas de Goldoni quase se misturam com os pais enganados, os filhos ingênuos e os médicos espertos de Molière, e com as princesas de Racine; os fidalgos, santos e demônios do teatro espanhol; as personagens, de tamanho sobre humano, dos elisabetanos ombreiam com as de Eurípedes, de Sófocles; e o fundo da cena, ocupam-no os gigantes e os deuses de Ésquilo. E tudo isso é teatro. Será possível encontrar denominador comum? Não será. Enquanto isso, surgem outros problemas de estética teatral, menores, em parte minúsculos, assaltando-nos com a insistência de insetos pouco amistosos. Eis aqui alguns exemplos.

Há tantas peças poderosas, impressionantes, boas e sofríveis; no entanto, tão grande é a falta de matéria-prima teatral que se fazem empréstimos a outros gêneros. Mas o resultado não é bom. Os romances dramatizados, *Ana Karenina*, *Crime e castigo*, *Thérèse Raquin* no teatro, muitas vezes já foram sucessos de bilheteria; nunca se produziu, porém, dessa maneira, uma obra dramática de valor permanente. Por que não? Dizem-nos que o romance está mais ligado à sua época, estaria menos fora do tempo do que o teatro. Mas será verdade? Os costumes e cenários teatrais tornam-se anacrônicos com uma velocidade notável. Durante o século XIX, os cenógrafos e os alfaiates confeccionaram suas obras, para o teatro de enredo histórico, sob a supervisão de historiadores eruditíssimos. Em vão: as fotografias de atores de 1880 em trajes humanos, arqueologicamente exatas, já nos parecem tão anacrônicas como os céсарes com peruca, de Corneille, ou os do Globe Theatre, da Companhia Burbadge & Shakespeare.

Outro problema: o extremo conservantismo do público. Sempre reagimos às inovações com desconfiança, às vezes com repugnância. Há mais de meio século, os diretores de cena usam o recurso de deixar entrar umas personagens através da platéia ou de colocar nela um coro de comparsas. Mas sempre que acontece isso, levamos um susto, como se alguém nos ameaçasse. No teatro, parece, todos nós somos covardes. Ou, pelo menos, muito sensíveis. Basta lembrar que respondemos às representações teatrais com reações fisiológicas tão violentas que nos sacodem o corpo inteiro, reações que nem sequer a mais emocionante obra musical poderia produzir: o choro e o riso. É para encabular. Até quando toleramos diversão tão bárbara, tão primitiva?

Essa última dúvida, quanto à necessidade e utilidade do divertimento teatral, já foi formulada, de maneira irresponsável, por Lessing, no capítulo 80 de sua *Dramaturgia de Hamburgo*:

*Para que o trabalho difícil e ingrato de transformar em diálogo compreensível um enredo complicado? Para que construir um grande prédio, para que mascarar homens e mulheres, para que martirizar memórias, para que convidar a cidade inteira a reunir-se numa sala escura, para que tudo isso, se o efeito emocional será o mesmo produzido por um bom romance, que a gente poderia ler, muito mais comodamente, ao pé da lareira?*

A resposta é evidente: o efeito emocional não é o mesmo. É, no teatro, maior e, sobretudo, diferente. A peça dramática, embora sendo obra literária, não existe para ser lida e, sim, para ser representada. Não é possível definir o teatro em termos de literatura. O teatro é, sim, literatura; mas também é mais outra coisa. E dessa mais "outra coisa" depende tudo. Em primeira linha temos de dar a essa "mais outra coisa" um nome. A escolha do termo não tem grande importância, se conseguirmos excluir os equívocos. O filósofo existencialista Egon Vietta falou, a propósito de problema semelhante, em "metáfora". Esse termo nos serve bem; apenas é preciso observar que não se refere às metáforas do estilo poético, eventualmente usadas na peça, mas sim à peça inteira, como conjunto ou organismo. O drama é um pedaço de arte imitativa, assim como são muitos poemas, quadros, sonatas e estátuas; mas é, além disso, "mais outra coisa", isto é, "metáfora".

In: Revista Teatro Brasileiro, n. 4, fevereiro de 1956.

**Otto Maria Carpeaux**  
(1900/1978) foi escritor e crítico austriaco. No Rio de Janeiro começou a escrever artigos literários para o Correio da Manhã e para o Diário Carioca em 1942, mesmo ano em que naturalizou-se brasileiro. Publicou A cinza do purgatório, 1942; Origens e fins, 1943; Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira, 1949.

O próprio Teatro, além de ser arte imitativa, é uma metáfora. As metáforas, porém, não existem isoladamente. Têm valor representativo. O que é que a metáfora teatral representa?

Toda arte é metafórica. A metáfora é o que a eleva acima do nível de um espelho em que se reflete o mundo; é a janela para outra realidade, para outro mundo. Por meio da metáfora, a arte consegue dizer o que não se pode de outra forma dizer. A “pintura”, diz Eraque, “é a arte de tornar visível e invisível”. A poesia é a arte de transformar em palavras o inefável. Os recursos metafóricos de todas as artes são específicos. Eis nosso estratagema para evitar o encontro com Benedetto Croce, o terrível, que aboliu o conceito dos gêneros literários e outros. Para poder continuar, apesar disso, falando em arte dramática ou teatral, como se fosse um gênero definido e independente, basta ter a esperteza de evitar o uso do substantivo “Drama”. Não existe tal coisa. Só existem fatos e comportamentos que merecem o acompanhamento do adjetivo “dramático”. A metáfora dramática representa “o comportamento do homem que tem a coragem (ou a audácia) de viver sob permanente tensão da vontade ou sob permanente tensão do pensamento” (definição do esteta suíço Emil Staiger), porque o mundo lhe parece existir, precariamente, sob a influência de tensões análogas: o mundo é dramaticamente frágil, como diria Kleist, porque, segundo Hegel, não estão resolvidas suas intrínsecas contradições dialéticas.

Essa definição, quanto mais nela pensamos, tanto mais completa se revela. Mas ninguém tem a obrigação de aceitá-la. Nesta altura do raciocínio, só serve como hipótese de trabalho, para excluir as metáforas não-dramáticas. A fraqueza teatral de muito drama poético explica-se pela substituição da metáfora dramática pela verbal. No pólo oposto do nosso terreno: a “metáfora” do romance é a realidade social que constitui o ambiente das personagens; para a sua orientação contribui a imaginação do leitor solitário, que é fatalmente menos forte na atmosfera coletiva da platéia.[...] Também levou a uma determinação mais exata da “metáfora teatral”: é a única, em todas as artes, que não só se apresenta aos olhos do espírito, mas também aos do corpo. Mediante a colaboração dos atores, a metáfora teatral nos aparece encarnada, no sentido literal desse adjetivo: está presente, no palco, em carne e osso. E reagimos corporalmente. Essas reações corporais, fisiológicas, são o choro e o riso.

Em 1941, na cidade de Arnheim, em plena ocupação alemã da Holanda, publicou-se clandestinamente um livro, *Riso e choro*, em que um refugiado, o filósofo Helmuth Plessner, imperturbado pelo que acontecia à sua volta, estudou de maneira admirável aquelas reações fisiológicas do homem ameaçado pela revelação da fragilidade do seu mundo. Reage, diz o filósofo, chorando e rindo; isto é, negando e afirmando, transformando em respostas racionalizadas (ou capazes de explicação racionalizadora) suas reações elementares a situações intoleráveis. Por que intoleráveis? Senão, *Chaos is come again*: não haveria mais fronteira entre a vida metafórica no palco e a vida fisiológica na platéia. Por isso reagimos, no teatro, com tanta violência.

O fenômeno da fronteira não é próprio só do teatro. É da mais geral validade estética. Nenhuma arte pode dispensar a fronteira que separa duas realidades diferentes. De fronteira serve a moldura que separa da parede o quadro. Como fronteiras funcionam as praças perante construções monumentais. Como fronteira serve, na escultura, o pedestal. Mas em parte nenhuma a fronteira é tão indispensável como no teatro, em que impede a confusão entre duas realidades que são, as duas, corporalmente presentes. Por isso, a utilização de parte da platéia como palco sempre nos inflige terrível susto: ameaça colocar-nos fisicamente na situação dramática que lá em cima se representa metaforicamente. Não desejamos entrar naquele mundo, trágico ou cômico, para o qual a metáfora nos permitiu olhar. Mas na metáfora teatral não se entra senão de corpo e alma. Assim como o deus só pode aparecer neste nosso mundo encarnando-se em figura humana, assim o ator só pode encarnar-se no papel, assumindo figura que o torne familiar, reconhecível, aos nossos olhos de espectadores. Para isso, paradoxalmente, precisa fantasiar-se. Sua fantasia, seja de herói grego ou de rei shakespeariano ou de burguês, ibseniano ou de criatura do atual teatro poético, sempre bem, fatalmente, caráter histórico. Todos os trajes são trajes históricos; inclusive os contemporâneos; e os que são contemporâneos, por mais exatos que sejam arqueologicamente, também são contemporâneos. Pois a história, no teatro, nunca pode ser mais que a situação em torno dos atores; a metáfora que os atores encarnam, é outra história, a história existencial, da personagem representada. Esse duplo sentido da história no teatro é o fundo criador da situação dramática.

Talvez seja essa a chave para uma primeira orientação naquela imensa diversidade dos fenômenos teatrais. No teatro moderno, de Strindberg a Pirandello, aquela situação dramática nasce dentro da personagem, do homem. Em todo o teatro social, desde os espanhóis, franceses até Ibsen, a situação dramática existe entre os personagens, entre os homens. Em Shakespeare, é especificamente dramático o próprio mundo (o que explica a ausência de Deus e o ateísmo dramaturgico de quem escreveu o *Rei Lear*). E no teatro grego? Dramático é, nos gregos, o Universo em sua totalidade, inclusive os deuses. Devemos a Höelderlin, nas *Anotações a Sófocles*, escritas numa primeira pausa da loucura, a profunda *insight* (não disponho de correspondente termo português) de que o verdadeiro herói trágico da tragédia grega é o próprio deus; e que ao homem cabe a tarefa de restabelecer, pelo sacrifício, o equilíbrio desse mundo frágil e ameaçado.



Penthesiléia, de Kleist

## Teatro ao sul

*Gilda de Mello e Souza*

Quando a sociedade, inquieta por conhecer a sua fisionomia verdadeira, procura espelhos onde se possa perscrutar à vontade, surgem então as testemunhas da realidade, pintores, romancistas ou dramaturgos que a recompõem, oferecendo-lhe a imagem desejada.

Esta observação de Pierre Abraham, que se aplica admiravelmente ao Brasil, onde o levantamento da realidade tem sido feito mais pela arte que pelas ciências do homem, veio-nos à lembrança há algum tempo, quando eram encenadas concomitantemente em nossos teatros *A moratória* de Jorge Andrade e *Santa Marta Fabril*, S. A. de Abílio Pereira de Almeida. Tomando por tema dois aspectos fundamentais da nossa história social – a decadência econômica e conseqüente desnivelamento social do fazendeiro de café e a decadência moral da família urbana de alta burguesia a partir da crise de 29 – o teatro se antecipava no Sul aos estudos sociais, encarregando-se da tarefa realizada no norte pelo romance.

Com efeito, quase ao mesmo tempo em que Gilberto Freyre publicava *Casa grande & senzala*, surgia no Nordeste o nosso romance moderno, revelando-nos na ficção a decadência da sociedade patriarcal ligada à cultura do açúcar e do cacau. O mesmo, no entanto, não aconteceu ao Sul. A derrocada de 29 não condicionou o aparecimento do romance do café e, fora uma ou outra tentativa pouco feliz, a tomada de consciência da crise através da literatura só começa a efetuar-se agora, tardiamente, e num gênero como o teatro, muito pouco vinculado à nossa tradição artística. Quais as razões deste atraso e desta preferência?

Em primeiro lugar porque no Sul a crise da sociedade patriarcal se apresentou de maneira muito mais complexa. No Norte a relativa morosidade do processo permitiu se formasse à margem do naufrágio uma classe de remanescentes disponíveis que, tendo perdido os privilégios, vieram a público tentando recriar na arte o mundo perdido. O “testemunho da realidade” foi dado, assim, pelos membros mais seriamente atingidos pela crise e tivemos a plêiade admirável de “romancistas de memória”, de que José Lins do Rego continua sendo o expoente mais alto.

No Sul, entretanto, ao mesmo tempo em que a ordem antiga se rompia, a urbanização se processava de maneira acelerada. A decadência de todo um setor da sociedade era compensado pelo desenvolvimento de outro e a perda de prestígio do fazendeiro se cruzava com a ascensão econômica e social do imigrante. Presenciava-se, sem fôlego, a uma substituição simétrica de estilos de vida e não ao lento desaparecimento de um mundo a que se pudesse acompanhar com lucidez a agonia.

Por outro lado, a competição que logo se estabeleceu não poupava ninguém. Dilacerado entre as imposições do presente e a saudade do passado, o sobrevivente nostálgico escorregava sem sentir para o emprego modesto da grande cidade. Então a nostalgia da antiga ordem se revelava, quando muito, no ressentimento incontido primeiro contra o filho de italiano, depois contra o filho de sírio ou judeu e, sem forças para se realizar na arte, apenas divagava pelas páginas da *Genealogia paulistana*. Agentes de correio, funcionários de banco, escriturários subalternos, chefes de seção, todos guardavam no anonimato da grande cidade a lembrança viva da ascendência ilustre, formando a numerosa galeria dos vencidos. Do naufrágio iriam salvar-se apenas os “viajantes sem bagagem”, isto é, aqueles que perdendo a memória do grupo puderam acomodar-se às oportunidades novas da profissão liberal e da técnica. E assim, o equilíbrio social do Sul e o seu progresso econômico, se deram em detrimento da literatura.

Além disso, seria o romance o gênero mais adequado, o espelho ideal para refletir uma realidade de tantas faces? Ligado a uma tradição linear - narrativa, pitoresca ou apenas psicológica - não parecia equipado para uma sondagem complexa onde se cruzavam experiências e problemas inumeráveis: o desmembramento da grande propriedade agrícola, a passagem da monocultura à policultura, a substituição da supremacia rural pela competição urbana, a ascensão econômica e social do imigrante etc. – e todas as conseqüências psicológicas daí decorrentes. Este amplo panorama solicitava antes uma abordagem cinematográfica, dando visão de conjunto, ou uma abordagem teatral, que escolhesse de cada vez apenas um aspecto da realidade. O romance talvez viesse depois, aprofundando os problemas, quando já se tivesse demarcado, numa perspectiva cartográfica, as grandes linhas espaciais da realidade.

E de certa maneira, foi o que aconteceu. Proposto pelo cinema e pelo teatro em *Terra é sempre terra* e *Paiol velho*, o tema do café e da crise nos volta agora com maior intensidade em *A moratória* e *Santa Marta Fabril*.

In: Revista Teatro Brasileiro, n-3, Janeiro de 1956.

*Gilda de Mello e Sousa nasceu em 1919. Foi professora e diretora do Departamento de Filosofia da USP. Doutorou-se em Ciências Sociais e foi assistente de Roger Bastide. Escreveu: O Tupi e o alaúde (1979), Exercício de leitura (1980), O espírito das roupas – A moda no século XIX (1987).*



O dramaturgo Jorge Andrade

Mas a insistência do Sul por estas formas artísticas não significa apenas uma escolha estética, um determinado tema impondo o seu meio preferencial de expressão: decorre ainda do momento que estamos atravessando. O grande surto de progresso do teatro e do cinema, ligado ao desenvolvimento urbano de São Paulo, abria efetivamente para o escritor nacional novas oportunidades de realização. Enquanto o romancista necessitava, para se manter, apoiar-se em outra atividade remunerada, dedicando à literatura apenas os seus momentos de lazer – portanto jamais empenhado na criação a totalidade do seu esforço – o autor de peças de teatro ou de roteiros de filmes podia fazer da fantasia a sua profissão: ao mesmo tempo que realizações artísticas eram empreendimentos com possibilidade imediata de lucro, representando a primeira oportunidade de harmonizar o mundo da imaginação com o imperativo profissional. Além do mais, em oposição às formas artísticas individualistas a que estávamos habituados, como o romance e a poesia, estas novas tentativas estéticas traziam para o nosso meio a experiência inédita do trabalho grupal de criação, mais coerente com a vida urbana. E era curioso notar que, no esforço comum, o paulista tradicional, remanescente da antiga estrutura – Jorge Andrade ou Abílio Pereira de Almeida – vinha oferecer generosamente a experiência de seus grupos de origem, o seu “testemunho da realidade” ao técnico estrangeiro recém-chegado, para que este, através da experiência artesanal, a transformasse no espetáculo. A conjugação das duas experiências apresentava-se, além do mais, como um símbolo de que os antigos ressentimentos haviam sido ultrapassados e caminhávamos agora para a construção de um novo mundo.

A distância que separa a leviandade de *Santa Marta* da aspereza trágica de *A moratória* é mais aparente que real. Na verdade, é apenas a distância que separa uma comédia de um drama. Pois uma e outra são construídas a partir de um grave golpe econômico que põe em cheque uma família, determinando e esclarecendo daí em diante o comportamento das personagens. Assistimos em ambas ao esforço desesperado de sobrevivência de dois grupos, ao ajuste de contas entre marido e mulher, pais e filhos, sociedade e seus membros. No levantamento desta sociedade em crise, o tema é o do fracasso. E se todos se culpam mutuamente, de maneira tácita ou implícita, se tentam eximir-se da responsabilidade atirando-a no governo, nos partidos políticos, na educação que tiveram, é porque todos – personagens de drama ou de comédia – sabem-se de antemão condenados porque pertencem a um mundo caduco. Aliás, a grandeza de *A moratória* deriva em parte de Jorge Andrade não tomar partido no conflito que descreve e permitir, de braços cruzados, que se cumpra o destino doloroso das personagens; ao passo que a relativa inconsistência da *Santa Marta* vem de seu autor trair a ideologia de sua classe de origem, adocicando um ou outro destino e tirando-lhe, portanto a coerência.

É verdade que, descrevendo a alta burguesia da indústria, Abílio Pereira de Almeida não se furta a retratar friamente a quadilha das acomodações, onde os princípios éticos são trocados pelo benefício econômico. Nem hesita – e este a meu ver o grande valor da peça – em analisar um dos maiores tabus da nossa história cívica, a revolução de 32. Para todo um grupo, de que Tônico é o paradigma, e cujos membros vegetam inúteis pelos chás e pelas mesinhas de jogo, o movimento Constitucionalista vai permanecer como a última oportunidade de justificação. Que sentido têm suas vidas agora que se limitam a receber os dividendos das empresas sem ao menos empenhar o esforço na construção da fortuna? É pois, para sufocar o sentimento doloroso da própria derrota que desejam conservar fresca na memória a última tentativa que tiveram de se ultrapassar num efeito excepcional; que se aferram aos sinais exteriores, símbolos do antigo heroísmo – como a barba de Tônico – ou às alusões periódicas que trazem para o correr da conversa a lembrança daquela pretensa idade de ouro da conduta. Na verdade, tudo não passa de uma desculpa a mais nas mil e uma desculpas de uma existência malograda. Lançando no teatro a psicologia do revoltoso de 32, Abílio Pereira de Almeida revelou, além da coragem de afrontar a sua classe, um agudo senso psicológico. Quando a distância do fato histórico tiver trazido ao público a necessária isenção, ainda haveremos de ver explorado a fundo este tipo que introduziu definitivamente em nossa galeria teatral.

Mas se *Santa Marta* inventa principalmente um tipo, *A moratória* descobre sobretudo um tema, abrindo para a literatura teatral do Sul uma nova era. Na verdade representa para o nosso meio o que os romances de Lins do Rego representaram para o Nordeste: a descoberta de um riquíssimo filão literário – o drama do café.

É possível que, à primeira vista, a peça de Jorge Andrade se ressinta de um certo esquematismo de situações e de psicologia; mas se o faz é para transformar esta característica em sua grande qualidade. Descuidando proposadamente da situação engenhosa ou da personagem de exceção, traz para o palco, com uma coragem só encontrada nos artistas autênticos, os grandes lugares comuns da arte: a ligação do homem com a terra, a luta contra o destino, o desentendimento entre pais e filhos.

No mundo que converge para a fazenda existe um tempo único, se bem que *A moratória* se



*A Moratória de Jorge Andrade.*  
Direção e cenário de Gianni Ratto. Teatro Maria Della Costa (SP), 1955.  
Sérgio Britto e Fernanda Montenegro

desdobre em dois planos temporais – o tempo da fazenda. Já havíamos visto em *A morte do caixeiro viajante* a mesma coexistência de presente e passado. Mas na peça de Arthur Miller o passado ressurgido pela memória é o passado de um indivíduo e as lembranças evocadas afastam a personagem de seu núcleo familiar, definindo-o como um ser específico, isolado de seu grupo; em *A moratória*, ao contrário, é o passado que congrega as pessoas funcionando como a memória do grupo e dando sentido ao presente. Daí a importância enorme – de que talvez nem o autor tenha dado fé – do tempo intemporal em que a peça escoa e a fazenda ora é perdida, ora recuperada, como numa balança os dois pratos ora se abaixam, ora se elevam. Constituindo este tempo reversivo, sem antes e sem depois, Jorge Andrade nos deu, magistralmente, o tom trágico da peça, tom de desespero, onde não há propriamente crescimento na ação, pois ela volta sempre ao ponto de partida, enclausurando as quatro personagens principais num círculo de ferro – o tempo intemporal do grupo.

Presas ao tempo e ao espaço da fazenda, no universo recluso de “mortos sem sepultura”, as pessoas movem-se em linhas simples, sem arabesco. Nem Quim ou Helena, Marcelo ou Lucília traem uma psicologia individual mais complexa. São antes o pai, a mãe, o filho, a filha; e os atos, pensamentos e desejos que deles derivam ligam-se menos à história isolada de cada um do que à história da propriedade a que pertencem. É a perda desta última que explica a revolta do pai, o fracasso do filho, a crispação subterrânea da filha, a desencantada abnegação da mãe. É a fatalidade de homem-de-mando privado da ação, que leva Quim a gastar-se nos atos miúdos, espreitando o filho que acorda tarde; é a liberdade dos largos horizontes em que se criou, solto e irresponsável como um animal, que destrói em Marcelo qualquer possibilidade de acomodação à nova existência. Aliás, é admirável a maestria com Jorge Andrade vai, enquanto o drama caminha, obrigando-nos a eximir de culpa a personagem, à primeira vista desprovida de sensibilidade moral, de Marcelo, à medida que descarregamos sobre Quim a responsabilidade da desgraça. Na verdade, um não é mais culpado que o outro: ambos são vítimas, menos de si, que do deslocamento de valores da sua época. E se a própria fazenda lhes escapa das mãos é porque se encontram presos aos contatos individuais e à moral da palavra empenhada, que já não cabem na sociedade em mudança. Assim, pai e filho não se opõem, antes se completam. São, na verdade, a mesma personagem tomada em dois momentos diversos da história do grupo. E quando em face um do outro ajustam as contas numa das mais belas e pungentes cenas da peça, a acusação mútua que fazem soa como um verdadeiro exame de consciência. Exame de consciência de toda uma classe que sente o seu momento ultrapassado. Rompidos os quadros em que ambos se apoiavam, não poderão se acomodar à nova ordem. Seu destino será, daí em diante, negá-la. Outro sentido não tem a revolta de Quim, a bebedeira de Marcelo, que assim estão exercendo, num último alento de vida, o que ainda lhes resta de liberdade.

Na ordem que esboroa Lucília é o último esteio. A literatura sociológica já nos alertara para este fenômeno da acomodação feminina nos momentos de crise. Ser secundário, de existência subalterna, não lhe é tão penoso passar de uma sujeição a outra, do domínio do pai ou do marido para a escravidão da máquina de costura. Pois assim como a fazenda desenvolveu em Quim o instinto de mando e em Marcelo o ódio a qualquer sujeição, treinou Lucília nas tarefas miúdas de dentro de casa, nos pequenos gastos, na economia quotidiana. A sua força é a da criatura sem liberdade, empenhada nos compromissos, na aceitação do mundo e do presente. Por isso, apenas ela conseguirá se libertar da fazenda e penetrar no novo universo que se constrói.

Para os demais a vida acabou. E a despedida do mundo o casal de velhos já a fez na cena por todos os títulos magistral do adeus à fazenda. Os despojos que carregam consigo para a cidade não bastarão para recriar o mundo perdido. Em breve a máquina de costura soterrará com o seu terrível ruído urbano o espaço e o tempo da fazenda, a memória, as caçadas, os galos da madrugada. Então só restará a morte. Helena, espécie de mirante lúcido a cavaleiro da desgraça do lar, morrerá, supomos, serena e resignada como viveu. Marcelo há muito vaga num limbo indeciso. E se Quim desejava para si a morte vitoriosa do avô, em plena caçada, no meio de seus cães, morrerá um dia, rodeado de sombras, não mais na fazenda mas já na cidade, talvez dentro de casa ao se abaixar para erguer do chão os alfinetes da filha, talvez na rua, indo buscar no ponto da jardineira o latãozinho de leite. Terá a morte terrível do herói a quem se roubou o destino.

*A moratória* nos revela um autor prisioneiro, como as suas personagens, do espaço e do tempo perdido da fazenda. Mas consciente de que este mundo extinto só pode agora ser refeito pela imaginação. Jorge Andrade lhe dá permanência através da obra de arte. *A moratória* é a primeira obra de arte verdadeira do moderno teatro brasileiro.

Santa Marta Fabril, S.A. de Abílio  
Pereira de Almeida. Teatro  
Ginástico (RJ), 1955.  
Em cena, Margarida Rey, Célia  
Biar e Eugênio Kusnet



# Teatro e público passivo

João Bethencourt

A arte da descrição e evocação não constitui instrumento importante no equipamento da crítica moderna. Seu caminho é o de análise ou de *engagement*, mais freqüentemente do depoimento pessoal, da frase jornalística que entretenha o leitor. Alguns críticos tendem mesmo a fazer com que o espectador se interesse mais nele, crítico, que no espetáculo que está sendo comentado.

Para isto haverá muitas explicações: uma delas é o desinteresse do público médio pelo teatro. Trata-se de um público passivo, bombardeado pelos *mass-media* publicitários, doutrinários, políticos, que procuram moldá-lo. A passividade, no caso, é uma reação e, paradoxalmente, um sintoma de vitalidade, mas que se manifesta inequivocamente na hora deste público selecionar seu divertimento.

Para quem está mais condicionado a receber que a atuar (e é o caso das populações das grandes cidades) o cinema, mais principalmente a TV, constituem-se em diversões muito mais adequadas. Nelas, o público encontra uma válvula de escape para sua necessidade de “viver por tabela” (já que o viver direto, pessoal, real, exige atuação) e em condições de absoluta segurança, física e psicológica.

Este “viver por tabela”, este viver por meio de terceiros, vai repercutir no campo da crítica teatral de maneira curiosa: o leitor médio (não nos referimos ao fã de teatro) ao invés de interessar-se pelo espetáculo comentado, passa a interessar-se pela experiência do crítico que, como ser humano, participou da aventura de ir ao teatro. (O leitor, possivelmente, nem irá ao teatro - e se for talvez não se ache suficientemente preparado para viver o teatro tão intensamente, em toda a sua plenitude, quanto o crítico).

Portanto, o que o crítico (dizemos crítico mas bem poderíamos, em tal caso, falar do cronista ou do repórter) viver no teatro interessa muito mais que o fenômeno teatral em si (peça, atores etc.) sobre o qual pressupõe-se que escreva. E assim, é natural que o espetáculo, a performance de um ator, ocupem um segundo lugar, enquanto as impressões subjetivas, as vivências do jornalista-crítico passam a ser o tema central.

Aliás, estamos diante de uma contingência básica de jornalismo de hoje, que explica a popularidade dos cronistas e cronistas: não tendo o cidadão médio acesso ao mundo glamouroso (pelo menos assim o imagina - e as publicações tratam de confirmar tal impressão, criando, a partir de dados reais e fotografias, um mundo inteiramente de ficção) no qual desfilam as “pessoas importantes”, os escândalos, os “acontecimentos”, mundo no qual a vida é intensamente vivida, ele passa a participar de tudo isso por intermédio de seu representante: o cronista ou cronista. É ainda um aspecto da “passividade” a que nos referimos e que atua, direta ou indiretamente, sobre a forma tradicional informativa do jornal.

Que o fenômeno “teatro” era mais importante para críticos e leitores do passado parece-nos incontestável. Veja-se, por exemplo, este relato de Shaw a respeito de Sarah Bernhardt, que revive diante de nossos olhos de maneira inolvidável (e cruel), uma das atrizes mais importantes de todos os tempos. (E trata-se da crítica teatral na melhor acepção do termo).

*Mme Bernhardt tem o encanto de uma maturidade de álaque, um tanto mimada e petulante, talvez, mas sempre pronta a sair-se com um sorriso no meio da tempestade, desde que lhe dêem uma chance... Aqueles efeitos rosados e sedutores que os pintores de França reciam dando ao tom natural da pele a cor de morangos com creme, e emprestando às sombras um matiz rosa-violáceo, Mme Bernhardt reproduz astuciosamente. Ela colore suas orelhas de escarlate e lhes permite que venham, delicadamente, tomar a fresca, sob algumas tranças soltas de seu cabelo acastanhado... Tudo isto se coaduna com a técnica infantil e egoística de seu estilo de interpretação, que não é a arte de fazer o espectador refletir ou sentir em profundidade mas sim a arte de fazer o espectador admirá-la...de aplaudi-la, de chorar ou de rir com ela... de ovacioná-la delirantemente ao cair do pano.*  
(Our theatres in the nineties: Duse & Bernhardt, 15, June, 1895).

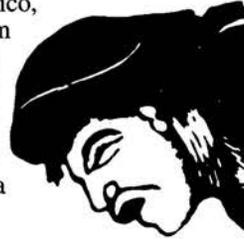
Não existindo o cinema nesta época em que Shaw demolia Mme Bernhardt, o crítico de teatro via-se na obrigação não apenas de analisar mas também de evocar, de reanimar diante dos olhos do leitor o intérprete e o espetáculo. O crítico constituía-se, entre outras coisas, no único meio, ao alcance do ator, de perpetuar-se, passar à posterioridade, de encontrar em palavras (na medida em que isto é possível) o equivalente de que ele realizava em cena.

In: Suplemento Literário, O Estado de S. Paulo, 04 de março de 1961.

**João Bethencourt** é diretor de teatro, adaptador e professor titular fundador da cadeira de Direção Teatral da Escola de Teatro Uni-Rio. Autor de 37 comédias, uma tragédia, dois romances, um livro de humor e inúmeros artigos sobre humor e teatro. Uma de suas comédias, O dia em que raptaram o Papa é, das peças brasileiras, uma das mais representadas no exterior, encenada em 40 países. Seu romance mais recente, O homem que pagou a dívida externa do Brasil, acaba de ser lançado pela Editora Civilização Brasileira. Foi crítico de teatro da revista Teatro Brasileiro sob a direção de Sábato Magaldi.



Por exigência do público, o crítico tinha que ser criativo e analítico, descritivo e imaginativo, subordinando-se ao objeto de que tratava (sem perder a perspectiva pessoal) numa síntese que, quando realizada com sucesso, proporciona, ainda hoje, prazer ao leitor. (Acréscimo a isto que se há coisa que envelhece ainda mais rapidamente que o teatro é a crítica teatral).



Paralelamente ao fenômeno que registramos, verifica-se outra manifestação desta mesma atitude passiva das platéias, e que repercute na arte do ator.

O teatro moderno tende, em grande parte, a limitar o ator. E dos muitos elementos que concorrem para isto (desde o surgimento do diretor, da noção de equipe, da noção de unidade de espetáculo) há um que consideramos de particular importância: a ausência de possibilidades de uma grande interpretação. Pois raras são as peças do repertório moderno que oferecem ao ator esta oportunidade.

O ator, quando atinge a culminância de sua arte, volta-se para os clássicos: não por esnobismo cultural mas porque o clássico proporciona uma escala de expressão e um "ir a fundo" em planos com os quais o personagem moderno jamais sonhou.

E ainda aqui estamos diante de um fenômeno cultural típico do nosso tempo: o herói moderno que o ator moderno é obrigado a interpretar tem vida interior e exterior limitada: seu mundo é restrito, suas emoções ou não se manifestam ou se articulam numa linguagem primária (impressionante o número de autores que empregam a loucura, a embriaguez, o vício ou a tara para dar ao personagem a chance de ir além da linguagem realista) e seus poderes sobre o Destino, a sua liberdade, enfim, são tão limitados que um ator um pouco mais arrebatado tem que fazer força para conter seu temperamento e não ser tachado de romântico.

A média do herói da dramaturgia contemporânea (que é afinal, expressão da maneira como o homem de hoje se vê a si mesmo) é constituída de uma parcela consciente, realista, que luta com problemas doméstico-naturalistas, sociais ou psicológicos, de uma parcela de inconsciente que já vem claramente formulada em termos de psicanálise. Isto quando nosso herói não se constitui em símbolo de uma idéia ou de um movimento político e neste caso será ainda mais petrificado estatuário.

Os heróis modernos, cuja representação exige mais do ator, são ainda os que se baseiam na introspecção, na investigação psicológica dos movimentos anímicos. Tanto que a escola de intérpretes, considerada a mais atualizada, baseia-se exatamente em exercícios visando o desenvolvimento do "interior" do ator.

Falta nas peças contemporâneas uma dimensão mitológica (embora tenha sido tentada um tanto artificialmente pelos cultores do teatro poético) ou uma dimensão mais inconscientemente inconsciente (em oposição às inconscientes conscientes dos tratados de psicologia) que se encontra nos personagens de Shakespeare, de Molière, dos trágicos gregos. Falta uma ambigüidade não resolvida, motivações que por mais analisadas não se rendam, inteiramente, à análise; uma grandeza a mais que só possa ser solucionada pelo muito que render em cena, e que seja proporcional às imensas possibilidades que tem o teatro de emocionar e de esclarecer.

A nosso ver, uma das razões da crise do teatro reside exatamente nisto: impossibilitado – pela escassa dimensão do personagem – de levantar vôo, o ator tem muito maior dificuldade de realizar o que constitui a essência do teatro: contato do intérprete com a platéia. Não se trata de voltar ao estrelismo. Mas a noção de um elenco unificado não pode ser tão rígida (como se tornou com o tempo) que anule a vitalidade, a exuberância, o gosto de representar do ator, tudo isto que desemboca numa das maiores fontes de prazer no teatro.

Contudo, ainda aqui, é possível que estejamos esbarrando com o fenômeno "passividade" das platéias. O herói moderno limitado expressa, quem sabe, não apenas o homem moderno limitado mas também o gosto deste pela passividade. Ora, o herói mítico, que dá margem de teatralidade ao ator, é anti-passivo. É até, num certo sentido super-herói (não por seus super-poderes como Buck Rogers ou Superman, mas por sua exaltada



humanidade, isto é, por sua capacidade de sentir dor e prazer, erro e acerto, com uma intensidade que exige expressão poética) e, portanto, a julgar pelas aparências, inadequado para representar a presente geração de seres humanos. Como no teatro o herói mítico tem muito maiores possibilidades de aproveitar-se dos meios de expressão da arte cênica, ou seja, “rende”, em termos de teatro, muito mais que o herói realista (que é anti-teatral por natureza) não nos devemos espantar diante do fato de ser o teatro, hoje, um divertimento pouco popular.

Em oposição, o cinema e principalmente a TV, feitos para reproduzir a atualidade na qual o espectador poderá aventurar-se sem o menor risco, constituem um nirvana para todos os sonhos de passividade. É o “viver por tabela” oferecendo seus frutos insípidos e inodoros mas garantidos contra qualquer tomada de consciência, antítese daqueles que produz a Árvore da Vida, que lançam o espectador num *vortex* de responsabilidades e necessidade de escolha. O mesmo vórtex proposto pelo teatro clássico, pois um *Lear* ou um *Misanthrope* exigem, de quem toma conhecimento deles, uma posição ativa e atuante. Em *Ricardo II*, em *Édipo Rei*, fala-se ao homem de sua liberdade, de sua capacidade de realização, do simples e terrível fato de que ele é o único e supremo senhor de seu destino.

Em artigo breve como este o autor é obrigado a umas tantas generalizações; e se a tendência dos *mass-media* é a de subjugar o ser humano tornando-o instrumento passivo da publicidade comercial ou da propaganda política, não há dúvida de que através de manifestações sutis do gosto popular é possível sentir-se senão o prenúncio de uma aurora, ao menos a existência de camadas que não se tornaram, ainda, totalmente rinocerontes. (O que explica, de uma certa maneira, a sobrevivência do teatro).

Peças escritas a dez anos atrás, encontram agora o aplauso popular, embora proponham heróis que exaltam a dignidade e a liberdade do homem (*Galileu*, *A alma boa de Setsuan*) mantendo, ao mesmo tempo, um núcleo de indecifrabildade. (Isto, a despeito daqueles que pretendem atribuir a estas peças exclusivamente um sentido político).

Outras, como *Look back in anger*, geração e revolta, de John Osborne. Apresentam um herói emotivo e articulado, sem necessariamente recorrer a tóxicos ou doenças mentais. E há, ainda, a registrar, o sucesso de obras clássicas, quando montadas de maneira inteligente, onde a compreensão do diretor consegue ressaltar a humanidade comum que une os autores do passado aos espectadores do presente.

Talvez estejamos, até, a um passo do re-encontro do verdadeiro teatro e de sua popularidade. Quem sabe, estas camadas minoritárias representem a vanguarda (como o teatro que apreciam) de uma tendência universal a concretizar-se em futuro não muito distante.

Seja como for, o teatro tem, apesar dos cétricos, uma influência a exercer: é de todos os processos de atuar sobre a opinião pública o que mais exalta o valor da pessoa humana, já pelo mero fato de utilizá-la como símbolo e meio de expressão.

Acreditamos que o público prestigiará o teatro cada vez mais na medida em que o teatro tratá-lo diferentemente do *mass-media*: ou seja, não como objeto a ser manipulado para um determinado fim, mas como ser humano, com todos os direitos e responsabilidades inerentes a sua condição.

E mesmo que assim não fosse, não restaria ao teatro outro caminho.



## Do perigo de usar Brecht

Anatol Rosenfeld

Max Frisch parece ser menos conhecido no Brasil do que seu amigo Dürrematt. No entanto, a sua última peça *Biedermann e os incendiários* (cuja versão definitiva foi elaborada em 1957/8), talvez o fruto mais importante da atividade dramática deste romancista, obteve marcante êxito em numerosos países, incluindo a França, e merece, por vários motivos, comentários especiais.

O protagonista da peça chama-se Gottlieb (amor de Deus) Biedermann (homem probo), nome que alude ainda a Jeddermann, isto é, à versão alemã de *The moral play of everyman*, peça medieval que, na bela adaptação de Hugo von Hofmannsthal, é anualmente apresentada em Salzburgo.

O “homem probo” é não só o suíço médio, mas em sentido amplo, o burguês comum, “jeddermann”, “todo mundo”. É abastado fabricante de uma loção que promete farta cabeleira aos calvos. Ao iniciar-se a peça, Knechtling (servidor), empregado e inventor da loção, acaba de pedir participação nos lucros, sendo demitido pelo patrão. Desesperado, suicida-se. Através da peça, a viúva, mãe de três filhos, tenta debalde ser recebida pelo protagonista. Este, por outro lado, é incapaz de recusar pão, vinho e abrigo – no sótão da sua casa – a um lutador profissional desempregado, apesar de saber que os enormes incêndios que aterrorizam a cidade são ateados por hóspedes semelhantes. É que o “herói”, se é duro nos negócios, na vida particular é muito “bonzinho” e até incapaz de dizer “não”, muito menos a um gigantesco lutador que, ainda por cima, sabe da loção e do suicídio. Assim assiste, impotente, às atividades do lutador que instala tranquilamente dois amigos no seu abrigo, um garção e um intelectual. Juntos enchem o sótão de latas com gasolina. Que fazer? pergunta Biedermann, assustado, ao público. Mas consola-se – como, aliás, se consola o público que, afinal, está na mesma situação. Se fossem realmente incendiários, não agiriam de modo tão óbvio. No fim, depois de uma ceia que é uma sinistra paródia, e não apenas da ceia de Jeddermann, dá-lhes até fósforos, já que lhes pediram: se fossem realmente incendiários, não estariam munidos de fósforos? A peça propriamente dita, de um só ato extenso, conclui com o incêndio em que perecem Biedermann e a esposa e que destrói a cidade, graças aos gasômetros localizados nas proximidades da casa. Há, porém, mais um ato, o epílogo no inferno, que corresponde ao prólogo no céu de Jeddermann.

Antes de falar do epílogo, convém mencionar o coro, estupenda paródia do coro grego e ao mesmo tempo sátira a certas organizações internacionais e a muitas das nossas instituições. Constituído de bombeiros, o coro não deixa de verificar, à semelhança dos cidadãos de Elis, da peça *Hércules e o estábulo de Augias* (de Dürrematt), que “tudo fede”, desta vez não a esterco mas a gasolina. Certas coisas, verifica em solenes versos dactílicos:

*Ocorrências chamadas destino  
Para que não perguntes como nasceram  
Coisas imensas que destróem cidades  
São puro descabro*

In: Suplemento Literário, O Estado de S.Paulo, 1961. “O perigo de usar Brecht” não consta dos livros publicados pela editora Perspectiva. Sua reprodução foi gentilmente autorizada pelo editor e professor J. Guinsburg.

**Anatol Rosenfeld** foi ensaísta, crítico e professor de Filosofia e Estética do Teatro. Intelectual que ocupou lugar de destaque na vida paulistana nos anos 50 e 60. Principais obras publicadas pela perspectiva (SP): O teatro épico, texto/contexto. Teatro moderno, o mito e o herói do teatro brasileiro (Alemanha, 1912 - São Paulo, 1973) Texto/subtexto 4; História da literatura e o teatro alemão, Primor do teatro, Letras germânicas, Thomas Mann, Letras e Leitura.



Cacilda Becker em A visita de uma velha senhora, de Friedrich Dürrematt, Direção de Walmor Chagas. Tradução de Mário da Silva. Teatro Municipal (RJ), 1962

*Humano, demasiado humano  
Aniquilando a mortal estirpe dos cidadãos.*

Mais adiante, criticando Biedermann, tão bonzinho, observa com muitos “ai de vós!” e “ai de nós!”:

*É este o engano grave  
Esperar que o bem  
Venha da beneficência.*

No decurso da peça, o coro analisa a sua própria função: vendo as coisas de fora, compreende-as melhor que o cidadão envolvido na ação. Infelizmente, não lhe cabe intervir; sua função clássica é apelar polidamente, embora suando frio, é advertir apenas; é, ai de nós, chegar atrasado como os bombeiros. Ainda assim, resolve interpelar Biedermann: *Sabendo como é inflamável o mundo, como admitiste latas com gasolina na tua casa? O que pensaste?* E Biedermann: *Meus senhores, sou um cidadão livre. Posso pensar o que quero. Tenho até o direito de não pensar nada. Além de tudo, sou eu o proprietário da casa!* Ao que o coro exclama:

*Que seja sagrado o sagrado  
A propriedade  
Venha disso o que vier.*

O corifeu acrescenta:

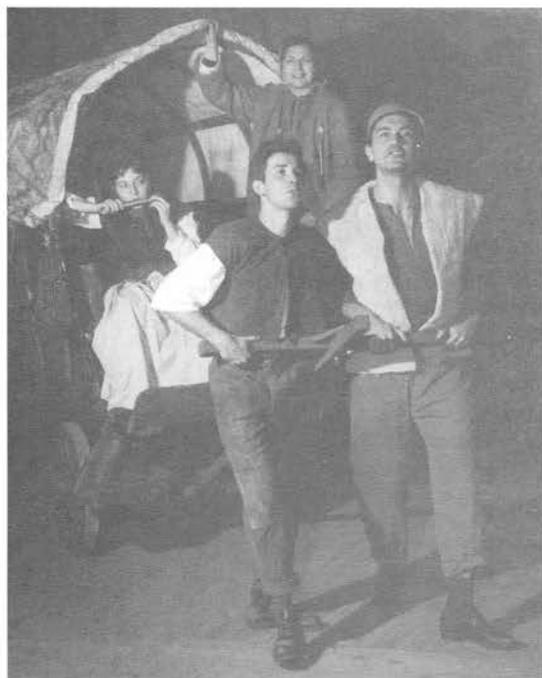
*Pois quem teme a transformação  
Mais que a desgraça  
Que fará contra a desgraça?*

No fim, entre as detonações dos gasômetros, exclama parodiando Sófocles: *Pois muita coisa é absurda; mas nada é mais absurdo que esta história que a muitos matou, ai de nós, mas não a todos. E que nada modificou.* Para concluir: *o que todo mundo prevê, longamente, ao fim acaba acontecendo: descalabro estúpido, inapagável, chamado destino.*

O epílogo no inferno foi acrescentado mais tarde pelo autor, como para reforçar a afirmação do coro de que a história “em nada se modificou”. Surgem as mesmas personagens: Biedermann e esposa aguardando a condenação as chamas eternas, os incendiários revelando-se como expoentes da hierarquia diabólica. No inferno reina, no momento, uma “crise infernal”. O diabo-mor (o garçom) volta do céu, onde em vão procura Deus para protestar contra uma anistia que beneficiou os grandes criminosos, ao passo que os punhistas, adúlteros e pecadores insignificantes enchem o inferno. Diante disso, virando representante da justiça, o diabo decreta a greve geral do inferno, chama o coro dos bombeiros para apagar as chamas e retorna com o lutador à terra para reiniciar o trabalho incendiário na cidade que, como a Gullen de *A visita da velha senhora*, foi reconstruída com grande esplendor, brilhando toda de “cromo e vidro”. O animal alegórico deste inferno moderno em vias de emigrar para a terra não é o leopardo, nem o leão ou a loba, mas o papagaio, com seu grito monótono e mecânico: sem dúvida, uma alegoria da repetição absurda e ao mesmo tempo uma grotesca imagem do homem.

A peça é bem mais ambígua do que este resumo deixa entrever. Seu humor negro reflete o círculo vicioso da nossa situação e atinge a bem dizer, todos os valores, os cristãos, os da democracia ocidental e os do radicalismo socialista, não deixando nada intacto. Alvos particulares da sátira são o burguês frouxo e inerte e o intelectual que, no último momento, se “distancia” dos incendiários, descendo para a platéia e virando espectador, ao perceber que seus “colegas” atuam por mero prazer e não, como ele, por motivos ideológicos. Frisch chamou a obra de “peça didática sem ensinamento”; a paródia universal visa a própria técnica brechtiana de cujos recursos, no entanto, faz amplo uso. Não parece acreditar, como Brecht acreditava com o otimismo da sua fé marxista, na possibilidade do ensinamento e da transformação, quer da sociedade, quer do homem. Se há uma lição, parece ser a da impossibilidade de ensinar, ante a irremediável incapacidade do homem de aprender a lição.

A estrutura circular da peça – tão típica de certa vanguarda literária – dá ao inferno terrestre o cunho de duração perpétua, de “má eternidade”; nela se exprime toda uma filosofia da história. Os incendiários sempre recomeçarão a sua obra. Face a isso, uma das primeiras peças de Frisch, *Eles cantam de novo*, escrita ao findar-se a guerra, parece relativamente mais positiva. A obra conclui apresentando os mortos da guerra misturados aos sobreviventes. Vendo que tudo recomeça, dizem: *Foi tudo em vão – em vão a morte, a vida, as estrelas no céu...* Verificam, contudo, que o amor é belo;



Berta Zemel, Zélia Abramo e elenco: dois momentos de Mãe Coragem e seus filhos. Teatro Bela Vista (SP)

só o amor não desespera, por mais que se saiba inútil. Nem este amor que sabe da sua inutilidade existe na última peça. Biedermann é o homem-vácuo; o amor transformou-se na amabilidade de quem leu Dale Carnegie. Ao contrário de Jedermann, que morre arrependido, amparado pela fé e pelas suas boas obras (por mais insignificantes que sejam), Biedermann recusa “pão e vinho” e exige, no próprio inferno, reparações pela destruição da sua casa.

Também na obra de Brecht, à cuja técnica Frisch tanto recorre na peça, encontrarmos a estrutura circular, ou pelo menos, o tipo do drama em que nada é resolvido, e o fim, em vez de ser desfecho, é apenas interrupção de uma ação que continua, em oposição à teoria aristotélica que exige começo, meio e fim, isto é, uma ação que se defina, em si concluída. *Mãe coragem* é peça típica desta concepção antiaristotélica. Quando a cortina se abre, não assistimos ao início real de uma ação; a protagonista, no seu carro, já vem de longe, com o palco giratório girando. Também a *Mãe coragem* nada aprendeu. No entanto, Brecht teve o cuidado de dar à peça ambientação concreta, situando-a em determinada fase da história (o que não ocorre na peça de Frisch). Ao mesmo tempo exigia o distanciamento da atriz face a personagem. A atriz demonstra que a personagem poderia ter agido de forma diferente ou que, pelo menos, o público poderá agir de modo diverso. Se a personagem nada aprendeu, o público ao menos pode aprender. O teatro didático, no sentido de Brecht, extravasa do palco, e sua ação, não concluída no palco, encontra a conclusão na mente do espectador: este é incitado a raciocinar e “concluir”. Precisamente numa peça de estrutura circular a teoria do distanciamento revela toda a sua importância.

A peça de Frisch, sem dúvida uma magnífica parábola da nossa situação, demonstra contudo que o uso de certos recursos de Brecht, sem que a isso corresponda a sua concepção integral, leva a resultados dúbios. Na peça de Frisch, provém daí certa incoerência profunda que não se torna menor pelo fato de o próprio autor chamá-la de peça didática sem ensinamento. As personagens, incluindo o coro, dirigem-se (por vezes) diretamente ao público, sem terem verdadeira função épica (como em *Nossa cidade*, de Thornton Wilder) e sem que, no fundo, tenham alguma coisa a dizer a ele. Ou melhor, já dizem tudo, já concluem por si mesmos: o mundo é imutável, nada se modifica; é uma província de que nenhum Hércules tirará o esterco (como não tira em *Hércules e o estábulo de Augias*, de Dürrematt). Tal concepção, em si perfeitamente legítima (embora triste), não necessita do extravasamento para o público, pois se resolve inteiramente e com maior coerência nos limites do próprio palco. Ela não exige nenhuma “conclusão” por parte do público.

Naturalmente, o coro tem uma verdadeira função como comentarista filosófico (e seu papel tragicômico atinge magnífico efeito estético). Mas ainda aí se revela a contradição em que Frisch se debate. Se de um lado o coro - ironizando o coro grego - combate a idéia do destino e da fatalidade, assim chamados para que os homens não perguntem pela verdadeira causa dos males; e se o coro, em melhor estilo didático, exclama que a razão tem o poder de evitar muitas calamidades; se, portanto, pelo conteúdo a peça parece apelar a um público capaz de aprender e agir - pela sua estrutura, contudo, ela eterniza a estupidez humana, transformando-a em novo destino.

É possível, ainda assim, que Frisch não haja pretendido sugerir através da estrutura circular o “eterno retorno” das mesmas situações, subentendendo-a como posta no condicional: “Se” os homens continuarem do mesmo modo, a consequência será esta. Mas neste caso, usando o círculo vicioso como advertência, teria de aceitar a encenação brechtiana integralmente para, pelo efeito da alienação, induzir o público a concluir além da conclusão da própria peça. O que, evidentemente, não é a idéia de Frisch.

Pelo que se vê, o teatro de Brecht não admite compromissos. Não se pode usar seus métodos gratuitamente, como jogo meramente formal. Frisch lembra um pouco o próprio intelectual da peça que, na hora da ação, lava as mãos e vira espectador na platéia, mas, ao contrário dele, distancia-se precisamente porque não quer aderir a nenhuma ideologia. Talvez escape ao inferno, enquanto o colega da peça desempenha nele funções de porteiro.

A visita de uma velha senhora,  
de F. Dürrematt. Adaptação para  
TV Rio, direção de Sérgio Britto,  
com Fernanda Montenegro  
e Italo Rossi (1955)



Foto: W. de Souza

# Dercy Gonçalves, ou da desgraça de ter talento

Alberto D'Aversa

Dizia um amigo meu: que grande invenção seriam os fósforos se todo mundo usasse isqueiro! Em outras palavras, que ótimo teatro de arte poderia surgir no Brasil se tivéssemos muitas Dercy Gonçalves!

Dercy é o bang-bang do teatro nacional. Quando os estetas cinematográficos se cansam dos problemas da incomunicabilidade, da alienação e da angústia, voltam a redescobrir, com assombrosa e sistemática admiração, que existe mais cinema numa fita de far-west que numa de Goddard ou de Bolognini.

Dercy corre o perigo de entrar na Academia: já ouvimos críticos e diretores, que se movimentam somente na faixa clássicos gregos-elisabetanos-Brecht, falarem com entusiasmo da Dercy que, até pouco tempo atrás, não era digna nem de ser citada; a profanadora de antes já tem altar no santuário prostituído da inteligência e facilmente podemos profetizar um próximo ensaio sobre "Dercy como fenômeno escatológico de uma extroversão lúdica".

Dercy é teatro em estado puro, porque se alimenta da substância perene do espetáculo: o povo, que representa a linha mestra de toda manifestação teatral; é a voz de um grupo humano que nela se reconhece na felicidade do espetáculo: Dercy é teatro teatral, antiliterário, anticonvencional, antiformalista, constantemente imprevisível. O segredo de Dercy reside no seu extraordinário poder de fantasia e de improvisação. Todos os que vão a um espetáculo de Dercy não são solicitados, como comumente se crê, por um desejo de assistir a uma irreverência - marcada pela indecência de que alguma invenção não calculada será oferecida pela "fabulosa". O texto, como a Commedia dell'Arte, é o que menos conta, é mero pretexto, ocasião para a fertilidade das invenções: Nelson Rodrigues ou Dumas Filho, Russin ou Brancatti são massacrados pela exuberância desta atriz que, lamentavelmente, não encontrou até agora no Brasil um autor à altura de seu talento inventivo. Goldoni gostaria de ver Dercy numa Mirandolina não acadêmica e não assassinada pelo excessivo respeito.

Se o mistério teatral consiste ainda na criação de uma imagem não calculada e que só aparece no momento imprevisto do espetáculo, estabelecendo uma comunhão espontânea, então Dercy está no centro vivo do teatro e a improvisação, limite máximo de todo intérprete, é mistura de arte.

Os perigos que rodeiam a arte de Dercy são numerosos e inevitáveis; a falta, às vezes, de gosto, de medida, de controle, nunca poderia ser totalmente eliminada porque é uma consequência direta desta particular exuberância e generosidade que são as características positivas da extraordinária atriz; a famosa distinção de Jovet entre ator e comediante - normativa e portanto útil e idiota ao mesmo tempo - pode auxiliar a compreender a arte de Dercy, sob a condição de que seja imediatamente superada, porque Dercy, felizmente para ela e para nós, pertence à categoria dos atores que, uma vez sistematizados nos cômodos limites de uma definição, pulam fora da moldura com uma cambalhota e uma metafísica banana, gesto que Aristófanes teria, sem dúvida, aprovado.



In: Diário de São Paulo, 27 de fevereiro de 1966, 3º caderno, p. 5.

## Alberto D'Aversa

Uma semana após a morte de Cacilda Becker, o teatro brasileiro sofreu outra grande perda: o diretor, crítico e professor de teatro Alberto D'Aversa, que morreu em São Paulo a 21 de junho. Alberto D'Aversa, que desaparece aos 49 anos, nasceu na Itália, fez o seu aprendizado teatral em Roma, na Academia de Arte Dramática de Silvio D'Amico, onde teve como colegas, entre outros, Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Lucchino Visconti e Adolfo Celi. Depois de iniciar sua carreira na Itália, emigrou para a Argentina, de onde veio em 1956 para o Brasil, a chamado de Franco Zampari, fundador e empresário do Teatro Brasileiro de Comédia; D'Aversa tornou-se, assim, o último dos diretores italianos a vir trabalhar no Brasil, depois de Luciano Salce, Flaminio Bollini, Adolfo Celi e Gianni Ratto. Logo após sua chegada, D'Aversa começou a lecionar na Escola de Arte Dramática, iniciando seu trabalho no TBC, onde apresentou (1957) sua primeira encenação, Rua São Luiz, 27 - 8º andar, de Abílio Pereira de Almeida, e do qual se tornou diretor artístico. Após o encerramento das atividades do TBC, D'Aversa continuou trabalhando intensamente em várias companhias. O espetáculo mais importante encenado por D'Aversa foi, na opinião quase unânime dos críticos, Panorama Visto da Ponte, de Arthur Miller. Algumas outras de suas direções que serão lembradas: Os interesses criados, de Jacinto Benavente; Pedreira das almas, de Jorge Andrade; Vestir os nus, de Pirandello; Senhoria Júlia, de Strindberg; Mãe coragem, de Brecht. Mencionemos, ainda, dois grandes sucessos populares: Rua São Luis, 27 - 8º andar e Os ossos do barão, de Jorge Andrade. Talvez mais importante que a sua atuação como encenador foi seu incansável trabalho como professor. Praticamente, todos os principais atores que surgiram em São Paulo nos últimos 12 anos receberam de D'Aversa

## Dercy-Cocó

Alberto D'Aversa

Dercy está cansada. O salto mortal não é mais perfeito. A acrobata necessita da rede de proteção. Reumatismo, pode ser. Um dia destes o circo fecha.

O talento e o extraordinário humor de Dercy vivem exclusivamente da capacidade física de um ritmo inventivo que transborda os estreitos limites do convencionalismo; tudo, nessa atriz, deveria dar a impressão da espontaneidade não rebuscada, da felicidade expressiva que, por virtude de comunicação, quebra as inibições patéticas ou racionais de um público que, em última análise, enche a platéia na perspectiva masoquista desta violentação.

A Dercy de outros espetáculos era uma atriz-dínamo: eletrizava com a sua frenética presença atores e público; reduzia o absurdo ao limite do cotidiano; pulverizava as convenções com a precisão de um gesto cômico; beirava a poesia com seus monólogos surreais.

Esperávamos ter, com esta comédia – *Cocó, my darling* – de um pseudo-mítico, Marcel Mithois, uma noite de alegre abandono, de despreocupado divertimento, de cúmplice – e por isso mais engraçada – complacência. Nada disso.

Dercy fez plástica, tirou rugas, esticou o que estava despencando; não falo do rosto ou do corpo dela, isso é problema privado; falo da plástica que essa estupenda atriz fez na sua fantasia, na sua personalíssima comicidade, no seu talento indiscutível. Ainda não compreendo o motivo dos infinitos gestos obscenos, das inúteis repetições da sólida palavra à qual Cambronne deu uma dimensão histórica, das xingações peripatéticas, das ofensas idiotas à mãe do próximo. Não compreendo por que Dercy não se decide finalmente a colocar o ponto no palco, comodamente sentado numa cadeira, para satisfazer à curiosidade do público, que gostaria de conhecer o físico dessa generosa voz que chega das coxias. Ainda não compreendo por que os outros atores não entram no jogo dos “cacos”, num nobre desafio entre quem “caqueia” mais.

Os infinitos programas cômicos feitos na televisão – e, diga-se de passagem, pessimamente executados – descobriram para o público toda a mecânica dos recursos cômicos de Dercy; tudo já é conhecido, tudo é previsto ou previsível: caretas, gestos, modos de andar e de reagir, mudanças de voz para marcar efeitos, maneira de seduzir ou de ser seduzida, etc.; ficam os recursos proibidos, os da faixa “censura”, os decididamente pornográficos; Dercy antes usava de tais recursos, agora abusa.

É pena, porque esta atriz tem uma tão extraordinária força cômica, uma tão incrível possibilidade de contato, de comunicação com a platéia, que não precisa apelar para o fácil e o desagradável. Duas simples cenas, a primeira com Oscarito e a segunda com W. Rocha, são suficientes para demonstrar as enormes possibilidades cômicas de Dercy e os resultados que ela pode alcançar sem cair na inútil obscenidade.

O público reage e a sala está lotada: é sem dúvida um bom argumento, mas quem frequenta as livrarias sabe que os romances pornográficos de uma sáfica escritora, de quem nem lembro o nome, vendem muito mais que os poemas de Cassiano ou de Drummond. Este também é um argumento.



In: Diário de São Paulo, 1º de março de 1966, 2º caderno, p. 7.

► contribuição decisiva para a sua formação. Ultimamente, ele dedicava o melhor dos seus esforços às aulas de direção e teoria da interpretação, que ministrava na Faculdade Álvares Penteado. Lecionava também, esporadicamente, na Escola de Teatro da Universidade da Bahia. Nos últimos anos, D'Aversa revelou-se um dos mais cultos, seguros e equilibrados críticos teatrais em atividade no Brasil, assinando a coluna teatral do Diário de São Paulo.

Yan Michalski

Revista Pulso, Rio de Janeiro, 1969

Dercy Gonçalves com Carlos Machado

## My darling Dercy está fazendo Cocó no Bela Vista

Alberto D'Aversa

Confesso a minha enciclopédica ignorância, mas eu não conhecia este inefável autor francês que responde pelo nome de Marcel Mithois. "Mas foi representado por dois anos seguidos na França", dirão. Concordo, mas existem anonimatos que atravessam os séculos sem dificuldade, tanto que conseguem ficar eternamente anônimos.

E confesso que ainda continuo desconhecendo-o, mesmo depois do espetáculo do TBV, porque a comédia que eu assisti podia ser de qualquer autor, até de Marcel Mithois. Com tantos autores nacionais de igual ruindade, por que logo um francês? Não pretenderão que eu acredite nas desvairadas palavras que Dercy escreveu no programa de teatro: "decidida a dar ao povo de minha Pátria a oportunidade de assistir ao maior êxito teatral do momento na Europa...", nem nas angelicais da tradutora (?), que oniricamente escreveu: "...ousou afirmar que, ou por uma simples e fascinante coincidência, ou pela manifestação inconsciente de uma radiosa imposição sobrenatural, Marcel Mithois cinzelou Cocó Gonzalez para Dercy Gonçalves como se a conhecesse de longa data...".

E daí? Eu conheço comediógrafos que fariam fila para escrever para Dercy. Nomes? Lauro César Muniz, Guarnieri, Boal, Renata Pallottini, Abílio, Roberto Freire, até Jorge Andrade, com um pouco de boa vontade. Pelo menos o dinheiro ficaria em casa, entre "o povo da minha Pátria".

O texto, no espetáculo do Bela Vista, não existe; ou, se existe, nasceu morto, porque duvidamos que esta série macabra de situações amontoadas sem critério possa ser chamada de texto.

O espetáculo movimenta-se ao redor de uma protagonista - Dercy - que faz no palco o que bem entende com a máxima liberdade, até com aquela, não rigorosamente profissional, de esquecer o texto. Os companheiros de aventura são naufragos que desesperadamente procuram a tábua de uma fala que lhes permita dar a réplica: tem até uma comedianta portuguesa que fala cômico, como Ruth Escobar quando faz tragédia; se insistir, poderá construir um teatro. Salva-se somente este simpático, cordial, bravíssimo Oscarito.

Oscarito não lembra um velho cômico; ele é um velho cômico, e digo isso com o máximo respeito porque amo a comicidade dos atores que sabem valorizar um texto sem perder a linha de composição, que sabem tirar partido dos recursos expressivos sem abusar (quando poderiam fazê-lo muito bem), que conseguem ser importantes até quando estão calados.

Do cenário eu vi somente a parte esquerda, porque estava sentado na extrema direita. A parte que eu enxergava era péssima; pode ser que a outra parte fosse ótima.

Das luzes, da poderosa voz do ponto e dos figurinos é melhor não falar, porque falam por si mesmos (sobretudo o ponto).

A reação do público é ótima, espetacular, entusiasta: tem o que merece e o que procura sem falsas hipocrisias. Casas lotadas, por meses.

Viva o carnaval!

In: Diário de São Paulo, 02 de março de 1966, 2º caderno, p. 7.



## Considerações em torno do Rei (I)

Yan Michalski

A principal qualidade e a mais forte característica de *O rei da vela* é, para mim, um raro encontro entre dois ensurdecadores gritos de liberdade criadora: o primeiro, lançado há mais de trinta anos pelo autor Oswald de Andrade; o segundo, lançado agora pelo diretor José Celso Martinez Corrêa. E creio que é em torno deste jato que deve girar toda discussão crítica sobre o atual cartaz do Teatro Oficina.

O texto é um grito cheio de raiva, de ódio, de altivez e de desprezo. Do ponto-de-vista do conteúdo, ódio pelos laços que mantêm o país preso, amarrado; pelos escravos que preferem vender e acender velas em torno do cadáver gangrenado do Brasil a dar-lhe injeções de vitalidade, ajudá-lo a levantar-se, a andar, a produzir. Do ponto-de-vista da forma, raiva contra as condições culturais, as normas estéticas e as limitações técnicas que condicionam o dramaturgo brasileiro (condicionavam, em 1933, e continuam condicionando em 1968) a escrever peças estruturalmente bem comportadas, sujeitas a julgamentos feitos em função de critérios e valores rígidos, imutáveis. Altivez de um autor que compara a grandeza e o fôlego do seu inconformismo com o curto sopro da arte oficial da sua época.

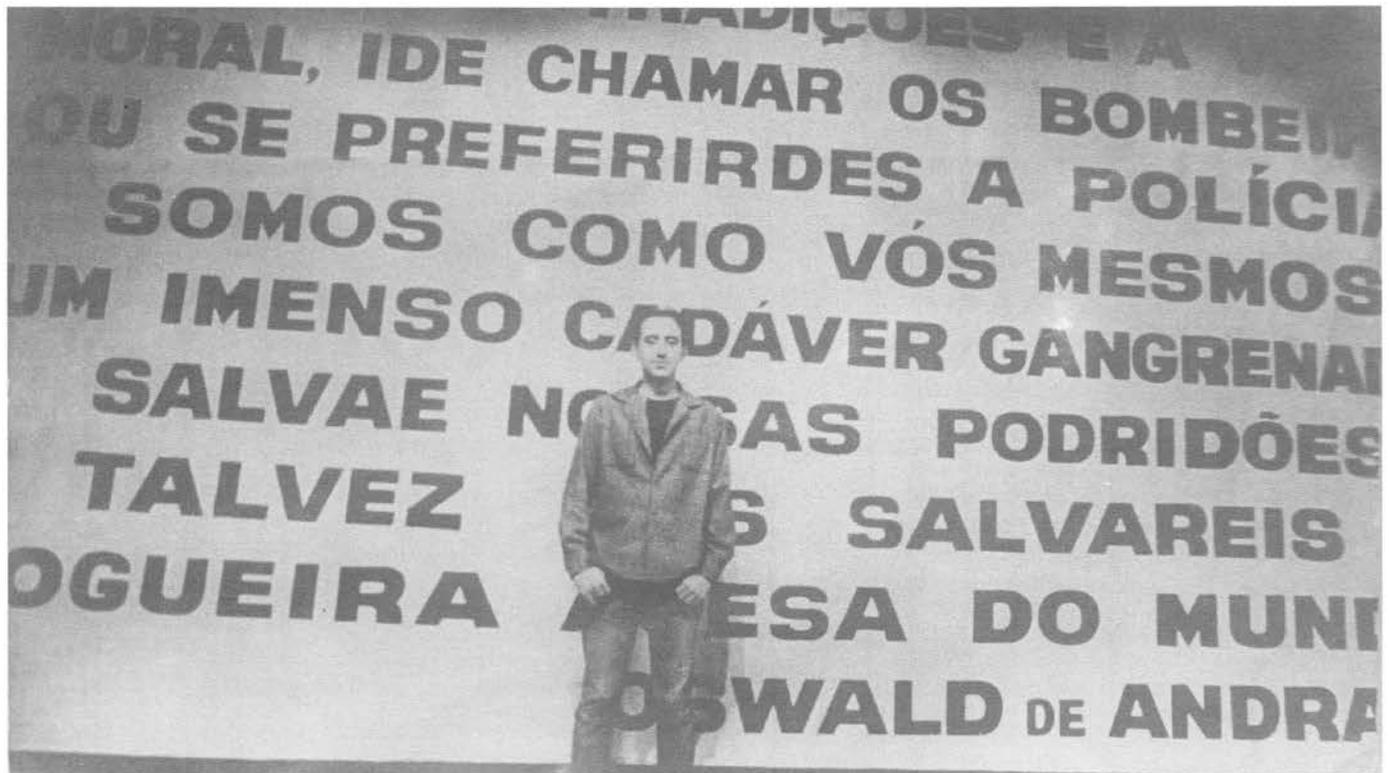
Desprezo de um grande artista, criador e livre, pela mesquinhez e sordidez que o cercam. A obra de Oswald de Andrade é, antes de mais nada, uma condenação generalizada e um insolente desafio: "Vejam como eu transgriro - parece ele proclamar o tempo todo - as regras de bom comportamento moral, social, estético e teatral do meu tempo; vejam e reconheçam que estas regras, sobre as quais vocês todos, num grau maior ou menor, apoiam as suas vidas e os seus julgamentos, não valem um níquel!"

Trinta e poucos anos mais tarde, esta bomba devastadora - até então cuidadosamente escondida pela sociedade ciosa da defesa dos valores em que repousa a sua organização - é audaciosamente desenterrada por um diretor ligado aos objetivos, aos métodos e ao espírito do autor por impressionantes vínculos de afinidade e de talento. Esse diretor transforma o texto em realidade cênica, exacerbando ainda mais a sua explosiva carga de ódio, de raiva, de altivez, de desprezo: houve no mundo, entre 1933 e 1968, uma intensificação generalizada do clima de violência, de modo que uma obra escrita em 1933 sob o sinal da violência tem de ter esse seu potencial violento levado ainda um passo adiante, quando encenada em 1968.

In: *Jornal do Brasil*, 16 de janeiro de 1968.

**Yan Michalski** (Czestochowa, Polônia, 1932 -Rio de Janeiro, 12 de abril de 1990). Naturalizado brasileiro em 1956 e formado em Direção Teatral em 1958, pela Fundação Brasileira de Teatro - FBT, Yan Michalski trabalhou como ator, assistente e diretor, no *Tablado* e em outros grupos. Foi crítico do *Jornal do Brasil* (1963-1982). Trabalhou como professor na *Escola de Teatro da UNI-RIO* e foi um dos fundadores do *Centro de Arte das Laranjeiras - CAL* cujas atividades coordenou. Foi o tradutor de *O teatro engajado*, de Eric Bentley, e de *A linguagem da encenação teatral*, de Jean Jacques Roubine. Publicou: *O palco amordaçado* e *Teatro sob pressão*.

José Celso Martinez Correia em *O rei da vela*



## Sem Censuras

O resultado é uma formidável e fascinante explosão de vitalidade e ímpeto criador. “A peça é fundamental para a timidez artesanal do teatro brasileiro de hoje”, declara José Celso Martinez Correia – e esta talvez seja a melhor definição da importância desse espetáculo que procura e consegue, durante cada um dos seus minutos, com uma inventividade, uma soltura e uma agressividade sem par, investir contra todas as fórmulas éticas e estéticas que constituem o pão nosso de todo dia. “Oswald de Andrade procede como se as personagens abolissem a censura, para dialogar com os dados do subconsciente”, constata Sábato Magaldi, definindo um dos processos mais característicos da feitura do texto; e o mesmo processo, transposto para os recursos da *mise-en-scène*, é usado por José Celso, que abole sistematicamente todas as censuras baseadas na conceituação tradicional daquilo que deve e daquilo que não deve ser feito num palco.

Dali o irresistível charme do espetáculo, a impressão de novidade e de irreverente desafio que ele transmite. Dali também a enorme, a talvez irremediável dificuldade em avaliá-lo criticamente: a empostação fundamental do texto e da encenação se propõe, entre outras coisas, a investir contra os pesos e as medidas convencionais de uma tal avaliação, pesos e medidas que podem ser insuficientes para englobar a totalidade do fenômeno teatral, mas que são os únicos de que dispomos no momento. Diante de *O rei da vela*, conceitos tais como bom ou ruim, bem-feito ou malfeito, claro ou confuso, bonito ou feio, perdem uma grande parte do seu sentido. Dizer que o teatro peca por excessos de verbosismo, ou que a direção comete alguns abusos na exploração do mau gosto, ou que Oswald de Andrade é um dramaturgo predominantemente destrutivo, ou que as vezes o espetáculo se torna monótono e cansativo pela enfática repetição de determinados efeitos – tudo isto pode exprimir uma parte da verdade, mas fica longe de abrangê-la toda: pois todos estes excessos são conscientemente procurados ou pelo menos admitidos, e acabam por se constituir, no seu conjunto, na própria essência do extraordinário fascínio que o espetáculo exerce sobre a platéia; e esse fascínio representa, no caso, um valor per se, infinitamente superior à eventual ação negativa exercida por qualquer dos elementos avulsos, tais como a monotonia, a vulgaridade ou o verbosismo. Não fosse *O rei da vela* todo ele prolixo e excessivo como é, não passaria de mais um espetáculo, talvez curioso e original, mas sem nada que o distinguísse essencialmente de tantos outros programas teatrais que nos são oferecidos. Já a prolixidade e os excessos lhe conferem uma força de personalidade possivelmente sem precedentes no teatro brasileiro, e o colocam numa categoria a parte: diante de *O rei da vela*, o espectador tem de criar uma nova atitude e procurar novos critérios para a avaliação do fenômeno teatral.

## Critério de eficiência teatral

Talvez o impacto seja ainda fresco demais para nos permitir uma apreciação crítica baseada nesses novos critérios, ou sequer uma definição desses novos critérios que a linguagem da peça nos obriga a procurar. Mas creio que um dos critérios antigos ainda não foi ultrapassado nem mesmo pelo espetáculo do Teatro Oficina, e pode, apesar de tudo, ser aplicado para analisar essa desenfreada e frenética linguagem cênica: refiro-me à eficiência teatral do binômio texto/espetáculo.

Visto sob esse ângulo de eficiência teatral, *O rei da vela* pode ser aprovado com entusiástico louvor, embora não sem restrições. No conjunto, não se pode resistir à magia dessa gigantesca espinafração e agressão à qual o autor e o encenador submetem os seus personagens (e talvez deles, o público). A coragem de ir sempre um pouco além daquilo que parecia imaginável em matéria de deboche, a fantástica mistura de gêneros e recursos, a incrivelmente agitada, barulhenta e dinâmica movimentação dos atores, dos elementos de cenografia e dos acessórios provocam uma espécie de irresistível hipnose, sob cujo efeito o espectador se sente mergulhado num grotesco pesadelo, mas não tem nenhuma vontade de despertar. No entanto, e sempre em função do fator da mera eficiência teatral, pergunto-me se a dose não foi, apesar de tudo, um pouco forte demais. Há, na psicologia do espectador, certas leis de saturação que ainda não foram ultrapassadas e que resistem a todas as inovações possíveis da linguagem cênica; e creio que estas leis chegaram a ser transgredidas aqui. Pode tratar-se de uma reação puramente subjetiva, mas desafio mesmo o mais fanático torcedor de *O rei da vela* a me convencer de que assistiu a todo o espetáculo com o seu potencial de receptividade, a sua capacidade de assimilação e a sua curiosidade sempre alerta. Pessoalmente, confesso que a incessante saraivada de golpes desfechados por Oswald de Andrade e José Celso foi-me colocando aos poucos perto do nocaute, e, depois foi declinando; o terceiro ato, em cujo texto se encontram algumas das falas essenciais para a compreensão da peça e que contém algumas das mais interessantes sutilezas da direção, encontrou-me nas três vezes em que assisti ao espetáculo, quase fora do combate, e dificilmente capaz de acompanhar o pensamento do autor em todos os meandros da sua demolidora demonstração.

Mas, enquanto há forças para resistir nos golpes, que encantamento, que orgia teatral!

## Considerações em torno do Rei (II)

Yan Michalski

Creio que a primeira obrigação do crítico, diante de *O rei da vela*, é tentar analisar a impressão geral que o espetáculo lhe deixou, e foi isto o que procurei fazer no artigo de ontem. Mas seria injusto deixarmos de aludir, ainda que sumariamente, aos diversos elementos que compõem a experiência.

Todos estes elementos se entrosam, sob a batuta de José Celso Martinez Correia, numa barulhenta e estridente sinfonia cheia de dissonâncias, mas admiravelmente una e coesa no seu espírito agressivo. Adotando recursos extremamente variados, inspirados em fontes tão diversas como o circo, a revista, a ópera, o encenador conseguiu criar um conjunto de uma organicidade impecável, onde todos os elementos entram no jogo e participam intimamente do espírito da empostação.

O cenário de Hélio Eichbauer - barroco, grotesco, desmedido, vulgar e grandioso ao mesmo tempo, transmitindo a impressão de uma falsa vitalidade que oculta uma decadência sem perspectivas - é um perfeito exemplo de uma colaboração criativa entre cenógrafo e diretor. É evidente que Hélio Eichbauer compreendeu e assimilou profundamente o espírito da experiência intuído e elaborado pelo encenador, e, por sua vez, com uma diabólica riqueza de imaginação, criou uma série de trampolins de onde a imaginação do realizador pode levantar vôo. A profusão de símbolos imediatamente decifráveis, de grande eficiência cênica, é extraordinária. E se determinados aspectos do cenário me pareceram excessivos e redundantes, voto a repetir que o espetáculo todo deve justamente aos seus inúmeros excessos uma grande parte da sua personalidade e do seu charme.

Os figurinos, também de Hélio Eichbauer, são se possível ainda mais inteligentes e expressivos do que o cenário. Extremamente ousados no seu tom carnavalesco-circense e no seu espantoso mau gosto, eles explicam exemplarmente os personagens, comentam a sua função profunda dentro do grupo humano de que o autor se serviu para a sua demonstração.

In: *Jornal do Brasil*, 17 de janeiro de 1968.

Fernando Peixoto e Renato Borghi em *O rei da vela*. *Teatro Oficina* (SP), 1967.

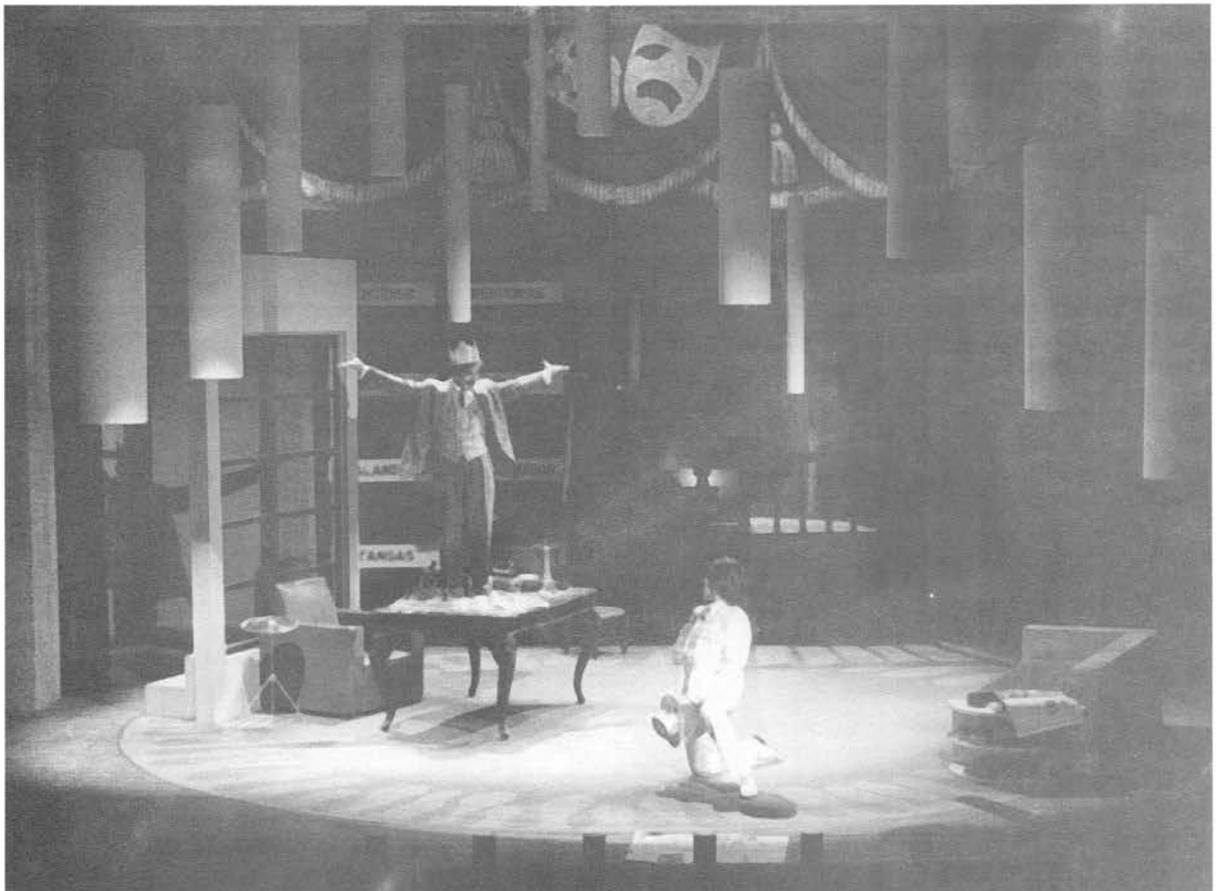


Foto: Fred Kleemann

**Desmistificação do monstro sagrado**

O elenco, no seu conjunto, faz prova de uma fantástica desinibição e soltura, sustentando com firmeza o tom de representação desenfreada, quase selvagem. Pela primeira vez, vislumbro aqui o esboço de uma coisa que poderia, com algum otimismo, ser definida como um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas modernas de antiilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com a ajuda de amplo aproveitamento – naturalmente devidamente estilizado e criticado – dessa nossa grande tradição cultural, a chanchada. Tremo pensando na possibilidade de ver um estilo semelhante transplantado indiscriminadamente a outras realizações – mas aqui ele deu certo, constituindo-se mesmo numa das grandes atrações do espetáculo.

Renato Borghi conduz o espetáculo com uma intensidade de concentração de meios vocais, físicos e nervosos verdadeiramente espantosa. Há algo de patético nesse desempenho, no qual um ator relativamente franzino e fisicamente limitado consegue se transformar, pela força de sua interpretação, num enorme e repelente fantoche, uma espécie de *Ubu-rei* brasileiro. Vendo Renato Borghi interpretar Abelardo I, é fácil chegar à conclusão de que acabou a era dos monstros sagrados: por mais que nos agrade ainda assistir aos fogos de artifício de alguns deles, é evidente que estamos no tempo dos atores tipo Renato Borghi, que sabem trabalhar, explorar e canalizar, com dedicação, disciplina e inteligência os recursos – às vezes originalmente não muito brilhantes – que a natureza lhes deu. O meu receio é, apenas, que Renato Borghi não agüente por muito tempo o gigantesco esforço que esse desempenho – uma autêntica façanha atlética – lhe impõe.

O trabalho de Fernando Peixoto, mais comedido pelas próprias características do papel, é de uma admirável nitidez de desenho, elegância e inteligência. Etty Fraser explora, com uma alegria poucas vezes vista e com um senso de humor raro, o seu tipo *sui generis*. Liana Duval faz os seus dois papéis – a secretária e João dos Divãs – com uma comunicabilidade cômica irresistível e surpreendente, cuja intensidade diminui apenas quando a atriz se solta demais e perde um pouco as estribeiras, como aconteceu em certos momentos da sessão para a imprensa. Dina Sfat é uma das mais belas figuras dos palcos brasileiros, e consegue em *O rei da vela* explorar essa sua figura com uma atraentíssima variedade de atitudes, além de sustentar coerentemente a difícil falsidade da empostação do seu personagem. E Dirce Migliaccio exhibe mais uma composição divertidíssima, embora no limite da chanchada pura e simples.

Sem as mesmas oportunidades e sem o mesmo brilho, mas sempre perfeitamente entrosados no espírito da iniciativa, Francisco Martins, Edgar Gurgel Aranha (cujas cenas no segundo ato mereceriam alguns cortes), Abraão Farc, Otávio Augusto (que dá uma grande aula prática de como saber cair no palco), Renato Dobal e Adolfo Santana completam a distribuição.

As músicas selecionadas por Damiano Cozzela e Rogério Duprat são de uma felicidade a toda prova. Seria difícil imaginar outro fundo musical capaz de sublinhar com mais demolidora ironia as insolências de *O rei da vela*.

**Cuidado com Chacrinha**

Não creio, como já declarei na primeira crítica, que o caminho que o Oficina abre com *O rei da vela* seja o único possível para o teatro brasileiro de hoje: A importância e o impacto dessa produção não invalidam nem as experiências anteriores do próprio grupo paulista, nem o trabalho que vem sendo feito por outras empresas, por outros homens de teatro. Há em nosso teatro lugar para muitos tipos de experiências que expressem, de muitas maneiras, a realidade brasileira. E, positivamente, não é só através de agressão que essa realidade pode ser captada. Usadas por mãos menos competentes e talentosas do que as de José Celso Martinez Correia e dos seus companheiros, ou aplicadas a um texto diferente, na sua essência, de *O rei da vela*, as técnicas aqui postas em funcionamento poderão levar resultados simplesmente ridículos. Digo isto porque sinto surgir, sob a influência de *O rei da vela*, a ameaça de uma onda de ufanismo da agressividade que me preocupa um pouco. E estou convencido de que a declaração de José Celso Martinez Correia impressa no programa, segundo a qual o mau gosto seria a única forma de expressar o surrealismo brasileiro, e Chacrinha seria (ao lado de Nelson Rodrigues) um legítimo, embora inconsciente, seguidor de Oswald de Andrade, poderá dar margem a interpretações as mais infelizes e fazer, involuntariamente, um mal tremendo ao nosso teatro.

Espero e confio, pelo menos, que o próprio Teatro Oficina, embora compreensivelmente satisfeito e envaidecido com o merecido sucesso da sua realização, saiba sair logo em busca de novas maneiras de ir além daquilo que acaba de fazer, como tem sempre feito até hoje. Da mesma forma como *Os pequenos burgueses*, *Os inimigos* e *Andorra*, por exemplo, *O rei da vela* é um espetáculo de capital importância para o nosso teatro, mas não deve nem pode ser considerado como uma realização definitiva, a ser simplesmente desenvolvida, aperfeiçoada e imitada de agora em diante.

**Sobre Yan**

*Semana passada morreu o crítico de teatro Yan Michalski, 57 anos. Câncer. Sua morte foi muito sentida, principalmente pela classe teatral. Após abandonar a crítica diária, Michalski se fez grande animador da atividade cênica [...]. Por que um crítico do porte de Yan Michalski morre e recebe o amor patente da classe que por tantos anos criticou? Por sua seriedade, é certo. Mas apenas seriedade seria motivo de respeito, não de amor. Este é decorrente da percepção, pela categoria criticada, de que o verdadeiro crítico é um cúmplice da atividade. Ele faz parte do eixo dialético da obra de arte. Não é seu antagonista, nem seu protagonista. É, apenas, um de seus elos que se reserva uma certa distância para analisar, esquadrinhar, ajudar a elucidar e apontar erros e acertos eventualmente ocorridos na encenação ou no modo de atuar. O verdadeiro cúmplice da obra de arte, mesmo quando a critica, dá apoio aos que a realizam. Compreende-os. Ama-os. [...]*

**Arthur da Távola**  
In: O Dia, 17 de abril de 1990

# Cacilda e Walmor esperam Godot

In: Visão, 25 de abril de 1969.

Décio de Almeida Prado

Dois vagabundos, com a roupa aos pedaços, esperam Godot. Para passar o tempo, inventam pequenas brincadeiras sem graça, comem (a opção: nabos ou cenouras), trocam confidências descozidas, queixam-se da saúde, fazem vagos projetos de ação sempre abortados. Pouco se lembram do passado, não tem obviamente futuro, e o presente consiste num esforço constante para disfarçar a sensação de vazio, de existência inútil e frustrada. Nem mesmo suavidar-se - o que seria uma saída - eles conseguem. Não há corda à vista e o cordão das calças revela-se fraco demais para empresa de tamanho vulto. O resultado da tentativa não é a figura trágica de um enforcado, o que de certa forma daria dignidade ao palco, mas a silhueta grotesca de um pobre homem com as calças caídas. O remédio é continuar à espera de Godot, sem nem sequer a certeza de que local e dia aprazados para o encontro sejam exatamente aqueles.

Mas quem é, afinal, Godot? Qual o significado preciso da sua vinda, sempre iminente e sempre adiada? Será um profeta, portador de uma nova religião? Um empresário comercial, com excelentes propostas de emprego? Um capitalista de bom coração, preocupado não com as crianças ou com os velhos mas com os adultos desamparados? Será Deus, cuja ausência privaria o destino humano de qualquer sentido metafísico superior?

“Se soubesse”, afirmou o autor, Samuel Beckett, “eu o teria o dito na peça.” Temos de nos contentar, portanto, com o que vemos em cena. Podemos somente conjecturar, pela ansiedade com que ele é aguardado, que a vida, ao lado de Godot, seria totalmente outra: talvez até adquirisse aquela unidade de propósito, aquela transcendência, aquele sopro transfigurador que tanta falta lhe fazem. Não há nada na peça - e na vida, parece insinuar Beckett - senão essa própria angustiada e indefinida espera de alguma coisa que nunca chega.

Enquanto aguardamos - e cada um de nós espera o Godot que merece - preenchamos cuidadosamente o vácuo da existência com as diversões que a fortuna coloca ao nosso alcance: jogo, bebida, amor, trabalho. Outros mais humildes, mais pobre econômica e humanamente, como Wladimir e Estragon, os dois protagonistas de Esperando Godot, bastam-se com versões mais modestas dessas atividades que o homem inventou para matar o tempo para não ficar a sós consigo mesmo, para não sentir o peso insuportável da solidão, até que a morte sobrevenha. “Matamos o tempo; o tem-



**Décio de Almeida Prado** exerceu profissionalmente a crítica teatral durante 22 anos - de 1946 a 1968. Professor aposentado da Universidade de São Paulo. Publicou recentemente: Peças, pessoas, personagens, (São Paulo, Cia das Letras, 1993); Teatro de Anchieta a Alencar (São Paulo, Perspectiva, 1993).

Cacilda Becker em sua última cena, Esperando Godot, 1969.

po nos enterra”, observou filosófica e melancolicamente Machado de Assis, outro escritor muito sensível ao “cochicho do nada” que parecemos ouvir do momento em que cessamos de agir.

Esperando Godot estreou em Paris em 1953. Os próprios atores não acreditavam que texto tão estranho pudesse fazer carreira. Mas o público aceitou o desafio, transformando a peça, em países tão diversos como a França e os Estados Unidos, no mais inesperado dos sucessos comerciais. Estava fundado, incidentalmente, um novo tipo de dramaturgia, quase uma nova escola literária, a que o crítico Martin Esslin chamou de “teatro do absurdo”. Ou seja, o teatro que propõe ao espectador, não teórica, discursivamente, mas através de imagens concretas, de forma quase gráfica, a idéia de que a vida humana em si mesma é absurda, não do ponto de vista econômico, político, social ou psicológico, mas do metafísico. Se não admitimos Deus, como princípio e fim, podemos explicar tudo, exceto porque e para que existimos. Esperando Godot – ou o ateísmo triste, nostálgico de Deus.

A originalidade de Beckett, contudo, não está nesse pano de fundo filosófico que ele partilha com muitos escritores modernos (Kafka, Camus, no romance; Ionesco, no teatro), mas na forma peculiar de sua peça, a meio caminho entre a reflexão religiosa – são inúmeras as alusões cristãs no texto – e a pantomina de circo. Wladimir e Estragon não discorrem, não discorrem, não demonstram o absurdo: são absurdos, como absurdo sempre foram todos os palhaços em todos os tempos. O diálogo entre os dois é um exercício de corda bamba entre o humor extra-seco e a angústia incapaz de se exprimir com fluência. O assunto da peça é a falta de assunto. A sua comicidade, a terrível falta de comicidade da vida de dois miseráveis que não têm outra ocupação a não ser esperar Godot.

Cacilda Becker e Walmor Chagas são Estragon e Wladimir no espetáculo que acaba de estreiar no Teatro Cacilda Becker, de São Paulo, sob a direção crítica e inteligente de Flávio Rangel. Dois grandes atores, duas maneiras diversas de abordar o texto. Cacilda, mais próxima da tradição mímica do picadeiro, com o nariz empenhado, o rosto lívido, o ar súplice e apatetado de um *clown* trágico. Walmor, à vontade sobretudo nos instantes de lirismo e melancolia, nas frases em que a lucidez vem involuntariamente à tona, fazendo a personagem conservar, por entre os farrapos, um resquício da antiga elegância e dignidade. Carlos Kroeber (Pozzo) e Carlos Silveira (Lucky) completam a imagem da humanidade através da relação senhor-escravo, de tanta importância histórica e política. Carlos Martins – filho de Cacilda Becker – é o “Menino”: uma presença graciosa de adolescente.

Cenário de Cyro del Nero: apenas o recorte de uma árvore no palco vazio, inteiramente caído de branco. É o suficiente para que Beckett possa contar-nos a sua parábola poética sobre o desespero humano, na primeira encenação profissional de sua peça no Brasil.



Cacilda Becker em Esperando Godot, 1969.

# O teatro e a função da crítica

Sábato Magaldi

Não é fácil conceituar a função da crítica. Um espetáculo pode, perfeitamente, preencher seus objetivos, realizando-se como arte e atingindo o público, sem receber um só comentário da imprensa. Acresce que, se examinarmos o papel desempenhado pela crítica através dos tempos, seremos coagidos a concluir que suas manifestações representam uma história de equívocos.

A partir de premissa tão negativa, o debate quase se tornaria supérfluo. Entretanto, não negarei que a crítica exerce uma função. Desde a mais humilde, que é a de registrar a recepção a um espetáculo. O vídeo, o filme ou a fotografia, por mais que documentem uma montagem, não apreendem a essência do fenômeno cênico, definida pelo contato direto entre ator e platéia. Todos sabemos que a arte do teatro vive do efêmero, porque nenhuma representação é idêntica à outra. A crítica não preenche essa lacuna, mas fixa em palavras algo que está registrado apenas na memória dos espectadores.

Em plano menos modesto, a crítica tem o poder de influir na afirmação de determinado gênero de teatro, em prejuízo de outro. A renovação estética empreendida no palco brasileiro, desde a década de quarenta, encontraria maiores obstáculos, se não recebesse o apoio imediato da crítica. É lícito lembrar que tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro os críticos sustentaram a luta contra os velhos procedimentos do astro dominando o elenco, para que se impusesse o conceito de teatro de equipe, sob o comando do encenador, com um repertório de melhor qualidade e harmonizados em unidade artística os demais elementos, a exemplo da cenografia e da indumentária.

Aqui já apresento uma virtude que me parece indispensável ao crítico. Ele não pode aferrar-se a uma teoria estética, defendida acirradamente, até que seja aceita pela totalidade ou pela maioria dos artistas. Implantado o seu ponto de vista, ele continuará a atuar no vazio. A intransigência doutrinária assenta melhor ao ensaísta, que passará a vida tentando implantar seu ideal.

O crítico precisa ser sensível às mudanças contínuas da realidade teatral. Num momento, ele resalta a figura do encenador e o teatro de equipe. Logo vê que essa fórmula é insatisfatória: contra o domínio do repertório estrangeiro, deve-se prestigiar o autor nacional. Transformada a peça brasileira em moeda corrente dos elencos, cabe ser mais rigoroso no seu juízo e ligar as antenas para as preocupações que nascem. Começam, por toda parte, a experiência da criação coletiva e a aventura de um novo espaço, desvinculado do edifício tradicional. O crítico precisa detectar as tendências incipientes, protegê-las quando em pleno processo de afirmação e denunciar seus descaminhos, repetições e depauperamento. Não se trata de visão camaleônica da crítica, mas da consciência de que as escolas, os movimentos e os ideais estéticos observam um ciclo, que acaba por esgotar-se.

Há um intercâmbio desejável entre a crítica e a criação artística. Os padrões críticos sérios, não contestados em seus valores, participam, até mesmo inconscientemente, do trabalho dos criadores. Por outro lado, as inovações artísticas autênticas modificam, aos poucos, os critérios críticos. Ninguém hoje, em sã consciência, faz um espetáculo pelos parâmetros de cinquenta anos atrás. Um crítico, também, não se apega mais ao conceito do bom gosto, herdado de certa norma européia, e admite o mau gosto como componente do nosso estilo tropical.

Não é o caso de mencionar a honestidade como pré-requisito do exercício da crítica. Tal exigência é tão óbvia que o contrário dela seria aceitar que um ladrão se empregasse em cargo de confiança num banco. São pontos pacíficos a isenção, o equilíbrio, o amor pelo teatro. Essas qualidades, porém, não bastam.

Gosto de brincar com meus alunos: a primeira virtude do crítico é a de saber escrever. Quem não domina a escrita pode estar imbuído das melhores idéias, que elas não se comunicam ao leitor. Até se entende o contrário do que se pretendeu dizer. O resto vem com o tempo: a autoridade fundada em conhecimento de arte tão complexa, sensibilidade para captar o novo, e cultura geral, que inscreve o teatro no conjunto da produção humana.

Abrirei honestamente o flanco para quem se dispuser a contestar-se. No início da atividade crítica, podemos acumular muitas virtudes, mas nos falta a cultura que permite situar o espetáculo num conjunto maior. Muitas vezes nem temos a informação de que uma estréia, que nos parece tão original, não passa de cópia de fotografias de montagens estampadas em revistas estrangeiras. Ou simples reprodução de novidade assistida por um encenador em viagem turística. A experiência nos torna mais seguros, exigentes, objetivos nos juízos. Em compensação, mesmo se o tempo não nos converte em conservadores, as idéias novas nos levam mais facilmente a parecermos superados, não correspondendo às inquietações que andam pelo ar.

*In: Jornal da Tarde, O Estado de São Paulo, 22 de setembro de 1987. Esse texto foi apresentado no I Seminário de Crítica Teatral realizado pelo Instituto de Artes Cênicas Eugênio Kusnet, em São Paulo, do qual o autor foi um dos coordenadores.*

**Sábato Magaldi** é ensaísta, escritor e professor titular de Teatro Brasileiro da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. É autor de: Panorama do teatro brasileiro, Iniciação ao teatro, Arena – um palco brasileiro. Foi responsável pela edição do teatro complexo de Nelson Rodrigues, publicada em 1993 pela Nova Aguilar.

O consolo é que essa verificação não se restringe ao campo da crítica. Ela se estende a toda a atividade humana e, no caso específico do teatro, vale também para o intérprete, o dramaturgo, o encenador, o cenógrafo e o figurinista. Ou nos renovamos constantemente, embora nos mantendo fiéis às nossas origens, ou nos condenamos depressa a ser carta fora do baralho.

O crítico tem como objeto o conjunto do espetáculo e não apenas um de seus elementos. Houve tempo em que a crítica se demorava mais na análise do texto, e não apenas por facilidade, já que ele pode ser lido antes ou depois da estréia. Essa preferência correspondeu a uma fase da evolução do nosso teatro, literário, contra o predomínio do *boulevard*.

Enfeixado o espetáculo nas mãos do encenador, a crítica se volta, de preferência, para a sua concepção. Mas a rigidez do ponto de vista empobrece a feitura do artigo. Dependendo do espetáculo, é mais significativo o texto, ou o desempenho, ou a cenografia, ou qualquer outro elemento. É legítimo que o crítico traga para o primeiro plano aquilo que lhe parece ter mais expressão, no sentido positivo ou negativo. Com essa liberdade, o comentário deixa de ser repetitivo e ganha o interesse do leitor. Não se deve esquecer que a crítica almeja possuir o estatuto de obra de arte, por mais simples que seja a sua composição.

Quanto a seu destino, ela se endereça ao leitor do jornal. Sei que essa condição frustra em grande parte o artista, que pouco a aproveita para o seu aprimoramento. Nem sempre aconteceu assim. Quando os cotidianos dedicavam mais espaço aos comentários, e o teatro nascente reclamava uma postura quase didática do crítico, era possível o aprofundamento minucioso da análise, servindo eventualmente de orientação para os participantes da montagem. Com o correr dos anos, a imprensa precisou ajustar-se à realidade econômica, não ampliando o número de páginas.

E o espaço, que era monopolizado pelo teatro e por algumas artes consideradas maiores, acabou sendo dividido por numerosas outras manifestações, de popularidade indiscutível. O rock, a televisão e o vídeo adquiriram direitos de cidadania e disputam, com justiça, um lugar na imprensa. Era natural que o teatro fosse despojado de sua soberania absoluta. Além desse fator, ocorriam antigamente não mais de trinta estréias anuais. Por isso os críticos se desdobravam também, com frequência, na análise dos espetáculos infantis e coreográficos. Hoje em dia, lançando-se, por temporada, bem mais de uma centena de montagens de teatro adulto, o movimento de dança e de teatro infantil reclama comentaristas especializados. E o espaço na imprensa não cresceu na mesma medida em que se multiplicaram as atividades artísticas. Esses motivos circunstanciais não esgotam o problema: a atual filosofia da imprensa recomenda o comentário suscinto, leve, de leitura agradável (às vezes confundida com o estilo superficial e jocoso), ficando os ensaios por conta de outras publicações, que por sinal não existem ou são insuficientes.

O crítico, de qualquer forma, seria uma espécie de espectador privilegiado, pela intimidade maior com o tema e o hábito da escrita. Forneceria ele ao leitor uma média das opiniões do público? Ou sustentaria um ponto de vista de vanguarda, opondo-se ao gosto conservador da maioria? O domínio técnico daria ao comentário um rigor científico, sepultando o cultivo do "achismo"? Como encarar a relação do crítico especializado com o leitor do jornal e a linha da empresa?

Posso testemunhar que o comentarista brasileiro goza, em geral, de maior liberdade que o estrangeiro. A crítica jornalística de centros como Nova York, Paris ou Londres é normalmente cautelosa, porque reflete de maneira muito mais estrita o suposto gosto do público. Nessas cidades, o teatro comercial tem peso bastante forte, ao qual o crítico se rende, sem o menor signo de desprezo. Ou por sermos mais jovens, libertos de tradição, ou por nos considerarmos comprometidos com a vanguarda, costumamos torcer o nariz para o que se rotule de simples divertimento. Tudo o que fuja aos anseios renovadores é tachado pejorativamente de "teatrão", ainda que se faça a ressalva de que bem feito. O crítico, lá fora, identifica-se com a estética e a ideologia do leitor e do veículo em que escreve, sob pena de logo tornar-se corpo estranho no processo de comunicação.

No Brasil, porque as posições não são tão rígidas, o pensamento crítico freqüentemente se afasta das diretrizes mais conservadoras dos jornais. Esse é, por felicidade, resquício do liberalismo que todos nós praticamos, e de que alguns se distanciaram somente em ocasiões cruciais. Raro ver-se um chefe de redação, investido de não sei que autoridade crítica, desautorizar o juízo de seu comentarista credenciado. Esse liberalismo teve, na prática, repercussões altamente positivas, ajudando a escrever a História correta do nosso teatro. Se os órgãos de imprensa tivessem absorvido totalmente o pensamento autoritário disseminado pela ditadura, os críticos silenciariam ante as pressões censórias e ajudariam a sufocar movimentos como o Arena e o Oficina, que receberam o respaldo da imprensa honesta.

O sentimento de que sua opinião não interfere na bilheteria confere ao crítico brasileiro uma liberdade suplementar. Na Broadway, os empresários lêem, no dia seguinte à estréia, as críticas publicadas, fazem as contas das opiniões favoráveis e contrárias, e sabem que terão um grande êxito ou que retirarão, naquela semana mesmo, o espetáculo de cartaz. Compreende-se essa

verdadeira tirania da imprensa: entre tantas ofertas diárias, o espectador não sabe como orientar-se, e delega ao crítico a função de escolher por ele. Entre nós, sendo muito menor o número de produções, o público exerce por conta própria o direito de escolha, ponderando fatores às vezes desconsiderados pela crítica. No cômputo geral, a situação brasileira é muito mais saudável, porque traz embutida a relatividade de tudo.

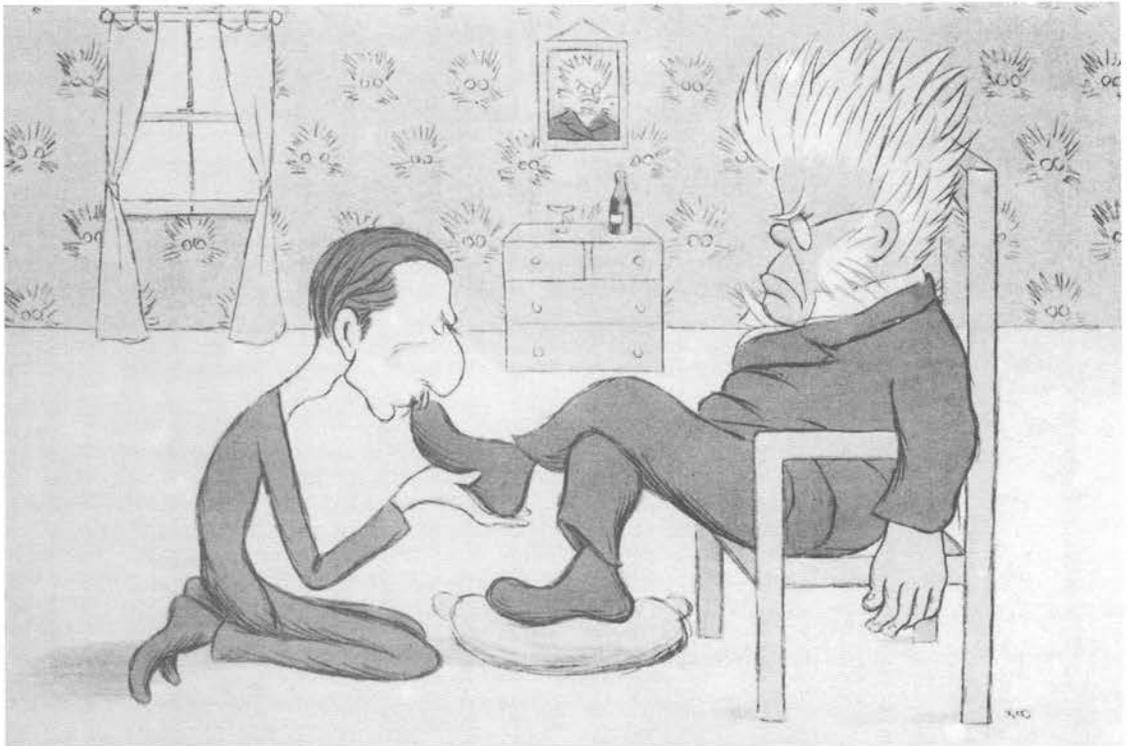
Não se pense que os ideais estéticos sejam eternos. Cada época tem as suas necessidades, eminentemente variáveis. O valor de um momento

é demérito de outro. Shakespeare reinou absoluto, no fim do século XVI e início do século XVII inglês, sofrendo, depois, quase dois séculos de ostracismo. Sua grandeza confundiu-se com indisciplina, para os padrões do século XVIII. Até que o romantismo reabilitou-o, colocando-o inquestionavelmente no centro da criação artística. Para os nossos valores, ele é ainda o exemplo do gênio completo, não só do teatro. É possível, porém, que gerações vindouras, fincadas em preceitos diferentes, consagrem outros méritos, elevando ao primeiro plano nomes que para nós ainda habitam o purgatório. Seria erro de alguém? Foram cegos os que não perceberam a genialidade de Shakespeare? Seremos obtusos nós, que não estamos exergando a excelência de alguém a ser reconhecido no futuro? Esse jogo de brilho ou hibernação faz parte da História e é tolice querer negá-lo, ainda que se tente, de todas as formas, minimizar seus efeitos.

Há uma questão que não pode ser omitida, neste balanço sumário dos problemas da crítica: o do vínculo profissional. Os comentaristas mais antigos ainda são funcionários do jornal, com direito a vencimentos fixos, férias remuneradas, décimo-terceiro salário e benefícios sociais, incluindo-se a aposentadoria. O registro sindical, privativo dos que fizeram curso de Jornalismo, a crise econômica, obrigando à restrição de despesas, e eventualmente o desejo de não concentrar num só indivíduo, por muito tempo, o poder da crítica, estão transformando todos os comentaristas em colaboradores, remunerados por artigo. Como o pagamento das colaborações não acompanhou, nem de longe, o ritmo inflacionário, os críticos, não só de teatro, se transformam aos poucos em párias da imprensa.

Por enquanto, ainda não se sentiu completamente o prejuízo dessa política. Com o correr dos anos, ela será mortal para a profissão. Porque ninguém pode aprimorar-se, se não se dedicar em tempo integral a uma tarefa. Em face do crescimento vertiginoso do número de estréias, o crítico precisa desdobrar-se em estudo e leituras, sob pena de ficar irremediavelmente para trás. Recomenda-se ao comentarista consciencioso, antes de redigir sua matéria, ao menos ler o texto e dominar a obra do autor, conhecer as correntes estéticas que se digladiam no campo da encenação e do desempenho, e os movimentos que sacodem as outras artes, para que se situe diante da proposta do espetáculo. Insuficientemente remunerado, ele transformará seu trabalho em "bico", perdendo toda a autoridade. E não terá o respeito dos leitores e dos artistas.

O crítico sério participa do processo teatral, atua para o aprimoramento da arte. Não é necessário citar as numerosas campanhas que ele patrocinou ou apoiou, para a melhoria das condições dos que trabalham no palco. Alega-se, às vezes, que haveria um prazer sádico em destruir, quando é muito mais difícil a construção. Não creio que os críticos padeçam desse mal. Na minha longa carreira, sempre fiz restrições com extremo desgosto, sentindo-me contente ao elogiar. Porque o crítico, à semelhança de qualquer espectador, gosta de ver um bom espetáculo, e sente perdida a noite, se não aproveitou nada do que viu. Até para deleite pessoal, o crítico encara o seu papel como o de parceiro do artista criador, irmanados na permanente construção do teatro.



*Caricatura de crítico beijando o pé de Ibsen, desenho de Max Beerbohm, Londres, 1904*

## Stanislavski-Meyerhold: uma relação antitética

J. Guinsburg

A história do teatro moderno tem um de seus eixos na relação antitética Stanislavski-Meyerhold. Não que tudo se concentre ao seu redor, mas o repertório de preocupações, tendências e soluções que revestiu a vida de cada um destes dois diretores engloba boa parte dos problemas, discussões e opções que caracterizaram o processo da modernidade teatral em sua época e que em certos pontos essenciais continuam até hoje na mesa do debate estético que permeia a criação cênica.

Este fato histórico e artístico prende-se, evidentemente, à circunstância da contemporaneidade de suas carreiras: Konstantin Alexeiev Stanislavski (1863-1938) era onze anos mais velho do que Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Mais do que isso, porém, importa o vínculo de trabalho e a interação que se estabeleceu entre eles a partir de 1898, quando da fundação do Teatro de Arte de Moscou por Stanislavski e Dantchenko. Desde então, nos sucessivos encontros e desencontros que assinalam o curso de suas concepções e realizações dramáticas, as buscas de um novo teatro no âmbito russo – e não apenas nele – adquirem nomes polarizantes Stanislavski-Meyerhold, que passarão cada vez mais a encarná-las efetiva e simbolicamente.

Neste contexto, quatro momentos merecem destaque:

Primeiro, o aprendizado de Meyerhold com Dantchenko no Instituto Dramático e Musical da Sociedade de Filarmonia de Moscou e, sobretudo, com Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou (T.A.M.), em cujo elenco trabalhou como ator até 1902;

Segundo, a tentativa conjunta de Stanislavski e Meyerhold com o objetivo de desenvolver a linguagem cênica do Simbolismo no Teatro Estúdio (1904-1905);

Terceiro, as contraposições entre os dois artistas e seus modos de pensar o teatro, que se aguçam a partir das definições simbolistas de Meyerhold (1906-1908) e de suas pesquisas vanguardistas como Dr. Dapertutto, em face das primeiras formulações do Método por Stanislavski, contraposições que percorrem como polêmica estética a maior parte dos períodos esteticista (1908-1917), construtivista e sintético (1920-1930) de Meyerhold e do percurso em paralelo do mestre do Teatro de Arte, que se processa, não só em termos do aprofundamento de seu sistema e do código realista, mas, também, por intermédio de seus desdobramentos nos vários estúdios experimentais, sob a égide de Stanislavski, porém, às vezes, com fortes impactos meyerholdianos (Vankhtangov);

E o quarto momento, que se poderia denominar de o Reencontro da Morte, pois compreende o período que começa com o fechamento do Gostim (teatro de Meyerhold) em 1937, e a surpreendente guarida que lhe dá o suposto guia espiritual da cena “estalinista”, período que vai até o falecimento de Stanislavski (1938) e o fuzilamento de Meyerhold em 1941.

Poderia servir de epígrafe ou, se se quiser de epitáfio, a este longo processo de relacionamento de dois temperamentos artísticos excepcionais e opostos quer psicológica quer estilisticamente, um introvertido e compreensivo, e outro explosivo, exclusivista e radical, a observação que Stanislavski teria feito, pouco antes de morrer: “Cuidem de Meyerhold, ele é o meu único herdeiro do teatro, aqui ou em qualquer outro lugar”.

Sem querer propor que Meyerhold foi a Canossa penitenciar-se de suas concepções nesse derradeiro encontro com seu velho mestre, entremeado, como se sabe, por prolongadas conversas sobre as respectivas posições estéticas, sem que delas tenha transpirado qualquer indício de harmonização ou submissão, um corte transversal dos quatro momentos acima mencionados, permite discernir nas personalidades artísticas dos dois encenadores os seguintes pontos de aproximação:

1. Uma paixão sem limites pelo teatro e uma entrega total à sua realização como uma espécie de ato de fé religioso ou partidário, dentro das respectivas *Weltanschauungen*;

J. Guinsburg é editor (*Perspectiva*), professor (USP) e crítico. Publicou recentemente Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: do Realismo estético ao Tchekhovismo; Leone De'Sommi: um judeu no teatro da Renascença italiana e Uma cena soviética: o Teatro Ídiche de Estado.



Konstantin Stanislavski, 1890  
Foto incluída em *Minha vida na arte, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989*

2. Uma procura infatigável da perfeição artística no palco, seja na construção, seja na desconstrução de suas convenções, seja na incorporação orgânica ou na exposição formal das ações interpretativas;

3. A experimentação de estúdio, laboratório ou ateliê, como princípio e via fundamentais para a realização da verdade cênica;

4. A criação teatral como produto do trabalho do ator e diretor, em que pese as diferenças de abordagem em relação ao trato destas funções (tanto Stanislavski quanto Meyerhold eram atores e diretores);

5. A fundamentação do espetáculo e do nervo da representação na corporeidade psicofísica e sêmica do intérprete, mesmo que encarem este fato com sinais trocados e com enfoques antagônicos;

6. Respeito ao papel estruturante do texto e intervenção na operacionalização de sua textualidade, em função não só da interpretação de sua poética essencial como de sua expressão e materialização cênicas;

7. A reflexão teórica e crítica como metalinguagem, indispensável componente energético do fazer teatral;

8. A preocupação, nos seus termos específicos, com a natureza de recepção e da resposta do público: um, segundo um ilusionismo totalizador e anticonvencional, que absorveria dentro da quarta parede o espectador como sensibilidade e não apenas o deixaria de fora como *voyeur*; e o outro, em termos de um anti-ilusionismo que une o palco e a platéia pela nua apresentação da teatralidade em suas reais convenções cênicas, isto é, como um teatro condicional (*uslovnyi*);

9. A consciência, conforme os respectivos enfoques, de que o teatro não é um produto estético e lúcido de consumo passivo, porém desempenha um papel ativo na formação de opiniões e tem missões políticas, culturais e ideológicas junto ao público, mesmo que Stanislavski pregue até certo momento uma cena apolítica, porém educacional-cultural, e Meyerhold pratique, ao contrário do que prega, durante este mesmo período, um teatro não menos apolítico e até mais esteticista.

Ainda assim, as diferenças que separavam o ideário e a atuação destes dois homens não eram menores. Embora Meyerhold tenha conservado durante toda a sua vida uma atitude de consideração por seu mestre, inclusive no auge de suas discordâncias, sentindo nele uma inquietação e uma autenticidade artísticas semelhantes às suas, como indicam a carta que escreveu juntamente com Golovin, em 1912, de apoio a Konstantin Alexeiev, a propósito de uma crise no T.A.M., e até o seu artigo, de parceria com Bebutov, sobre "A Solidão de Stanislavski", publicado em 1921, tais fatos não alteraram substancialmente, ao que parece, a sua posição crítica, em face das propostas stanislavskianas, tidas por ele como naturalistas. De outro lado, inclusive nos momentos de maior contato e interesse pelas inovações de seu aluno, o mestre não deu mostras de renunciar à sua visão negativa diante da teatralidade formalista, a despeito do que se diz sobre a influência da biomecânica na adoção do método das ações físicas para o trabalho do ator, que é para Stanislavski uma propedêutica à criação da personagem e não um meio de estilização do papel, e sobre as suas inclusões de elementos sintéticos nas montagens de Gogol, Molière, afora as operísticas.

Na verdade, entre esses dois criadores da cena moderna, coloca-se, além das particularidades das inclinações pessoais, uma diversidade intransponível no modo de eles se relacionarem com o fenômeno teatral e a realização da obra cênica. Ambos são promotores de um Teatro Total, mas um persegue este absoluto teatral pela via da representação mimética (do interior para o exterior) e o outro, pela via da apresentação formal (do exterior para o interior). Pois, enquanto para Stanislavski o signo no teatro é um pouco de chegada de um processo de representação que, embora baseado na mimese da vida, deve germinar e amadurecer no interior de seus agentes, e vai portanto de dentro para fora, da emoção, da memória afetiva e da imaginação para a razão e enformação da reprodução, tendo marcadamente um caráter indicial e icônico, em Meyerhold ele é preferencialmente simbólico e icônico, sendo sua operação desenvolvida de fora para dentro, da razão para a emoção, por uma operação fundamentalmente intelectual e imaginativa a compor atos e figuras emblemáticos, quer em termos estáticos (alto-relevo, estatuária, hieratismo pictórico, tipologia psicológica e cultural ao modo da *Commedia dell'Arte*, da farsa popular e das máscaras sociais), quer em termos dinâmicos (figurações circenses, biomecanicismo, exercícios atléticos, montagens de atrações e agit-prop).

Isto não quer dizer que Stanislavski se exima de moldar simbolismos, mesmo em encenações como *O jardim das cerejeiras*, de Tchekhov, nem que Meyerhold dispense em *Mascarada*, de Lermontov (1917), em *A dama das camélias*, de Dumas Filho (1934), caracterizações psicológicas e vibrações líricas. Todavia, o princípio que rege a obra stanislavskiana é no essencial analítico, acumulativo, caminhando para sintetizações relativas por via impressionista ou tonal, com tênues cristalizações simbólicas; e o que vai dominar a composição meyerholdiana, nas suas várias



Meyerhold, por Marius Lauritzen  
Bern para O teatro de Meyerhold.  
Rio de Janeiro, Civilização  
Brasileira

metamorfoses pré e pós-revolução, é o princípio da síntese, irradiando-se da imagem plástica, da pose como *gestus*, do desenho rítmico e do recitativo poético para a conotação mística, poética ou musical, sobretudo em certas fases, e, em outras, para a denotação ideológica e política, quando não se concretiza no violento esgar do grotesco metafísico – *Barraca de Feira* de Blok – ou da crítica sócio-existencial (*O Inspetor Geral*, de Gogol).

Por outro lado, a estética de Stanislavski não pode conciliar-se com o grotesco como tal. Ela o aceita apenas na medida em que, por via explícita ou implícita, consegue reabsorvê-lo em projeções re-harmonizantes no plano da artisticidade ou no plano da eticidade. Não é o que sucede com Meyerhold. Polêmico, engajado, não teme levar o grotesco a extremos que ultrapassam a relatividade das coisas humanas. Usa-o quase sem modulações, rebatendo-o apenas por integrações estéticas, quer nas peças onde procura as espiritualidades metafísicas da linguagem simbolista, quer nas peças onde desfecha as suas bofetadas ao filisteísmo dos *aparatchnikis* ou onde agita os cartazes e as palavras de ordem do comício materialista proletário.

Assim, se nos espetáculos de Stanislavski prevalece ainda, apesar de tudo, o belo equilíbrio de uma quase ordenação clássica com acento decadentista, às vezes, nas grandes montagens de Meyerhold, excetuando-se o construtivismo estrito de algumas poucas (*As auroras*, de Verhaeren, e *O corno magnífico*, de Crommelynck), o barroco, o preciosismo, o *art-nouveau* e as sínteses estilísticas de base cuboconstrutivista

com mesclas expressionistas quase pop engendram, antes, uma polifonia do esplendor desmedido, da visualidade plástica, do requinte e ostentação levados ao rebrilho irônico e grotesco, que nas suas reverberações dissonantes produz os efeitos de estranhamento de que falam os formalistas russos e até os do alheamento e alienação brechtianos. Trata-se, para o diretor de *A floresta*, de Ostrovski, não de aludir mas de ofuscar, não de encantar pela proporção, mas de espantar pela desproporção e contraposição. Com isso, naturalmente o realismo verossímil de Stanislavski, que mantém os seus contornos veristas mesmo quando carregado da poesia dos estados d'alma e/ou dos protestos da consciência, é substituído por um ultra-realismo, em que a ironia ou a sátira cortam fundo, encenando um teatro quase da crueldade nos termos de Artaud, (que abominava o teatralismo...) inclusive a pretexto do "realismo socialista".

Se para o mestre da vivência o indivíduo psicológico e social é o centro de todas as coisas, para o mestre da biomecânica esta centralidade é deslocada para uma trans-individualidade dos poderes inefáveis ou das forças físicas ou de produção, ainda que na fase pós-revolucionária assumam a feição de personagens representativos e de heróis capazes de modificar as coisas e influir nos processos por sua atuação. De todo modo, o centro gravitacional do organicamente humano é descentrado e sua representação torna-se, em boa parte, excêntrica. Daí o recurso à função mecânico-biológica, à psicologia reflexológica, ao produtivismo taylorista, aos aparelhos construtivistas nas montagens francamente vanguardistas e até nas recomposições pseudo-realistas. Esta transferência de pólo, que coloca Meyerhold em posição diametralmente antagônica à de Stanislavski, sobretudo no auge de sua carreira nos anos 20, pode remeter, em certos aspectos, ao teatro de marionetes de Kleist. Não que o encenador russo persiga o ideal romântico da graça pela abolição adâmica da consciência, mesmo que seja certo ter ele sofrido forte impacto do romantismo alemão, tanto na versão simbolista quanto na impregnação hoffmanesca. Mas, é também visível, por outro lado, que algo do automatismo titeresco é posto na cena condicional (*uslovnyi*) a serviço não só de um marxismo cubofuturista ou "leftista", na linha de Maiakovski, porém de uma teatralidade ao modo de Gordon Craig, isto é, que busca na atuação do supermarionete o ideal do trabalho do ator e a possibilidade da realização no palco da obra de arte.



Stanislavski, 1935  
Caricatura de Boris Livanov  
In: *Minha vida ba arte. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.*

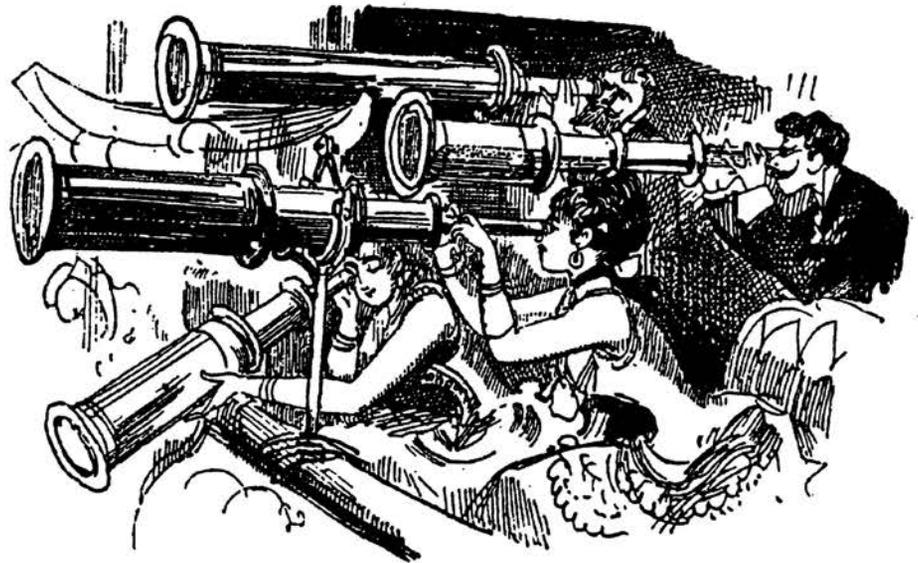




# Crítica: a memória do teatro brasileiro

Marcia Da Rin

Uma das especificidades da arte teatral é seu caráter temporal efêmero. A mera leitura de determinado texto não traz, de forma alguma, a apreensão do espetáculo como um todo. Cada montagem apresenta seu próprio ritmo, possui uma materialidade única e irreproduzível fora do tempo e do espaço específicos de sua representação. Na arte teatral a comunicação só se realiza efetivamente na relação direta entre palco e platéia. Assim, cabe perguntar: o que resta de um espetáculo teatral ao final da temporada? Além dos programas, fotos, entrevistas com diretores, autores, atores e empresários, raros desenhos, anotações e materiais de cena, o que pode vir a ser uma das principais fontes de consulta para a tentativa de compreensão e reconstituição das realizações cênicas de uma época, é a crítica teatral.



Nesse sentido, o projeto de pesquisa *Teatro brasileiro: a invenção do moderno*, orientado pela professora Tania Brandão, estando interessado em observar a instauração da modernidade em nosso teatro, sentiu necessidade de rever as condições de produção crítica e levantar os nomes de alguns dos expoentes da moderna crítica teatral brasileira. O levantamento dos críticos em atividade do final da década de 30 até o final da década de 70 e seus respectivos veículos, apresentado em anexo, foi, portanto, iniciado com o intuito de servir como base de consulta para este projeto.

Em relação ao trabalho em anexo, é importante observar seu caráter de *work in progress*, já que, devido à extensão do assunto e à dispersão do material crítico jornalístico produzido, a precisão do período de atividade de cada crítico demandaria pesquisa mais extensa. No entanto, apesar de ainda não se apresentar em sua forma definitiva, este quadro está adequado à pesquisa que lhe deu origem, uma vez que a crítica teatral é apenas um de seus pontos, mas não constitui seu objeto central. Deve-se ressaltar ainda que, pelo fato de nem todas as críticas pesquisadas apresentarem datas, ficou convencionalizado que quando pelo menos uma delas estivesse datada, esta seria a data lançada, como informação obtida através de fonte comprovada.

Além deste levantamento, um outro trabalho vem sendo desenvolvido paralelamente: a tentativa de conceituação e distinção de duas vertentes da crítica teatral brasileira, aqui denominadas antiga e a moderna.

No final da década de 30, com o antigo teatro brasileiro fundamentado na figura do ator-empresário, trabalhando ainda com suas fórmulas preconcebidas, conviviam uma crítica antiga. Sua função era basicamente a cobertura jornalística e seu sentido muito mais anedótico do que reflexivo.

Costumava-se fazer um rápido resumo da peça e da atuação dos principais atores, referindo-se por fim aos aplausos recebidos ao cair do pano. Desta forma a crítica vinha auxiliar o sucesso dos espetáculos. Em seu depoimento ao SNT, Henrique Oscar faz a seguinte declaração:

*Consta, segundo Jota Efegê, que depois das estréias, sobretudo no Teatro Recreio, o empresário convidava os críticos para uma ceia, o que, naturalmente influenciava a crítica. Dado o fato de que os poucos críticos eram amigos dos empresários, a atividade do crítico funcionava como uma troca de favores!*

Na realidade, a função do crítico era confundida com a do divulgador e, mesmo após a fundação da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, em 1941, quando a crítica ganha certo vulto, a linha divisória entre crítica e divulgação ainda era bastante tênue. Exemplos disto são Henrique Campos, crítico e divulgador, e Ney Machado, que era, ao mesmo tempo, membro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, presidente da Associação de Empresários Teatrais e divulgador.

A partir de 1943, com a estréia de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, montada pelo grupo Os Comediantes, pode-se perceber o início de um embate dentro da própria crítica. Guilherme Figueiredo e Raimundo Magalhães Júnior, ambos do jornal *Diário de Notícias*, arrasaram *Vestido de noiva*, enquanto Álvaro Lins e José César Borba, do *Correio da Manhã*, defenderam a peça. No entanto, este ainda foi um pequeno passo já que, em 1946, quando Os Comediantes montam *Desejo*, de Eugene O'Neill, no Teatro Ginástico, a maior parte da crítica ainda condenava os movimentos renovadores da época, defendendo apenas o teatro profissional.

A partir de 1946 a crítica, com a entrada de Décio de Almeida Prado para o jornal *O Estado de S. Paulo*, ganhou maior expressividade. Segundo o próprio crítico:

*O teatro brasileiro achava-se numa encruzilhada, tendo que optar entre a rotina comercial reinante e a renovação artística em andamento. Sendo assim não cabia à crítica cruzar os braços ou manter-se neutra.*<sup>2</sup>

A primeira coluna de Décio de Almeida Prado intitulava-se Palcos e Circos, e possuía características de épocas remotas, não sendo a matéria nem mesmo assinada, como se exprimisse o consenso da redação.

Segundo depoimento de Miroel Silveira, outro nome de relevância para a moderna crítica teatral,

*[...] a partir de Décio de Almeida Prado, nós começamos realmente a ter crítica teatral em profundidade, de um nível muito alto e que realmente historiou uma fase importantíssima do teatro brasileiro.*<sup>3</sup>

Em 1953, Sábato Magaldi, que já havia escrito para o jornal *Diário Carioca*, vai trabalhar em *O Estado de S. Paulo*, dividindo a crítica teatral com Décio de Almeida Prado ou seja, Sábato Magaldi fazia a cobertura jornalística e Décio de Almeida Prado, a crítica propriamente dita. Esse procedimento já havia sido realizado por críticos da antiga geração, como Mário Nunes e Augusto Maurício, do *Jornal do Brasil*, que faziam, respectivamente, crítica e cobertura jornalística. Entretanto, nesta época, não havia reportagem viva. Recebia-se o material de fora e montava-se uma matéria com as informações selecionadas deste material. Segundo Sábato Magaldi, foi ele o primeiro repórter de teatro da época. Assim, essa cobertura passou a ser cada vez mais completa. Primeiro vinha o noticiário diário, acompanhando a gestão de cada espetáculo desde a concepção até o dia da estréia. Depois a crítica de Décio de Almeida Prado, que tinha a dimensão do assunto, podendo ser tema de análise por mais de um dia. Uma vez por semana, era ainda publicada, no *Suplemento Literário*, uma matéria de Sábato Magaldi sobre qualquer tema relacionado à arte teatral. Pode-se portanto perceber como os movimentos renovadores do teatro brasileiro e a própria valorização da arte teatral foram apoiados, ou melhor, caminhavam em sintonia com o aparecimento da moderna crítica.

Em 1958, um grupo de críticos da nova geração, insatisfeito com a condição da crítica e do próprio teatro, tenta modificar a situação. O primeiro passo neste sentido foi a tentativa de alterar os estatutos da própria Associação Brasileira de Críticos Teatrais, que continuava sendo dirigida por críticos da antiga geração. Como afirma Décio de Almeida Prado:

*O tom incisivo, não eufêmico, da crítica que despontava então no Rio e em São Paulo, em contraste com a indiferença e o ceticismo com que os velhos jornalistas tratavam o teatro, encontrou muitas vezes pequenas resistências.*<sup>4</sup>

Assim, as dificuldades encontradas dentro da própria Associação foram tantas, que o grupo decidiu se desligar e fundar o *Círculo Independente de Críticos Teatrais*. O objetivo central era fornecer novas diretrizes e dinamizar a crítica teatral da época. Henrique Oscar, que fazia parte deste grupo, cita alguns nomes que integraram o CICT: Claude Vincent, Alfredo Souto de Almeida, Renato Vieira de Mello, Gustavo Dória, Luíza Barreto Leite, Jota Efege, Bárbara Heliodora, Paulo Francis e Claudio Bueno da Rocha. O movimento de reformulação da crítica se concretizou na década de 60, e em

1961, Paulo Francis publica a seguinte nota no jornal *Última Hora*:

*O CICT é hoje senhor absoluto da imprensa do Rio [...]. Sua rival, a Associação Brasileira de Críticos Teatrais, só tem um jornal ao seu dispor, A Noite, se não me engano.*<sup>5</sup>

Em 1967 o CICT foi desfeito, já que a crítica, como o próprio teatro brasileiro, havia conseguido realizar as reformas almejadas.

Após este breve olhar sobre a trajetória da moderna crítica teatral brasileira, cabe enfatizar a estreita relação entre a modernização do teatro e da crítica. Nos anos 40 e 50, quando o teatro brasileiro começa a dar seus primeiros passos em direção à modernidade, também a crítica caminha neste sentido. As grandes inovações trazidas pelos críticos são diretamente proporcionais às transformações que o teatro brasileiro vinha buscando. O movimento de ambos, se não foi sincrônico, sem dúvida alguma, foi, pelo menos paralelo. Isto pode ser constatado através de alguns dos princípios levantados por Décio de Almeida Prado e que serviram de guia para toda a moderna crítica teatral:

*Alguns deles estavam claros e me acompanharam desde os primeiros passos porque eram os da minha geração. Em resumo, direi o que desejávamos: para o espetáculo, mais qualidade e mais unidade, coisas essas, ambas, a serem obtidas através do encenador, que fazia assim a sua entrada bastante atrasada em palcos brasileiros; para o repertório, fronteiras menos acanhadas, não com a exclusão da comédia, que devia ser retrabalhada, mas com a inclusão, ao lado dela, de outros gêneros, tais como o drama e a peça poética; para o teatro, como um todo, que fosse considerado arte e não apenas diversão ligeira.*

*A proposta dizia respeito a tudo, desde a arte de representar, julgada rudimentar, estratificada, até a maneira de encarar o teatro, que para nós se comercializara excessivamente e a baixo nível, transformando-se numa mercadoria barata e desprezada. [...]*

*Quando a mim, limitava-me a constatar, depois da prova do palco, se a experiência nova ou o emprego de velhos truques do ofício havia funcionado satisfatoriamente. Para tanto valia-me, em primeiro lugar, da noção de coerência. Verificava se existia proporção entre o planejado e o executado, se não se quebrara a coerência interna entre as diversas partes do espetáculo, se o encenador não negava o autor, por exemplo, ou se os atores representavam dentro da mesma concepção e do mesmo estilo.*<sup>6</sup>

Não só os princípios e a estrutura da crítica tinham se modificado, como também a própria postura dos críticos já era outra. Enquanto a antiga geração escrevia para os empresários e atores, outros objetivos guiavam os novos críticos, como declara Sábato Magaldi:

*É importante notar que não escrevo para o ator: escrevo é para o público, a quem me dirijo enquanto crítico e informo, da maneira mais imparcial e isenta possível, [...] tentando ser honesto em relação a mim, aos atores e ao público.*<sup>7</sup>

Por fim, é importante ressaltar que, como até o presente momento não se tem conhecimento de nenhum levantamento específico sobre a crítica teatral brasileira no período mencionado, o trabalho em anexo ganha valor redobrado no auxílio a pesquisas e futuros projetos, já que a crítica teatral, mesmo falha, anacrônica ou incompleta, parece ser um dos mais valiosos documentos para a recuperação da memória do teatro brasileiro moderno.

## Levantamento dos críticos teatrais e veículos correspondentes no período compreendido entre 1937 e 1979\*

Críticos	Veículos	Período	(Pseud. Hélios)		
			Aristides de Brasil	<i>Jornal da Manhã</i> , SP	1940
			Marcello Tupinambá	<i>Jornal da Manhã</i> , SP	1940
			Silveira Peixoto	<i>Folha da Manhã</i> , SP	1940
			Artur de Macedo	<i>Diário Popular</i> , SP	1940
			Fernando Mendes de Almeida	<i>Diário da Noite</i> , SP	1940
Mário Nunes	<i>Jornal do Brasil</i> , RJ (assinava M.N.)	1913/1961	Horácio de Andrade	<i>Diário Popular</i> , SP	1940/1967
	Dirigiu seção Palcos e Salões		Oswaldo Mendes	<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	
Paschoal Carlos Magno (1906-1980)	<i>O Radical</i> , RJ	1932	Viriato Correia	<i>A Manhã</i> , RJ	1941
	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1938/1960	Álvaro Lins	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1943
	Coluna própria	1946/1961		<i>Revista Diretrizes</i> , RJ	
Jota Efeê (Pseudônimo de João Ferreira Gomes)	<i>Diário Carioca</i> , RJ	1936/1939	José Cesar Borba	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1943
	<i>Jornal dos Sports</i> , RJ	1948/1949	Lopes Gonçalves (1896- ?)	<i>Correio da Manhã</i> , RJ (assin. L.G.)	1943
Abadie Faria Rosa (1889-1945)	<i>O Jornal</i> , RJ	1962	Guilherme Figueiredo	<i>A Noite</i> , RJ	
	<i>Gazeta de Notícias</i> , RJ (assinava Ab.)			<i>Diário de Notícias</i> , RJ (Supl. Dominical)	1943
	<i>Diário Carioca</i> , RJ (assinava Ab.)		Raimundo Magalhães Junior (1907-1980)	<i>Diário de Notícias</i> , RJ	1943/1955
	<i>Diário de Notícias</i> , RJ (Jornal criado em 1930)	1937/1944	(Pseud. Paulo de Tarso e Paulo Amarante)	<i>A Noite</i> , RJ	1944
Augusto Maurício Brício de Abreu (1903-1970)	Noticista no JB, RJ	1937/1950	Déo	Secretário de <i>A Noite Ilustrada</i> , RJ	
	<i>A Noite</i> , RJ		Sérgio Peixoto	Dirigiu o periódico <i>Carioca</i> ,	
	Fundou a revista "Dom Casmurro"	1937 a 1945	B.F.	Fundou o periódico <i>Vamos Ler</i>	
(Pseud.: Ludo, Beta e Teatrado)	<i>O Jornal</i> , RJ	1967/1969	M.H.	<i>Diário de S. Paulo</i> , SP	1944
	Diários Associados do Rio.		Antonio Rangel Bandeira	<i>Folha Carioca</i> , RJ	1944
	<i>Diário da Noite</i> , RJ (coluna Melhores do Disco) (coluna Da Minha Poltrona)	1951/1961	L.	<i>O Globo</i> , RJ	1944
	<i>O Globo</i> , RJ		Renato Vieira de Mello (Assin. R.V.M.)	<i>O Jornal</i> , RJ	1944
	<i>O Dia</i> , RJ	1962	Maria Inês Barros de Almeida (Pseud. Lavinia Soares. Esposa de Alfredo Souto de Almeida, diretor do programa)	<i>O Jornal</i> , RJ	1944/1960
	Fundou e dirigiu durante seis anos a revista <i>Comédia</i>			Programa <i>Cenas e Bastidores</i> (Rádio Ministério da Educação)	1945
	Colaborou em jornais cariocas: <i>O Paiz</i> , <i>Boa Noite</i> , <i>O Cruzeiro</i> .		Raul Lima	<i>Diário de Notícias</i> (assin. R.L.)	1945 a 1955
João Luso	<i>Jornal do Commercio</i>	1938			
Joel	Revista <i>Dom Casmurro</i> , RJ	1939	Aldo Calvet	<i>Última Hora</i> , RJ	1945/1950
Mário da Silva	<i>Correio da Noite</i> , RJ	1939/1940	(Primeiro crítico do Última Hora)	<i>Folha Carioca</i> , RJ	1949/1963
	<i>Correio da Manhã</i> , RJ (Supl. Dominical)		A.C.	<i>Jornal do Commercio</i> , RJ (subst. Agnelo Macedo)	
Barros Vidal	<i>O Imparcial</i> , RJ	1939	Gustavo Dória	<i>A Gazeta de Notícias</i> , RJ	1945
Henrique Campos	<i>Gazeta de Notícias</i> , RJ			<i>Força da Razão</i> , RJ	1951
Fábio Aarão Reis	Revista <i>Dom Casmurro</i> , RJ		Roberto Brandão (pseud. de Pompeu de Souza)	<i>Folha Carioca</i> , RJ	(?) 1945
Gon.	<i>Diário de Notícias</i> , RJ		Décio de Almeida Prado	<i>O Globo</i> , RJ	1948/196(?)
Sant.	<i>Diário de Notícias</i> , RJ			<i>O Mundo Ilustrado</i> , RJ	
G.	<i>Diário de Notícias</i> , RJ			Revista <i>Dom Casmurro</i> , RJ	
Nóbrega de Siqueira	<i>O Povo</i> , RJ			<i>Diário Carioca</i> , RJ	1946 e 1953
	<i>Diário Carioca</i> , RJ	1940		<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP (coluna <i>Palcos e Circos</i> )	1946 a 1968
José Lyra	<i>Diário Carioca</i> , RJ	1940	F.S.	<i>Revista Clima</i> , SP	
L. da S.	<i>Diário da Noite</i> , RJ	1940	Cid Franco	<i>O Dia</i> , RJ	1946
José Luis Palhano (ou Palhado)	<i>Diário da Noite</i> , RJ	1940	D.N.	<i>Jornal de S. Paulo</i> , SP	1946
Bandeira Duarte	<i>O Globo</i> , RJ	1940	F.F.	<i>Correio Paulistano</i> , SP	1946
	<i>Diário da Noite</i> , RJ	1944	Henrique Oscar	<i>O Dia</i> , SP	1946
Segismundo	<i>Diário de Notícias</i> , RJ	1940/1943		<i>Diário de Notícias</i> , RJ (Supl. Literário)	1947 a 1955
Antonio Azevedo Ribeiro	<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	1940		<i>Diário de Notícias</i> , RJ (Col. diária)	1955 a 1972
Américo Ribeiro	<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	1940	A. Accioly Netto	<i>O Cruzeiro</i> , RJ	1947
Caldeira Filho	<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	1940	Mattos Pacheco	<i>Diário da Noite</i> , SP	1947/1963
Antonio Carlos da Fonseca	<i>A Gazeta</i> , SP	1940		<i>Última Hora</i> , SP	1952
Antônio Nasi	<i>A Gazeta</i> , SP	1940	Míroel Silveira	<i>Folha da Manhã</i> , SP (Atual Folha de S. Paulo)	1947
Lívio Xavier	<i>Diário de S. Paulo</i> , SP	1940		<i>Folha da Tarde</i> , SP	
Lima Santana	<i>Diário de S. Paulo</i> , SP	1940			
	<i>Diário da Noite</i> , SP	1940			
Francisco Sá	<i>O Dia</i> , SP	1940			
Bettino De Déo	<i>O Dia</i> , SP	1940			
Alberto Ricardi	<i>Correio Paulistano</i> , SP	1940			
Raul Palili	<i>Correio Paulistano</i> , SP	1940			
	<i>Folha da Manhã</i> , SP	1940			
Menotti Del Picchia	<i>Correio Paulistano</i> , SP	1940			

	<i>Folha da Noite</i> , SP	1957			T. Adulto e T. Infantil,	
	<i>Tablóide Radas</i> , SP	1950/1951			Coluna: Teatro em S. Paulo)	
	<i>O Jornal</i> , SP				<i>A Nação</i> , SP	1963 a 1964
	<i>Diário de Notícias</i> , RJ				(T. Adulto e T. Infantil)	
<b>Samuel Rawett</b>	<i>A Manhã</i> (Supl. Letras e Artes)				<i>O Estado de S. Paulo</i>	1972 a 1988
<b>Otto Maria Carpeaux</b>	<i>A Manhã</i> (Supl. Letras e Artes)				<i>Jornal da Tarde</i>	1980 a 1992
<b>José Gaspar Simões</b>	<i>A Manhã</i> (Supl. Letras e Artes)				(Teatro Infantil)	
<b>A. de B.</b>	<i>A Noite</i>	1947/1951		<b>Nicanor Miranda</b>	<i>Diário de S. Paulo</i> , SP	1951
<b>Luiza Barreto Leite</b>	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1948			<i>Correio Paulistano</i> , SP	
	<i>Diário Carioca</i> , RJ			<b>Agnelo Macedo</b>	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1951
	<i>O Jornal</i> , RJ				(Substituiu Paschoal C. Magno)	
	<i>A Manhã</i> , RJ				<i>Jornal do Commercio</i> , RJ	
	(Supl. Letras e Artes)				<i>Jornal do Brasil</i> , RJ	
	<i>A Noite</i> , RJ			<b>Walmir Ayala</b>	<i>A Noite</i> , RJ	1951/1954
	<i>Jornal do Commercio</i> , RJ	1958/1967		<b>Ney Machado</b>	<i>Diário de Notícias</i> , RJ	1962
<b>Nataliel Dantas</b>	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1948			<i>Correio da Noite</i> , RJ	1951
<b>Olga Obry</b>	<i>Argumentos</i>	1948		<b>Serra Pinto</b>	<i>Diário Popular</i> , RJ	1951
<b>V.A.</b>	<i>Folha da Manhã</i> , SP	1948		<b>Rocha Mendes</b>	<i>O Mundo</i> , RJ	1951
<b>H.Falquet</b>	<i>O Mundo</i> , RJ	1948		<b>Geysa Boscoli</b>	<i>A Gazeta de Notícias</i> , RJ	
<b>Oswaldo de Oliveira</b>	<i>A Manhã</i> , RJ	1948			<i>A Voz Trabalhista</i> , RJ	1951
<b>João José</b>	<i>Scena Muda</i> , RJ	1948		<b>M. de A.</b>	<i>Correio da Noite</i> , RJ	1951
<b>C.K.</b>	<i>A Noite</i> , RJ	1948		<b>Celso Figueiredo</b>	<i>Diário do Rio</i> , RJ	1951
<b>J. Rego Costa</b>	<i>Vanguarda</i> , RJ	1948		<b>Alceu Martins</b>	<i>Correio Paulistano</i> , SP	1951
<b>Helio Tys</b>	<i>Diretrizes</i> , RJ	1948		<b>O.C.</b>	<i>O Dia</i> , SP	1951
<b>João de Deus Falcão</b>	<i>O Radical</i> , RJ	1948		<b>Francisco Sá</b>	<i>O Tempo</i> , SP	1951/1952
	<i>Diário Trabalhista</i> , RJ	1950		<b>Maria José</b>	<i>O Tempo</i> , SP	1952
	<i>Tribuna Popular</i> , RJ	1948		<b>FAB</b>	<i>Última Hora</i> , RJ	1952
	<i>Diário Trabalhista</i> , RJ	1948		<b>Paulo Guanabara</b>	<i>O Popular</i> , RJ	1952
<b>Violeta Ribeiro</b>	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1948 (?)		<b>Christovão Freire</b>	<i>A Voz Trabalhista</i> , RJ	1952
	(Novos Críticos, espaço aberto por Paschoal Carlos Magno)			<b>Luís Giovannini</b>	<i>A Época</i> , SP	1952
	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1948 (?)		<b>João Ratto</b>	<i>Diário Comércio e Indústria</i> , SP	1952
	(Novos Críticos)			<b>Carlos David</b>	<i>A Manhã</i> , RJ	1952
<b>Ana Amélia Sussekind de Mendonça</b>	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1948 (?)		(Nome real: Democratino)	(Supl. Letras e Artes)	
<b>Manuel Konder</b>	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1948 (?)		<b>Orlando Marcucci</b>	<i>Platéia</i> , SP	1952
	(Novos Críticos)			<b>Mabert</b>	<i>Diário da Noite</i> , SP	1952
<b>Luiz Maia</b>	<i>O Estado</i> , RJ (Niterói)	1949		<b>Delmiro Gonçalves</b>	<i>O Tempo</i> , SP	1952
<b>R. Cid</b>	<i>Scena Muda</i> , RJ	1949			<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	1963
<b>Jean Cocquelin</b>	<i>A Época</i> , SP	1949		<b>Ruggero Jacobbi</b>	<i>Última Hora</i> , SP	1952
	<i>O Dia</i> , SP	1963			(Col. de Teatro junto com Ronda da Meia-Noite)	
<b>Maria Jacintha</b>	<i>O Mundo</i> , RJ	1949			<i>Folha da Noite</i> , SP	1952
<b>Moysés Duék</b>	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1949			<i>Diário de S. Paulo</i> , SP	196(?) / 1963
	(Novos Críticos)				<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	
<b>Reginaldo Lopes Rabelo</b>	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1949			(Supl. Literário)	
	(Novos Críticos)			<b>Jornald</b>	<i>A Noite</i> , RJ	1953
<b>Alberto Martins</b>	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1949		<b>Pigmaleão</b>	<i>Última Hora</i> , SP	1954
	(Novos Críticos)			<b>L.A.B.</b>	<i>Última Hora</i> , RJ	1954
<b>Rui</b>	<i>O Mundo</i> , RJ	1949		<b>Francisco Pereira da Silva</b>	<i>Diário Carioca</i> , RJ	1953/1957
<b>Modesto de Abreu</b>	<i>Vanguarda</i> , RJ	1949		<b>Milton Emery</b>	<i>Imprensa Popular</i> , RJ	1955
<b>Claude Vincent</b>	<i>Tribuna da Imprensa</i> , RJ	1949/1955		<b>Paulo Francis</b>	<i>Diário Carioca</i> , RJ	
(Nome real: Agnes Claudius)					<i>Revista da Semana</i>	1955
Entrou na época da fundação do jornal)					<i>Última Hora</i> , RJ	1958/1962
<b>Paulo Mendes Campos</b>	<i>Diário Carioca</i> , RJ	(?) / 1950			<i>Revista Senhor</i>	1960
<b>Oswaldo Correia</b>	<i>Correio Paulista</i> , SP	1950 (?)		<b>João Augusto</b>	<i>Tribuna da Imprensa</i> , RJ	(?) / 1956
<b>Vicente Ancona</b>	<i>Folha da Manhã</i> , SP	1950 (?)		<b>Paulo Salgado</b>	<i>Tribuna da Imprensa</i> , RJ	(?) a 1957
	(hoje Folha de S.Paulo)			<b>Edélcio Mostaço</b>	<i>Folha de S. Paulo</i> , SP	
<b>Mário Júlio da Silva</b>	<i>Diário da Noite</i> , SP	1950 (?)		<b>Sebastião Milaré</b>	<i>Revista Artes</i>	1970/1989
<b>Flávio</b>	<i>Vanguarda</i> , RJ	1950			<i>Diário do Grande ABC</i>	1973/1974
<b>Astério de Campos</b>	<i>Gazeta de Notícias</i> , RJ	1950		<b>Anatol Rosenfeld</b>	<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	
<b>Rofo</b>	<i>A Manhã</i> , RJ	1950			(Supl. Literário)	
<b>Oswaldo Gouvea</b>	<i>Vanguarda</i> , RJ	1950		<b>Bárbara Heliodora</b>	<i>Tribuna da Imprensa</i> , RJ	1958
<b>Antonio Olinto</b>	<i>O Globo</i> , RJ	1950			<i>Jornal do Brasil</i> , RJ	1959/1963
<b>Z.</b>	<i>A Notícia</i> , RJ	1950/1951			(Supl. Dominical: saía sábado)	
<b>R.L.</b>	<i>Diário de Notícias</i> , RJ	1950/1952			<i>Jornal do Brasil</i> , RJ (col. diária)	
<b>Sábato Magaldi</b>	<i>Diário Carioca</i> , RJ	1950/1953		<b>Claudio Bueno Rocha</b>	<i>Revista Visão</i>	1963/1964
	<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	1953/1972		<b>José Renato</b>	<i>Tribuna da Imprensa</i> , RJ	1958 a 1961
	(col. informativa)			<b>João Bethencourt</b>	<i>O Dia</i> , SP	1958/1959
	<i>Revista Anhembi</i> , SP	1953		<b>João Marschner</b>	<i>Revista de Teatro Brasileiro</i> , SP	1955/1956
	<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	1956/1960		<b>João Seljan</b>	<i>O Estado de São Paulo</i> , SP	1959
	(supl. Literário)			<b>Santa Cruz Lima</b>	<i>O Globo</i> , RJ	1959/1970
	<i>Jornal da Tarde</i> , SP	1966 a 1988		<b>Claudio Melo e Souza</b>	<i>Luta Democrática</i> , RJ	1959
	<i>Revista Visão</i>	1968 a 1975		<b>Van Jafa</b>	<i>Diário Carioca</i> , RJ	1959
	<i>Revista Teatro Brasileiro</i> , SP	1955/1956		<b>Edigar de Alencar</b>	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1960/1970
	(nove números)			(Foi do CICT)	<i>A Notícia</i> , RJ	1960/1968
<b>Clóvis Garcia</b>	<i>O Cruzeiro</i> (críticas semanais sobre	1951 a 1958		<b>João Bosco</b>		

<b>Yan Michalski</b>	<i>Jornal do Brasil</i> , RJ (Supl. Literário)	1961/1962	<b>Armindo Blanco</b>	<i>O Globo</i> , RJ <i>Última Hora</i> , RJ	1971 1974/1975 e 1979
	<i>Jornal do Brasil</i> , RJ <i>Revista Literária</i> , RJ	1964/1982		<i>O Pasquim</i> , RJ	1974 a 1993
<b>Fausto Wolff</b>	<i>Tribuna da Imprensa</i> , RJ	1962/1968		<i>A Notícia</i> , RJ	1975 a 1979
<b>Geraldo Queiroz</b>	<i>O Globo</i> , RJ	1962/1965		<i>O Dia</i> , RJ	1975 a 1994
	<i>Jornal do Brasil</i> , RJ (Supl. Dominical)		<b>Oscar Araripe</b>	<i>Correio da Manhã</i> , RJ	1971
<b>Marcos André</b>	<i>O Globo</i> , RJ	1962	<b>Roberto de Cleto</b>	<i>O Dia</i> , RJ	1971
<b>Henrique Pongetti</b>	<i>O Globo</i> , RJ	1962	<b>Wilson Cunha</b>	<i>Tribuna da Imprensa</i> , RJ (Col. Ponto Crítico)	1971
<b>Napoleão Moniz Freire</b>	<i>Tribuna da Imprensa</i> , RJ	1962		<i>Revista Desfile</i>	1977
<b>Carvalhaes</b>	<i>Folha de S. Paulo</i> , SP	1963	<b>Romão Junior</b>	<i>Tribuna da Imprensa</i> (Col. Palcos e Camarins)	1971
<b>Gastão Barroso</b>	<i>O Dia</i> , SP			<i>Folha de S. Paulo</i> , SP	
<b>Mário Julio Silva</b>		1964	<b>Cláudio Pucci</b>	<i>Última Hora</i> , SP	1974/1979
<b>Alexandre Eulálio</b>	<i>O Globo</i> , RJ	1965	<b>Alberto Guzik</b>	<i>Isto É</i> <i>Jornal da Tarde</i>	1979/1980 1984/ hoje
<b>Alfredo Mesquita</b>	<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP <i>A Gazeta</i> , SP	1964/196(?)		<i>Revista Veja</i>	
	<i>Diário de S. Paulo</i> , SP	1965 a 1969	<b>Jairo Arco e Flexa</b>	<i>Folha de S. Paulo</i> , SP	
<b>Alberto D'Aversa</b>	<i>O Globo</i> , RJ	1966/1971	<b>Marcos Velloso</b>	<i>Última Hora</i> , RJ	1973
<b>Martim Gonçalves</b>	<i>Última Hora</i> , SP	1966/1974	<b>Fausto Fuser</b>	<i>Folha de S. Paulo</i> , SP	
<b>João Apolinário</b>	<i>Jornal do Commercio</i> , RJ <i>Última Hora</i> , RJ	1966/1969 1967			
<b>Luiz Alberto Sanz</b>	<i>Revista Anhembi</i> , SP <i>Folha de S. Paulo</i> , SP	1967/1968 1967/1968	<b>Wilma Ducetti</b>	<i>Folha da Tarde</i>	1973
<b>Paulo Mendonça</b>	<i>Folha da Noite</i> , SP <i>A Gazeta</i> , SP	1967/1974	<b>Paulo Lara</b>	<i>Shopping News</i>	1974
	<i>O Dia</i> , SP	1967	<b>Roberto Trigueirinho</b>	<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	1972/1995
<b>Delmiro Gonçalves</b>	<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	1990/1993	<b>Mariângela Alves de Lima</b>	<i>Revista Veja</i>	1975
	<i>Jornal da Tarde</i> , SP (férias de Sábado Magaldi)	1967/1969	<b>Marinho de Azevedo</b>	<i>O Globo</i> , RJ	1975
<b>Regina Helena</b>	<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	1968 a (?)	<b>Gilberto Braga</b>	<i>O Globo</i> , RJ	1976/1977
<b>Lima Neto</b>	<i>Popular da Tarde</i> , SP	1969	<b>Tania Pacheco</b>	<i>O Globo</i> , RJ	1976/1977
<b>Maria Lúcia Pereira</b>	<i>Folha da Tarde</i> , SP (Col. Hoje no Teatro)	1969	<b>Clovis Levi</b>	<i>O Globo</i> , RJ (Teatro Infantil)	1976/1978
<b>Marco Antônio de Menezes</b>	<i>Última Hora</i> , RJ	1969	<b>Flávio Marinho</b>	<i>Última Hora</i> , RJ <i>O Globo</i> , RJ	1977
	<i>Última Hora</i> , RJ	1969	<b>Leonel Fischer</b>	<i>O Globo</i> , RJ	
<b>A.C. Carvalho</b>	<i>Folha de S. Paulo</i> , SP	1969/1979	<b>Ilka Marinho Zanotto</b>	<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	1972/1988
<b>Regina de Paiva Ramos</b>	<i>O Estado de S. Paulo</i> , SP	1970	<b>Carlos Ernesto de Godoy</b>	<i>Revista Visão</i>	1978/1979
<b>Carlos Alberto Christo</b>	<i>O Jornal</i> , RJ	1971			
<b>Luiz Carlos Maciel</b>			<b>Flora Sussekind</b>	<i>Jornal do Brasil</i> , RJ (Teatro Infantil)	1979
<b>Jefferson del Rios</b>			<b>Hilton Viana</b>	<i>Diário de S. Paulo</i> , SP	
<b>Sérgio Viotti</b>			<b>Fernando Faro</b>		
<b>José Arrabal</b> (interino)			<b>Fulvio Abramo</b>		
			<b>Aymar Labaki</b>	<i>Folha de S. Paulo</i> , SP	

**Márcia Da Rin** é formada em Teoria do Teatro, pelo bacharelado em Artes Cênicas da Uni-Rio. Atualmente, integra o projeto de pesquisa Teatro brasileiro: a invenção do moderno, orientado pela professora Tania Brandão.

- MEC. Fundação Nacional de Artes. SNT. Coleção Depoimentos Volume II. Rio de Janeiro 1977. *Depoimento de Henrique Oscar*, p. 60.
- PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo: crítica teatral* (1964-1968). São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- MEC. Fundação Nacional de Artes. Serviço Nacional de Teatro. Coleção Depoimentos Volume II. Rio de Janeiro 1977. *Depoimento de Miroel Silveira, um dos entrevistadores*, p. 39

#### Bibliografia

MEC. Fundação Nacional de Arte. Serviço Nacional de Teatro. *Depoimentos II. Rio de Janeiro, 1977. (Col. Depoimentos.)*  
 SILVEIRA, Miroel. A outra crítica. São Paulo: Editora Símbolo, 1976.  
 PRADO, Décio de Almeida. Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral (1947- 1955). São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1964.  
 ———. *Exercício findo: crítica teatral* (1964-1968). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.  
 MAGALDI, Sábado. Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva: Ed. da Universidade de São Paulo, 1987.

- PRADO, Décio de Almeida. obra cit. p.19.
- Coluna assinada por Paulo Francis no *Jornal Última Hora* em 1961. Fonte: Álbum de Recortes – número 11. Arquivo Sérgio Britto.
- PRADO, Décio de Almeida. obra cit. pp. 23 e 26.
- No Teatro Existe Democracia. *Jornal de Santa Catarina*; (SC); 07 de novembro de 1982. (Matéria/entrevista de Meire Coletti com Sábado Magaldi, Arquivo IBAC).

SOUZA, Galante de. O teatro no Brasil. Tomos I e II. Rio de Janeiro: MEC. Instituto Nacional do Livro, 1960.  
 ARQUIVO IBAC: Pastas nominais de Sábado Magaldi; Bárbara Heliodora; Brício de Abreu; Ziembinski.  
 Pastas das peças As alegres comadres de Windsor, de William Shakespeare; Bodas de Sangue, de F.G. Lorca; Abre a janela e deixa entrar o ar puro e o sol da manhã, de Antônio Bivar; Tudo no jardim, de Edward Albee; Maria entre os leões, de Aldo Benedetti; A próxima vítima, de Marcos Rey; Homens de papel, de Plínio Marcos. Acervos pessoais, de Maria Della Costa e Jaime Costa.

(\*) Meus agradecimentos à sra. Bárbara Heliodora e aos srs. Henrique Oscar, Sábado Magaldi, Décio de Almeida Prado, Clóvis Garcia, José Renato e Armindo Blanco.

## As três faces do crítico

Antonio Mercado

Para ler a crítica de Alberto d'Aversa adequadamente é fundamental ter em conta que o crítico fala sempre na primeira pessoa, sem pretender ocultar-se a título de uma discutível isenção ou de um improvável equilíbrio ao discutir assuntos candentes. É certo que o tratamento dado aos temas teóricos pretende maior objetividade e ponderação, mas nem por isso exclui a decidida opção por uma tendência específica, defendida com firmeza e até mesmo com paixão.

Ele costumava afirmar que o “dever de um cronista é referir, com imparcialidade, os acontecimentos; de um crítico, analisar-lhes as causas” (NC 471)<sup>1</sup>. A imparcialidade, assim, ficava relegada ao cronista, cabendo ao crítico intervir com desassombro, assumir abertamente as próprias opiniões e proclamar sua visão pessoal dos fatos e de suas causas:

*...E quem disse que a crítica é, deve ou pode ser imparcial? Não existe, psicologicamente, a possibilidade de uma crítica imparcial; pelo contrário, podemos constatar que os maiores críticos são sempre os mais parciais, isto é, os que têm algo para dizer, opiniões para sustentar, idéias para defender. O resto é crônica (...).*

*Qual, então, a verdadeira função da crítica? Ler, por favor, Croce, Charles du Bos, Borges, Adorno, Galvano della Volpe, Lukács, pelo menos.*

*Crítica é, antes de mais nada, critério criador; o verbo grego Krinomai queria dizer separar, dividir, selecionar, etc.; nunca, senão por valor trasladado e implícito, julgar. E atividade criadora, ao mesmo tempo, porque uma crítica instaura novas relações, cria novas perspectivas, revela novas dimensões, enfim, diz algo de novo sobre a obra que examina. Assim, é autêntica e sobretudo autônoma criação. Ver as críticas de Renato Simoni e, sem ir muito longe, as de Décio de Almeida Prado, quando inspirado. (NC469)*

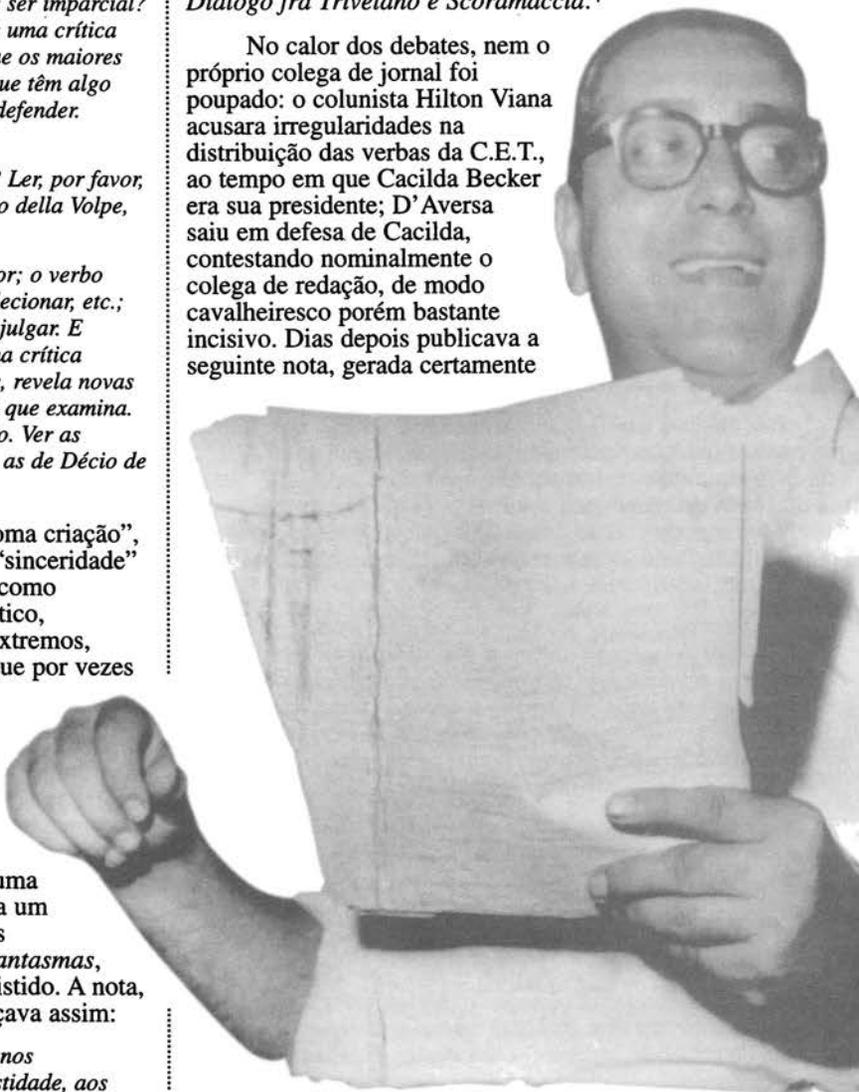
Se a crítica é “autêntica e sobretudo autônoma criação”, nada mais coerente que exigir do crítico aquela “sinceridade” que D'Aversa, a exemplo de Trilling<sup>2</sup>, colocava como requisito essencial da criação artística. Como crítico, D'Aversa levou essa sinceridade a seus limites extremos, expressando-a de modo incisivo e apaixonado, que por vezes chegava às raias da provocação e da polêmica. **Polêmica**, aliás, é palavra chave na análise de sua crítica: não só como adjetivo que a define com bastante propriedade, mas também como substantiva classificação para muitos de seus escritos. Apenas a título de exemplo, pode-se lembrar que já na NC 18, recém-iniciado nas funções de crítico do *Diário de S. Paulo*, soltou uma nota vazada em linguagem dura e violenta contra um outro cronista teatral que havia feito comentários desairosos sobre o espetáculo do T.B.C., *Esses fantasmas*, dirigido pelo próprio D'Aversa, sem havê-lo assistido. A nota, que tinha por título Desonestidade teatral, começava assim:

*Assumindo a responsabilidade desta coluna nos propusemos a manter firmes princípios de honestidade, aos*

*quais não pensamos renunciar nem à custa de descer constantemente à polêmica com todos aqueles que não costumam respeitar as mais elementares normas de ética profissional; por isso dou nomes e indico responsabilidades. (NC18)*

Seguiram-se depois muitos outros textos da mesma natureza<sup>3</sup>, pois a polêmica, para D'Aversa, além de vocação inata, era um *modus vivendi*, uma das maneiras de expressar sua paixão pelo teatro e um estímulo para a reflexão, para a conceituação teórica e até para o ensinamento. O polemista é, como veremos adiante, apenas uma outra faceta do pedagogo; e não é por acaso que, encimando a página amarelecida de um velho caderno de anotações, encontramos a seguinte citação recolhida por D'Aversa: *Quante belle cose ti avrei risposto, se tu avessi avuto ingegno da contraddirmi (V). Com. Sull'arte Dialogo fra Trivelano e Scoramaccia.*<sup>4</sup>

No calor dos debates, nem o próprio colega de jornal foi poupado: o colunista Hilton Viana acusara irregularidades na distribuição das verbas da C.E.T., ao tempo em que Cacilda Becker era sua presidente; D'Aversa saiu em defesa de Cacilda, contestando nominalmente o colega de redação, de modo cavalheiresco porém bastante incisivo. Dias depois publicava a seguinte nota, gerada certamente



pelos comentários da classe sobre sua atitude: “É verdade que Hilton Viana nos trouxe para o *Diário*. Eu e a classe agradecemos. Isso, porém, não é – como diziam os escolásticos – razão suficiente”. (NC 909)

Portanto, não se espere portanto deste crítico a objetividade sereníde de um Décio de Almeida Prado, ou a contenção verbal de um Anatol Rosenfeld. O que ele oferece é uma crítica violentamente comprometida e intencionalmente tendenciosa – a crítica de um *partisan*.

O polemista é, no entanto, apenas uma das faces do crítico Alberto d’Aversa. Quem conduzia a polêmica não era o jornalista fechado em sua redação, distante da vida diária e dos problemas comezinhos dos profissionais de teatro. Pelo contrário, era o próprio homem de teatro que polemizava através da crítica. Já vimos que, ao assumir a coluna do *Diário*, D’Aversa não abdicou de suas atividades profissionais<sup>5</sup>. E nas Notas Críticas fazia questão de frisar que escrevia como membro ativo e participante da *classe* teatral: “...todos nós, que nos ocupamos de teatro...” (NC 25); “... nós, gente de teatro...” (NC 71); “... Optei então pelas duas atividades...” (NC 469); “...nossa classe...” (NC 292), e assim por diante. Quem criticava e polemizava, portanto, era um ex-ator, diretor e empresário que conhecia profundamente o *métier* e possuía larga experiência nos labirintos da criação.

Esta condição de homem de teatro atuante, durante o tempo em que exerceu a crítica, acarretou para D’Aversa não poucos ataques, partidos daqueles que eram por ele criticados. José Celso Martinez Correia, por exemplo, não perdeu a oportunidade de fazê-lo, ao responder às críticas de D’Aversa sobre *O rei da vela*:

*... A crítica não se conforma com o espetáculo que está diante de si. E não quer optar sobre ele. Cria então um espetáculo mental, que não existe. E julga a partir da abstração mental, da cabeça do próprio crítico. A referida crítica de D’Aversa é um exemplo. Ele bola um espetáculo na cabeça (imaginem se realizado, em comparação com as coisas que ele vem fazendo ultimamente), e daí destila todo um mundo de critérios de velho conservadorismo italiano...”<sup>6</sup>*

Tais ataques em nada modificaram a posição do crítico, que não via qualquer incompatibilidade ou prejuízo no exercício simultâneo e honesto das duas atividades. Até que um dia, após defender mais uma vez a gestão de Cacilda Becker à frente da C.E.T., e farto dos ataques pessoais que lhe eram dirigidos, saiu-se com a seguinte “Declaração à praça” (TX 317, de 1969):

*Quem me conhece sabe que eu sou um indivíduo chato, cacete, de desordenada fantasia, abstratos furores e frágeis virtudes, sólidos e bem alimentados defeitos. A pouca educação formal que eu tenho ensinou-me a dizer na cara do próximo o que eu penso sem me servir de pombos correios ou de telegramas western; isso proporcionou-me sempre antipatias concretas e ódios quinquênais.*

*O ambiente sabe (e se não sabe aprenda, porque a crônica é sempre mais didática que a história) que em meus muitos e nem sempre felizes anos teatrais eu fui vítima de dois únicos e exclusivos desencontros: o primeiro com Cacilda Becker no tempo do T.B.C. e o segundo mais próximo, com Ruth Escobar, por motivos societários. Ninguém, portanto, mais insuspeito para falar, bem ou mal, destas duas senhoras.*

*Acontece que os fatos me obrigaram, recentemente, a falar bem da atividade de dona Cacilda Becker na sua atuação como dirigente da C.E.T., tanto em sua conduta política como*

*econômica, aprovando, portanto, as subvenções concedidas às várias companhias paulistas, entre as quais as mais beneficiadas (dizem e acusam) foram as de dona Ruth Escobar.*

*Foi suficiente essa minha tomada de posição para desenfrear uma onda de suspeitosas acusações que eu, com cavalhar dignidade, rechaço e confirmo.*

*1) Não recebi ainda (mas espero receber logo) o tradicional presente de fim de ano que a Ruth traz da América do Norte para as esposas dos críticos mais importantes. Não é o casaco de vison que me interessa, mas, como é óbvio, a consideração de ser incluído entre os críticos importantes.*

*2) Não me foi concedido nenhum empréstimo para descontar juros atrasados em banco, nem subvenção para espetáculos deficitários, nem cursos especiais, nem benefícios in natura como laticínios, enceradeiras ou patinetes para meus filhos.*

*3) Se estou em entendimento com o marido de Ruth Escobar para alugar ou encontrar uma forma de co-produção com o Teatro do Meio, isso quer dizer exatamente que me interessa o Teatro do Meio do conjunto Ruth Escobar e nada mais. Nossa união é morgânica e meramente contratual, como por exemplo a de Augusto Boal e Joe Kantor, etc.*

*4) Cansei.*

*Quanto à atuação de Cacilda Becker, acho que merece uma manifestação pública de agradecimento por parte da classe (?) teatral, que apesar da curta memória não deveria esquecer o comportamento da presidente da C.E.T. por ocasião dos acontecimentos políticos do ano passado e que envolveram companhias como a do Teatro Oficina e a do Teatro de Arena.*

*Terá sido exibicionismo?*

*Gostaríamos que todas as autoridades públicas deste imenso e melancólico país tivessem o sentido exibicionista de Cacilda Becker. (NC 905)*

Uma terceira face, no entanto, deve juntar-se à do polemista nato e à do experiente homem de teatro, para que se possa discernir o verdadeiro perfil do crítico Alberto d’Aversa. É a figura do professor, componente indispensável de sua personalidade e do seu modo de ser.

D’Aversa foi um profissional do magistério teatral, com a mesma assiduidade e empenho com que se dedicou à direção e à crítica. E como era professor nato, não limitava suas lições às salas de aula, mas estendia-as pelos palcos e pelas colunas de jornal. Dirigindo ou criticando, ensinava sempre - não só por vocação, como pela própria vastidão da bagagem cultural e técnica que havia acumulado em seu itinerário. Há muitos, na Argentina e no Brasil, que se lembrarão dele como professor em primeiro lugar, acima de quaisquer outros misteres que tenha exercido. Querendo, sabia transmitir ensinamentos sem pontificar, sem ser maçantemente didático, com uma verve fascinante que invariavelmente envolvia o público. Juca de Oliveira observou com razão, ainda em 1969:

*...Não há um só ator de teatro no Brasil cuja formação não contenha o seu ensinamento, direto ou na consulta de seus trabalhos [...] Discutiu e orientou a dramaturgia nascente, aplainou as arestas de nossa incultura com a verdadeira humildade da sabedoria. Ensinou a ler, a escrever, a representar, a dirigir. Qualquer assunto o conduzia a uma conferência. Conheci-lo foi, sem favor, uma escola.<sup>7</sup>*

Em sua coluna no *Diário*, esta é uma das características mais marcantes. Para ele, o teatro era “escola para adultos” (NC 872); e se, como já vimos, sua crítica foi fundamentalmente uma pedagogia, D’Aversa foi professor sempre, em cada Nota Crítica. Os estudos teóricos, as crônicas e as críticas de espetáculos não eram fins em si, mas os meios com que procurava formar uma verdadeira consciência teatral no seu público leitor. Dort, em um de seus capítulos (As duas críticas), definiu muito bem este tipo de atividade crítica:

*...o crítico pode ter ainda um outro papel: o de educar o*

*público. Não no sentido acadêmico da palavra, mas iniciando-o na linguagem teatral, fazendo-o refletir em sua função: a função de público. Brecht gostava de afirmar que existem pelo menos três artes no teatro: a arte do autor, a arte do ator e a arte do espectador. O crítico pode ser aquele que ensinará ao espectador a arte de ser espectador<sup>8</sup>.*

Para ler a crítica de Alberto d’Aversa, convém, portanto, saber de antemão que o crítico é consubstancialmente uno e trino: nele o polemista, o homem de teatro e o professor estão indissolavelmente ligados, numa trindade crítica que fala sempre na primeira pessoa do singular.

## A crítica perante o espetáculo: Princípios e critérios das críticas de espetáculos – Teoria e práxis das Notas críticas

Os princípios gerais da crítica de espetáculos encontram-se exemplarmente sintetizados nos parágrafos iniciais do primeiro artigo sobre Arena conta Tiradentes:

*Triste é o ofício do crítico: pressupõe sempre, até nos casos melhores, uma constante carga de presunção, um desejo de impossível imparcialidade, uma honestidade a toda prova, uma necessária linha de conduta. A escolha é uma responsabilidade pesada mas iniludível e a opção não pode ser transferida (crítica: Krinomai, em grego – critério, distinção, juízo, todos derivados de um gesto que antes de ser filológico é, na sua essência, moral).*

*Não encontro definição mais precisa para a crítica do que a apresentada por Charles Du Bos, que afirmava serem ela e a produção, duas manifestações de uma mesma natureza: o caminho é percorrido em sentido inverso, pois a crítica tem o ponto de chegada do autor como o ponto de partida, e o ponto de partida deste como ponto de chegada. Um itinerário; sempre, um movimento. Sair ao encontro dos autores, remontando até a origem da viagem e acompanhando-os muito além de onde eles, possivelmente, queriam ir (já Sainte-Beuve dizia em seu tempo que os maus críticos são aqueles que crêem não estar obrigados a inspecionar o país).*

*Mas nós, que aprendemos com Santo Agostinho que uma folha não cai enquanto não se faça ou diga mal dela, preferimos exercer a nossa função de crítico no sentido de prolongar os dados que o espetáculo nos oferece na tentativa de sugerir, se possível, novas formas no campo das mesmas formas; enfim, uma vontade de sugerir, de indicar, de colaborar, pois o diálogo é impossível se não em termos de resposta (e aqui a resposta é o espetáculo. Caso contrário, que espécie de diálogo pode ser esse em que somente um dos interlocutores pode falar – o crítico – enquanto o outro é obrigado ao silêncio?). (NC 539)*

Não é difícil discernir aí os princípios e critérios básicos da crítica de espetáculos, na visão de D’Aversa: a impossibilidade da isenção; em contrapartida, a necessidade de postulados estéticos e ideológicos solidamente definidos; a importância da crítica como ato moral, exigindo portanto uma honestidade inquebrantável (e, logicamente, a coragem para suportar as consequências das próprias opções); a crítica concebida como re-ligação entre o texto (literário ou cênico) e o contexto; enfim, um modo de ver a crítica como proposta essencialmente criativa e como diálogo entre teoria e práxis.

A análise de alguns desses pontos será suficiente para que se compreendam os fundamentos dos juízos de D’Aversa em sua crítica de espetáculos.

É certo que os postulados do crítico devem ser assentados com clareza e precisão; no entanto, observa D’Aversa que, a seu ver, não existem cânones universais de juízo estético, e que as apreciações variam de acordo com uma pluralidade de fatores, dentre os quais a própria sensibilidade individual. (NC 499) A ilusória pretensão de fornecer instrumentos absolutos para qualquer categoria de juízos é, a seu ver, um resquício da filosofia idealista, que acreditava na demiurgia do logos. E acrescenta:

*...A empresa é impossível até se, como fez Croce, intentamos nos refugiar nas cômodas categorias (melhor seria dizer-catálogos) dos absolutos, e daí falar não de poesia mas de poeticidade, não de drama mas de dramaticidade. O resultado seria a formulação de genéricas abstrações, sempre insuficientes quando se quisesse transferir o discurso para o plano do contingente e do concreto. (NC 387)*

Como consequência direta dessa posição, afirma não existir um único metro de juízo para as diversas formas dramáticas: não se pode pretender, por exemplo, que os critérios utilizados para julgar os clássicos sejam válidos para compreender os expressionistas, nem analisar uma interpretação épica pelos moldes stanislauskianos, e assim por diante. (NC499) Por isso procura, sempre que possível, valer-se de critérios específicos ao analisar os espetáculos: o que vale para analisar um autor estrangeiro, representante de uma civilização teatral de reconhecida tradição, não vale do mesmo modo para a crítica do autor nacional; o que se exige de um experimentado elenco de profissionais não é o que interessa no trabalho de principiantes ou de um grupo universitário; os critérios para a comédia não são os mesmos do drama etc.

Consequência lógica dessa posição é o repúdio de D’Aversa a toda crítica de comparações que, embora possam até parecer didáticas, na verdade nada explicam. (NC 39, 339, 382, 588, 657) Em primeiro lugar porque a comparação, mesmo que elogiosa, não pode fundamentar a validade da obra: “...Em arte, o que é válido o é por si, e não por causa das referências” (NC 382). Em segundo lugar porque cada fenômeno artístico deve ser estudado não de modo abstrato e isolado, mas sempre no âmbito da sociedade (e, portanto, da história) que o determina e condiciona. (NC 39)

É precisamente ao examinar os fenômenos artísticos dentro de coordenadas históricas e sociais que a crítica pode assumir um papel atuante e uma função criadora. A crítica ideal e necessária, segundo D'Aversa, seria aquela

*...que não fosse filiada a nenhuma igreja; que tivesse a liberdade e a valentia de dizer a verdade (mesmo que óbvia), de orientar nesta selva selvaggia aspra e forte de dantesca memória, de assumir responsabilidades, fixar as coordenadas dos vários movimentos artísticos, resumir as experiências e sugerir as tentativas [...]; necessitamos de uma clarificação, de alguém que, sem indicar os caminhos, defina as direções, que traga a lucidez de uma crítica construtiva, enfim, que seja estímulo e ação ao mesmo tempo. (NC 55)*

Crítica, portanto, é para D'Aversa criação intelectual e atuação sobre o mundo. Daí porque rejeita o "juízo" como sua finalidade, substituindo-o pelo diálogo com o espetáculo e seus criadores. Nesse diálogo cotidiano em que transformou sua coluna, D'Aversa sugere diretrizes de trabalho, censura os desvios, tenta prever os possíveis desdobramentos do espetáculo, levando a reflexão teórica para muito além do exame circunscrito à obra em si.

Esse tipo de trabalho crítico visa a dois objetivos principais: a formalização teórica das conquistas da prática teatral e a apresentação do que se poderia chamar de "reverso da moeda" – ou seja, aqueles aspectos ou valores que, de modo não intencional, foram marginalizados pelo tipo de trabalho criativo a que o artista se propôs. No primeiro caso, a crítica visa a formalizar teoricamente as descobertas positivas de determinado espetáculo ou do trabalho de um grupo, permitindo assim que sejam conscientemente operadas pelos mesmos ou por outros artistas; no segundo caso, embora sem desmerecer as virtudes do espetáculo, a crítica procura evidenciar os valores desprezados ou esquecidos nas opções feitas pelos artistas, a fim de que possam ser reintroduzidos em montagens futuras. Nesta última hipótese, a crítica funciona como um contrapeso, visando a um

reequilíbrio que significa também uma ampliação dos horizontes da obra. Exemplos típicos do primeiro caso são a NC 277 (sobre o trabalho de Gianfrancesco Guarnieri como ator em *O Inspetor Geral*) e a NC 9 (a respeito da encenação de *Arena conta Zumbi* pelo Teatro de Arena de São Paulo). Já no segundo caso (a crítica como "reverso da moeda"), as citações poderiam multiplicar-se interminavelmente; basta lembrar, porém, o seguinte trecho da crítica a *As fúrias*, de Rafael Alberti, espetáculo dirigido em São Paulo por Antonio Abujamra, para que se tenha uma idéia dessa postura crítica:

*...Abujamra [...] nos ofereceu o espetáculo mais brilhante, mais rico de fantasia, mais inteligente destes últimos tempos. Raramente vimos no teatro brasileiro uma invenção climática mais perfeita, uma demonstração mais estonteante de intuição cênica.[...]*

*Mas a voz de Abujamra fez calar a poesia de Alberti; os gritos prevaleceram sobre os firmes silêncios, a obsessão sobre a persuasão, a agitação frenética sobre o necessário e íntimo equilíbrio.*

*A poesia de Alberti foi reduzida a estimulante pretexto sobre o qual Abujamra construiu um portentoso espetáculo, um esplêndido edifício, harmonioso e convincente por fora, mas angustiosamente oco e pavoroso por dentro.*

*Quem procura Alberti neste espetáculo ficará desiludido e irritado mas descobrirá, com surpresa e satisfação, a presença de um óturo personalíssimo poeta (toda arte é sempre, na sua mais íntima raiz, poesia): Antonio Abujamra, o mais lírico dos jovens diretores brasileiros. (NC 239)*

Tanto num como noutro caso, a crítica de D'Aversa tende a uma participação ativa na vida e nos rumos do fato teatral; por isso ele subscrevia



integralmente a formulação de Brecht, transcrita na NC 161: “...*Criticar o percurso de um rio, em nosso modo de ver, é corrigi-lo.*” Tanto para Brecht como para D’Aversa a crítica, entendida desta maneira atuante, é revolucionária em sua própria natureza, porque age no sentido da mudança; e a própria revolução, dizia o dramaturgo alemão, nada mais é do que crítica atuante levada às suas mais extremas conseqüências, seja no campo da cultura, seja na vida da sociedade. (NC 161)

Mas, para que possa realizar-se plenamente como atividade criadora e revolucionária, a crítica deve aceitar o fato de que será sempre parcial. O tema da impossibilidade de isenção na crítica já foi abordado anteriormente; mas, dada a ênfase com que D’Aversa sustentava esta sua convicção, convém retomá-lo neste passo. Após confessar abertamente que não pode deixar de ser parcial, nem de envolver-se em certas polêmicas, D’Aversa acrescenta:

*...Mas me consolo pensando que todos os grandes críticos que eu conheço, sempre foram violentamente parciais – de Montaigne a Charles du Bos, de Sarcey a Copeau, de Simoni a Silvio d’Amico. A imparcialidade é prerrogativa dos deuses não olímpicos e dos cretinos, dos seres perfeitos e dos tarados; nós estamos, pelo contrário e por sorte, in media re, afastados tanto da gélida perfeição quanto da fastidiosa presunção: somos e continuaremos sendo convictos e irredutíveis maquis.*

*Um crítico não pode, fatalmente, prescindir de sua cultura, sensibilidade, inevitável personalidade (ou falta de...), de seu habitat social e político; ele pode ser somente um intérprete, nunca um juiz. Por isso Benedetto Croce afirmava ser a crítica uma atividade criadora cuja validade estética é análoga àquela do poeta; por isso também, às vezes, uma crítica é melhor que a obra criticada (Montaigne; Addison, Johnson, Borges). (NC 666)*

D’Aversa leva esta posição a conseqüências extremas: não apenas critica os espetáculos com paixão e combatividade incomuns (quer para atacá-los, quer para defender-lhes os méritos) mas, absolutamente convencido da inevitável parcialidade de qualquer crítica, comete a proeza – inédita em nossa vida teatral – de criticar um espetáculo por ele mesmo dirigido.<sup>9</sup> Reconhece que é uma situação difícil, mas logo se pergunta:

*...Difícil por quê? Por que ninguém tem a coragem de criticar a si mesmo? Quem disse? Se assim fosse, destruiríamos toda a ética do cristianismo, desconfiaríamos da confissão, da sinceridade, depreciaríamos Pascal, Rousseau, Gide e Papini. (NC 469)*

Fundamentado em tão ilustres exemplos, D’Aversa escreve as Autocríticas n<sup>os</sup> 1 e 2, (NC 469 e 470, respectivamente) onde a análise de seu próprio espetáculo começa da seguinte forma:

*Sandro Polloni e Otello Zeloni decidiram montar nesta temporada de verão (índice da inflação 31% a mais do que em janeiro de 1966, segundo as estatísticas oficiais) uma comédia comercial, digestiva, inconseqüente, cuja única finalidade devia ser a de divertir e fazer dinheiro.*

*A comédia Maria entre os leões está atualmente no palco do T.M.D.C. e, pelas risadas do público, diverte, e, pelos bordereaux, está fazendo dinheiro, ou seja, cumprindo perfeitamente a finalidade proposta. (NC 470)*

E após um longo elogio ao trabalho dos atores vem o comentário sobre a direção, lacônico e objetivo, em uma frase apenas: “... A direção limita-se a uma correta *mise-en-place*, inteligente mas não muito brilhante” (NC 470).

O trecho acima transcrito revela também uma posição característica do crítico diante dos vários tipos de propostas teatrais. Segundo D’Aversa, não há como nem por que se exigir do nosso teatro que se restrinja a um só tipo de manifestação artística; pelo contrário, o teatro convencional (e sempre haverá um teatro mais convencional do que os outros, aquele que se vale de convenções já consagradas em termos de dramaturgia e de linguagem cênica), a que atualmente chamamos **teatrão**, é condição imprescindível para que possa florescer um autêntico teatro de vanguarda. Sabe-se que somente onde existe dogma pode haver cisma: é a partir das sólidas convenções de um teatro tradicional que se instaura o processo dialético no qual a tentativa de ruptura e a negação, que toda vanguarda representa, aparecem como antítese, visando à destruição das convenções estabelecidas para a criação de um novo acordo entre palco e platéia. Entre o **teatrão** e a vanguarda mais radical há incontáveis estágios intermediários, e isso ao ver de D’Aversa, é necessário e salutar; o importante é que cada qual cumpra integralmente o seu papel,

*...que as intenções sejam honestas, que a vigarice não seja hábito: que o teatro que afirma ser político-social não seja fascista e burguês, que o de vanguarda não seja remastigação de experiências européias de há trinta ou mais anos, que o de comédia saiba fazer rir e assim por diante. Desonesto é prometer champanha e oferecer Coca-Cola. (NC 889)*

Em suma: a adequação entre proposta e resultado é um dos critérios básicos para a valorização crítica do espetáculo. Não importa qual seja a proposta, deve ser conduzida às últimas conseqüências, pois “... a beleza do teatro reside justamente nesta obrigação de dar a cara, de fazer exame público em cada peça que se representa [...]. Senão, é covardia, é vídeo-tape [...]” (NC 892). Um exemplo típico desta posição encontra-se na crítica à *Moreninha*, adaptada do romance homônimo de Joaquim Manoel de Macedo por Miroel Silveira e dirigida em 1969 por Osmar Rodrigues Cruz, com músicas de Cláudio Petraglia. A primeira NC sobre o espetáculo começa em forma de crônica:

*Um jovem amigo meu, desses que fazem questão de praticar a revolução permanente, cuja faixa de alimentos mentais oscila monotonamente entre Sartre – Brecht – Marcuse e alguns produtos caseiros, cuja ação verbal explode durante a atividade gastronômica da classe em restaurantes de metafísica tristeza, agrediu-me na rua com uma rajada de perguntas:*

- “Você gostou da *Moreninha*?”
- No momento não compreendi; disse distraído:*
- “Qual *moreninha*?”
- “A do Osmar.”
- “Problema dele.”
- “E seu também e de toda essa crítica caduca e vendida que escreve sobre teatro.”

*Eu poderia ter retificado e entrado na zona das recíprocas xingações; não valia a pena. Preferi deixar o meu jovem amigo na ilusão de que crítico teatral é venal, corrupto e corruptível, na secreta esperança de vir a ter, depois de vários anos de impoluta profissão, concretas propostas monetárias ou, em caso de compreensíveis pudores da parte empresarial, ofertas de carros ou casas de campo com piscina.[...]*

*Fui obrigado então a fazer um discurso extenso cuja síntese era, mais ou menos, esta:[...]*

*Osmar Rodrigues Cruz, Silveira e Petraglia nos prometeram um musical extraído de A *Moreninha* de Joaquim e (milagre!) nos deram A *Moreninha* de Joaquim: nestes*

*momentos em que o teatro político virou hermético, covarde e oportunista, o de vanguarda renunciou totalmente à inteligência e o melodramático, perdeu o conhecimento das regras do jogo e tornou-se um produto híbrido e inosso, produções como esta Moreninha consolam pela honestidade das intenções e pela eficácia da realização. (NC 889)*

Para completar o quadro dos princípios e critérios da crítica de D'Aversa, vale lembrar que o Pequeno discurso sobre a crítica (TX 279) reafirma a função "criminosa" da crítica teatral, demonstrando que nunca poderá haver um verdadeiro processo dialético entre teoria e práxis se o crítico adotar a postura de juiz. A crítica, para D'Aversa, é fundamentalmente a descoberta de novas relações na obra em exame; através dessa autêntica "revelação", adquire um



sentido e um valor superior aos dados contingentes, porque os transcende, transferindo-os à ordem da inteligibilidade pura. Cabe à crítica desvendar a estrutura íntima do espetáculo, enfatizando os dados não-emocionais que escaparam ao espectador (em virtude do "envolvimento" deste na experiência direta, "vivencial", que teve da obra) e, através da reflexão, conferir inteligibilidade e clareza ao que era vaga intuição. Numa formulação marcadamente hegeliana, afirma D'Aversa que a função da crítica é transferir os dados sensíveis para a realidade maior e mais profunda do espírito, da qual o palco é mero instrumento de revelação (NC 840, 841). Vista desse modo, a crítica torna-se indispensável: é a

necessária complementação e coroamento do processo artístico que resulta no espetáculo. Ao revelar a universalidade do que era até então contingente, operando diretamente com o valor e o sentido, a crítica atinge uma dimensão quase poética no nível da abstração, complementar e paralela à do espetáculo, que é "poesia concreta que se desenvolve no espaço e no tempo" (NC 841).

É evidente que tudo isso se torna quase utópico no caso da crítica jornalística, obrigada a pronunciar-se de imediato sobre uma sucessão de espetáculos, dos quais apenas uns poucos convidam à reflexão e estimulam o exercício intelectual. D'Aversa, como todos os críticos de valor, vez por outra revoltava-se contra essa condição de *reviewer* a que o jornalismo obriga, e então se autoflagelava com epítetos depreciativos: "...nós, os pretensiosos cronistas do cotidiano teatral, as caixas registradoras do minguado registro moral dos nossos espetáculos, os amanuenses de abstratos furores...", etc. (NC 888). Mas, para concluir de um modo mais otimista esta questão, basta lembrar que, em outras oportunidades, o próprio D'Aversa reconhecia os aspectos positivos da crítica teatral:

*Existem, como dizia Brecht, os prazeres da crítica; mas (como duvidar?) existem também os prazeres do crítico: o descobrimento de um autor novo, a surpresa de um que já é velho, a reproposta de um clássico, a valorização de um texto menor etc. O prazer, às vezes, transforma-se em mania, e já fomos obrigados a escutar elogios desmedidos e impróprios dirigidos a um modesto ator de western que aparece rapidamente no saloon piscando o olho para o pianista, ou para um filme (quase sempre japonês) de quarta categoria, ou para uma angustiada vedete que revela os tormentos de sua alma enquanto, generosamente, deixa nuas as regiões mais secretas da sua geografia física.*

*Eu também gosto de desafiar o cálculo das probabilidades, amo a possível margem de erro, acredito que entre noventa e nove bolinhas pretas e uma branca eu posso – por que não? – tirar a branca no primeiro golpe. Poucas vezes acontece, eu sei; mas a motivação do jogo, a satisfação ou a raiva compensam o tempo perdido. E os remorsos. É por isso que, muitas vezes, eu me recuso a ver espetáculos que, de antemão, pressinto serem oficialmente chatos e profissionalmente dignos (oh, a chatice dessa dignidade!), para assistir às mais absurdas apresentações de grupos amadores, universitários ou metalúrgicos. (NC 652)*

Assim como Aristóteles, Hegel e Croce são as figuras dominantes na estética teatral de D'Aversa; Lukács, Gramsci e Della Volpe no tocante à crítica sociológica, e Du Bos a mais forte influência no que tange à sensibilidade literária, a crítica teatral de D'Aversa denota a presença de três vultos não menos importantes: T. S. Eliot, Renato Simoni e George Bernard Shaw.

De Eliot recebeu D'Aversa pelo menos duas contribuições marcantes: a consciência de que o crítico pode ser, também em seus escritos, um artista da palavra; e a confirmação de que há uma ética implícita à valoração estética. Veja-se, com relação a este último ponto, o seguinte trecho do *Diálogo sobre a poesia dramática* de Eliot, transcrito por D'Aversa:

*...Nunca se pode traçar o limite entre a crítica estética e a crítica moral e social; não é possível traçar um limite entre a crítica e a metafísica; começa-se com a crítica literária e, por mais severo esteta que se seja, mais cedo ou mais tarde sempre*

*se cruza a fronteira, entrando no outro território. O melhor que podemos fazer é aceitar essas condições e saber o que se está fazendo ao fazê-lo. E, por outro lado, precisamos saber como e quando voltar sobre nossos passos. Precisamos ser agilíssimos. Posso perfeitamente começar com a crítica moral de Shakespeare e passar à crítica estética, e vice-versa. (NC 445)*

Renato Simoni (que era também diretor, como D'Aversa) dominou a crítica teatral na Itália durante várias décadas; exerceu enorme influência sobre dramaturgos, diretores e autores de várias gerações e foi, segundo D'Aversa, "o maior crítico italiano da primeira metade deste século" (NC 469). Em seu livro *A expressão dramática*,<sup>10</sup> Ruggero Jacobbi dedica-lhe todo um artigo, que se inicia com juízo idêntico ao formulado por D'Aversa. Discorrendo sobre a personalidade intelectual do ex-crítico do *Corriere della Sera*, ressalta Jacobbi o vigor intelectual de Simoni, suas qualidades estilísticas e o agudo sentimento estético que inspirava sua crítica, definindo-o como "...um desses homens para os quais a tradição é vida, a realidade é história".<sup>11</sup> Um exame, mesmo superficial, das críticas de Renato Simoni revela profundo conhecimento técnico da arte do espetáculo, habilmente entrosado, na resenha crítica, a uma abalizada análise do texto literário<sup>12</sup>; essa harmoniosa fusão foi sem dúvida um dos pontos que influenciaram positivamente a crítica de D'Aversa, sob o aspecto estilístico e estrutural. O outro ponto refere-se à estética: como bem observa Ruggero Jacobbi, Renato Simoni sofreu forte influência da filosofia idealista, mas nunca perdeu a dimensão do mundo externo, realizando uma síntese que "chegava, instintivamente, a indicar o caminho de um novo e equilibrado realismo, isto é, daquilo que todos buscam, daquilo em que os melhores crêem, daquilo que só nós podemos salvar".<sup>13</sup>

Já o paralelismo entre a crítica de D'Aversa e a de Bernard Shaw é tão impressionante que poderia constituir, por si só, fecundo tema de estudo monográfico. Nosso crítico confessa repetidas vezes sua admiração por Shaw, "...autor cartesiano em que as manifestações do sentimento nunca chegam à degeneração do sentimentalismo" (NC 288), e que, coerentemente, em seus escritos teóricos

*...exigia que o artista fosse uma inteligência crítica, clara e impassível, intérprete lúcido da realidade humana com a intenção de melhorá-la (os informados poderão controlar como e quanto Brecht se alimentou desta temática).*

*Era (e não podia ser diversamente) um burguês, mas rebelde, do tipo burguês antiburguês que definiu as características da vida espiritual e também política da civilização ocidental do último século da nossa história – burguês, bem entendido, como Ibsen, Lenin, Trotsky, Pirandello, Gramsci. Boa turma. (NC 287)*

Shaw está, assim, incluído entre os vultos que D'Aversa mais prezava como autores ou críticos. Não é difícil entender porque: compulsando-se as principais coletâneas da obra crítica de Shaw<sup>14</sup> e comparando-as com as Notas Críticas de D'Aversa, verifica-se que ambas não apenas privilegiam a mesma temática, denotam preocupações semelhantes nos planos estético e sociológico e perfilham idêntica visão no tocante às finalidades da crítica, como também revelam temperamentos críticos e estilos profundamente afins. No nível mais profundo – o das questões estético-filosóficas e ideológicas – a tentativa de síntese realizada por D'Aversa aproxima-se bastante da preocupação totalizadora de Shaw, apontada por Eric Bentley:

*...Shaw has tried to balance individualism and collectivism, freedom and authority, diversity and unity, not in the interests of mechanical symmetry, ostentatious broadmindedness, or naive eclecticism, but in an intelligent effort to lay hold of that which is good in each philosophy of life. 15*

É curioso notar que tanto Shaw como D'Aversa exerceram a crítica teatral por muito pouco tempo: três anos e meio em *The Saturday Review* (janeiro de 1895 a maio de 1898), quatro anos no *Diário de S. Paulo* (junho de 1965 a junho de 1969). Em ambos os casos, as críticas de espetáculos aproximam-se, pela extensão e profundidade, muito mais do ensaio do que da *review*, com a única diferença de que as de Shaw eram veiculadas através de longos artigos semanais, ao passo que as de D'Aversa eram publicadas parceladamente em sua coluna diária.

Os dois críticos atuam sempre como verdadeiros *scholars* do teatro, e não apenas como jornalistas encarregados de uma seção de arte. E, em ambos os casos, a crítica supera o âmbito específico do teatro para tornar-se crítica das instituições sociais e das correntes estético-filosóficas, além de tribuna e arma em defesa de ideais progressistas, visando à efetiva mudança das mentalidades. Essa luta é sem quartel, apaixonada, chegando frequentemente à franqueza brutal e à polêmica. Tanto Shaw como D'Aversa fazem uso de colocações intencionalmente provocantes, mas sempre vazadas em estilo primoroso, no qual se destacam a profusão e riqueza dos adjetivos, e onde a ironia desempenha papel capital. Nos dois casos pode-se falar, sem erro, em arte da crítica, no seu sentido mais alto.

Assim como as Notas Críticas de D'Aversa, os ensaios de Shaw revelam vastíssima erudição, sólida formação filosófica e humanística, extraordinária força de argumentação; neles o interesse conceitual prevalece sobre os aspectos formais e sobre o virtuosismo ornamental das encenações, o que não exclui um conhecimento completo, profundo, de todos os aspectos teórico-práticos da dramaturgia e do espetáculo; a arte do ator é tratada sempre com singular atenção, em estudos que se tornaram antológicos (como a comparação entre a Duse e Sarah Bernhardt na *Dama das Camélias*, por exemplo). Mas a principal lição que D'Aversa parece ter recebido de Shaw, como crítico, diz respeito ao emprego dos conhecimentos teóricos e práticos na defesa de uma visão pessoal do mundo, lucidamente definida e exemplarmente independente, que é levada às conseqüências mais radicais no exercício da crítica, sem receio das repercussões negativas que esta possa suscitar.

Inúmeras são as coincidências entre as obras dos dois críticos. Por exemplo: as autocríticas de D'Aversa, acima mencionadas, só encontram paralelo na atitude de Shaw ao fazer apreciações sobre si mesmo como dramaturgo, em diversas oportunidades. A arrasadora violência da crítica é outro traço que unifica os dois autores; veja-se o seguinte trecho do artigo de Shaw sobre *Cymbeline*, de Shakespeare:

*... I confess a difficulty in feeling civilized just at present. Flying from the country, where the gentlemen of England are in an ecstasy of chicken-butchering, I return to town to find the higher wits assembled at a play three hundred years old, in which the sensation scene exhibits a woman waking up to find her husband reposing gorily in her arms with his head cut off.*

*Pray understand, therefore, that I do not defend Cybeline. It is for the most part stagey trash of the lowest melodramatic order, in parts abominably written, throughout intellectually vulgar, and, judged in point of thought by modern intellectual*

*standards, vulgar, foolish, offensive, indecent, and exasperating beyond all tolerance. There are moments when one asks despairingly why our stage should ever been cursed with this "imortal" pilferer of other men's stories and ideas, with his monstrous rhetorical fustian, his unbearable platitudes, his pretentious reduction of the subtlest problems of life to commonplaces against which a Polytechnic debating club would revolt, his incredible unsuggestiveness, his sentimentitious combination of ready reflection with complete intellectual sterility, and his consequent incapacity for getting out of the depth of even the most ignorant audience, except when he solemnly says something so transcendently platitudinous that his more humble-minded hearers cannot bring themselves to believe that so great a man really meant to talk like their grandmothers.16*

Compare-se esta sucessão de invectivas com as considerações sobre *Cada um de nós*, texto sobre o massacre de judeus na Segunda Guerra Mundial – o que, segundo D'Aversa, é mero

*...pretexto para uma peça baixamente patética, cuja única finalidade é a procura do êxito, utilizando todo o repertório de lugares-comuns e de efeitos vulgares.[...]*

*A peça Cada um de nós é um festival de situações melodramáticas, uma orgia de golpes baixos, uma apoteose de patetismo histriônico.*

*O autor não foge a nenhum efeito: escolhido o caminho da comoção, durante uma hora e meia dança uma sarabanda frenética sobre as nossas glândulas lacrimais, usando mortos e crianças que ainda estão por nascer, aleijados e meninos anjélicos, noites de Israel e perfumes de Paris, carrascos e filhos inocentes, delações rancorosas e paternalismo compreensivo dos chefes. Tudo isso (e muito mais) numa linguagem tipo "A voz do Brasil", falsamente solene, rufianescamente emotiva, numa retórica tipo vereador que, nas horas vagas, é também poeta.*

*Após dez minutos, temos a sensação de estar assistindo a uma peça de propaganda que, indiferentemente, poderia ser fascista ou soviética.*

*A indignada reprovação não se refere ao tema nem à matéria utilizada: meu protesto é contra a maneira de usá-la. Acho imoral, e não só do ponto de vista estético, que um autor aproveite fatos que já de per si são de uma incomunicável crueldade, para tentar instaurar dentro de nós sentimentos de compaixão e de pena por uma causa que merece muito mais, e através do mais vulgar grand guignol.*

*Ninguém tem o direito de prostituir as dores de um povo num pântano de sentimentalismo [...]* (NC 53)

Nas críticas de Shaw, o público não é poupado dos comentários irônicos do autor: pelo contrário, constitui um de seus alvos prediletos, pois é a este e a seus valores que a crítica, em última instância, se destina. É este também um dos aspectos mais freqüentemente encontrados nos artigos de D'Aversa; ao analisar uma comédia comercial de "asmático enredo", diz:

*...Essa verdade pode ser controlada na comédia atualmente em cartaz no TBV – As inocentes do Leblon (podiam ser de Budapeste ou da Torre Annunziata que dava no mesmo) – onde uma aparente irreverência de linguagem, cozinhada sob medida para paladares burgueses, não corresponde a uma audácia das situações, que caminham sobre os trilhos do mais triste convencionalismo. (NC 335)*

E prossegue, no artigo seguinte:

*O magnífico doutor Johnson dizia: "esta comédia é nova e original; pena que a parte nova não seja original, e a original não seja nova".*

*A comédia leva a firma de dois autores, Barillet e Grédy, e foi adaptada por Sérgio Viotti. Diremos imediatamente que a adaptação é melhor que o original e que tem o único defeito de não ousar adaptar mais até escrever uma comédia mais inteligente.[...]*



*O fato é que esta comédia, mais que inútil, é idiota; mais que ridícula, deficiente. Oh, a falsa audácia das situações audazes, a finura dos reumáticos diálogos, a sutileza das paquidérmicas intenções!*

*Tudo, nesta comédia, é previsto ou previsível; nada é confiado à remota possibilidade de uma intervenção da fantasia.*

*O público, em parte, se diverte: nós não temos culpa de fenômenos; há tempo que afirmamos que o público está fracassando.*

*Então – já estou ouvindo os “realistas” – só clássicos, só tijolos em verso com prólogo e epílogo, só bacanais de indigesta cultura?*

*Por favor, não sejamos idiotas. Eu sei perfeitamente que a pergunta não quer resposta e que é somente uma indigna justificação, mas faça-me de ingênuo e respondo com outras perguntas, à maneira dos judeus e dos jesuítas: e O Inspetor Geral, A Mulher do próximo, Se correr o bicho..., o Júlio César em versão homeopática, etc.?*

*As inocentes do Leblon, de inocentes só têm a inconsciência dos autores: a comédia é um velho clichê, herdado dos bisavós, e que, pelo muito uso, nem define mais as figuras. (NC 334)*

E depois de dizer que os autores “devem ser velhinhos paraplégicos”, “natimortos dignos de serem conservados em garrafas com álcool”, conclui:

*...Mas o público se diverte.*

*Quer dizer que a engrenagem não funciona, que as coisas não andam bem na Dinamarca, que o circo está pegando fogo.*

*Mas o público se diverte. Ótimo. (NC 334)*

As analogias entre os dois autores estendem-se inclusive aos detalhes imagísticos e aos recursos retóricos. Assim, por exemplo, quando forçado a pronunciar-se sobre um mau trabalho de ator, Shaw por vezes alega ter esquecido o nome do intérprete, ou vale-se de uma estratégia qualquer para não citá-lo (sempre deixando claro que sua omissão é intencional, é óbvio). D’Aversa, por seu turno, acrescenta a seguinte nota à sua crítica sobre *Tudo no Jardim*: “Nota - ah, esquecia: há outros intérpretes que devem ser mesmo esquecidos” (NC 888). Shaw chega ao cúmulo de fazer uma crítica sem título, sobre um espetáculo que só pudera suportar até o segundo intervalo, e diz que, por não ter recebido o programa, não ficou nem mesmo sabendo do nome da peça. D’Aversa não faz por menos: impossibilitado de entrar no Teatro de Arena de São Paulo, por superlotação na sessão para a crítica de *O inspetor geral*, faz seus comentários com base nos rumores que escutava do hall de entrada, nas vozes dos atores que falavam mais alto, nas suas previsões sobre a cenografia e as marcações, e nas reações do público (NC 273). Na crítica a *Cocó, my darling*, suas observações seguem a mesma linha.

A semelhança com Shaw, no entanto, é integral quando D’Aversa, após assistir a *Um empregado chamado rebelde*, faz uma crítica intitulada “Um espetáculo que não foi”. Sem mencionar uma vez sequer o nome da peça, começa assim:

*Do espetáculo que atualmente está sendo apresentado no Teatro R. Escobar queremos esquecer tudo: diretor, autor, atores, cenógrafos, tudo [...]*

*Seria fácil fazer uma crítica impiedosa e demolidora de uma obra que não tem piedade alguma com os espectadores e nada constrói. Preferimos outro discurso. (NC 897)*

E passa então a falar, genericamente, do problema da incompetência no teatro (aliás, um dos temas favoritos também de Shaw). Mas termina com uma advertência final, que tem a impiedade das franquezas absolutas, das verdades necessárias de serem ditas e difíceis de serem escutadas:

*...Não acreditem em cursos que ensinam a pilotar um aeroplano em quatro meses com três aulas semanais; escolas de engenheiros, de astronautas, de filatélicos ou de metalúrgicos – noturnas ou diurnas – com diploma e medalha final, patrocinadas ou não, que garantem um ensino sintético, prático e eficiente. Há coisas na vida que precisam de nove meses para nascer; outras que precisam de anos; outras até que são inacessíveis para os impotentes.*

*O teatro nacional está ruim; a inconsciência dos profissionais já é imensa e o conduziu a este estado cataléptico em que se encontra; faltava só a ruindade dos amadores para acabar com o jogo antes dos noventa minutos. Se a modéstia não é virtude contemporânea, que o seja, ao menos, a prudência.*

*Um conselho desinteressado que fatalmente será desprezado, hostilizado e rapidamente esquecido: retirem, apesar do desengano e da tristeza, o espetáculo de cartaz; comecem a estudar com seriedade, porque a maioria do elenco (diretor incluído) é otimisticamente recuperável; trabalhem sobre uma realidade conhecida – a brasileira – e não sobre terreno de difícil exploração (como este equívoco texto, filho de Buzzati e sobrinho de Kafka); lembrem-se de que vale mais um Plínio Marcos na mão do que dois Shakespeare voando. (NC 897)*

Até mesmo ao expressar sua indignação os dois críticos valem-se de for-mas parecidas. Certa feita, ao censurar a cenografia de um espetáculo por destruir o clima da cena capital e prejudicar a interpretação de sua atriz favorita, Ellen Terry, Shaw pergunta “seriamente” se o cenógrafo não poderia ser enforcado por isso, pois há, segundo ele, homens que morrem diariamente devido a crimes muito menores. D’Aversa, igualmente, inicia seu artigo sobre *A morte do imortal*, cujo título é “Uma direção involuntariamente assassina”, com a seguinte sugestão:

*Como existe um código para punir os crimes, os roubos, os assassinatos contra pessoas físicas, deveria existir outro para condenar e castigar os delitos contra o espírito: para quem assassinasse um Abílio, cinco anos sem a condicional; para um Shakespeare, dez a quinze anos; para um trágico grego, trabalhos forçados por toda a vida; para um autor de telenovelas, um monumento equestre em praça pública. (NC 242)*

E as similitudes poderiam prolongar-se indefinidamente: a mesma visão marcadamente social na análise das obras; estilos similares, que revelam idêntica predileção pelos períodos longos e cadenciados; a mesma admiração por Ibsen, e assim por diante. A verdadeira raiz da parença entre ambos, no entanto, é o que mais interessa; e podemos encontrá-la exposta de maneira brilhante na conferência pronunciada por Yan Michalski sobre a crítica teatral de Shaw (e que permanece inexplicavelmente inédita). Embora não mencione D’Aversa, que conheceu apenas superficialmente, o crítico carioca poderia sem erro estender também a ele a apreciação que faz da atividade crítica de Shaw, na seguinte passagem:

*...Acima, talvez, dessas qualidades predominantemente intelectuais e profissionais de Shaw-crítico que exemplifiquei*

até agora, eu coloco a independência e a firmeza dos seus pontos de vista, e a sinceridade com a qual ele os exprime. A mesma paixão moral e energia vital que ele defende nas suas peças como a manifestação mais admirável do espírito humano, ele as revela em cada julgamento de realização artística. O mau teatro, a estupidez que usa o palco como cátedra, o preparo profissional incompetente o enchem de irritação e indignação. Ele diz: "É a capacidade de tornar boa arte ou má arte um assunto pessoal que transforma um homem num crítico. Quando as pessoas fazem menos do que podem, e quando fazem esse menos ao mesmo tempo com incompetência e autocomplacência, eu as odeio, as maldigo, as detesto, tenho ganas de arrancar-lhes membro por membro e espalhá-los em pedaços pelo palco. Do mesmo modo, os verdadeiros artistas inspiram-me a mais calorosa admiração pessoal. Quando meu ânimo crítico está no auge, não se trata mais de sentimento pessoal: trata-se de paixão; é paixão pela perfeição artística, pela nobre beleza do som, da vista e da ação, que me devora."

Coerente com essa visão na qual o teatro deve ser para o crítico um assunto pessoal, Shaw não hesita em colocar-se por inteiro em cada crítica que escreve, assumindo sem escrúpulos o caráter subjetivo dos seus julgamentos. Ele sabe muito bem o que quer na vida: quer tornar a sociedade inglesa menos preconceituosa, mais lúcida e aberta, mais justa, mais sensível às coisas do espírito. A crítica teatral é para ele uma das armas para a luta pelos seus objetivos, e ele nunca hesita em servir-se dela neste sentido. Vista sob esse prisma, sua crítica é eminentemente didática, como eminentemente didática é toda a sua atividade literária. Ele é um artista, mas a arte só tem sentido aos seus olhos na medida em que contribui para o aperfeiçoamento do homem e da sociedade. Nesse sentido, as concepções de Shaw aproximam-se bastante das de Brecht. 17

E mais ainda das de D'Aversa, deve-se acrescentar – como por certo teria feito o crítico carioca – se lhe fosse possível conhecer as Notas Críticas naquela oportunidade.

**Antonio Mercado**, diretor de teatro, professor Titular de Direção da Uni-Rio. Traduziu recentemente, junto com Elena Gaidano, O ponto de mudança, de Peter Brook (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994). Este texto é parte da sua dissertação de Mestrado.

1. As Notas Críticas de Alberto D'Aversa, referidas como NC no texto e nas notas do presente artigo, foram todas publicadas no jornal *Diário de S. Paulo* entre 1965 e 1969. As citações referem-se às seguintes Notas Críticas, em ordem cronológica:
  - NC 9 - *Arena Canta Zumbi* (20/06/1965, 2º cad., p.5)
  - NC 16 - Nota Crítica Número 4: o teatro alemão de hoje (2) (30/06/1965, 2º cad., p.7)
  - NC 18 - *Britannicus* no Municipal (02/07/1965, 1º cad., p.9)
  - NC 20 - Feydeau desfila no Municipal e a fantasia de Hirsch vence o 1º Prêmio (04/07/1965, 2º cad., p.5)
  - NC 25 - Poesia e Linguagem no teatro (13/07/1965, 2º cad., p.7)
  - NC 39 - Marcel Marceau na zona da sombra (30/07/1965, 2º cad., p.11)
  - NC 53 - Tango israelita bem executado no Teatro Bela Vista (17/08/1965, 2º cad., p.7)
  - NC 71 - Gassman no Municipal (II) (08/09/1965, 1º cad., p.9)
  - NC 161 - A Poética de Bertolt Brecht (17) (29/12/1965, 2º cad., p.7)
  - NC 211 - My Darling, Dercy está fazendo Cocó no Bela Vista (02/03/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 239 - *As Fúrias* de Abujamra (3) (07/04/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 242 - Uma direção involuntariamente assassina (2) (13/04/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 273 - De uma crítica mais que difícil, impossível (24/05/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 277 - Guarnieri ou Da revolução (3) (28/05/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 287 - Introdução a G.B.Shaw (1) (09/06/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 288 - Uma peça sobre G.B.Shaw (2) (10/06/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 292 - Sobre a dignidade do ator (15/06/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 301 - Um mau costume teatral (25/06/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 332 - O teatro do futebol (31/07/1966, 2º cad., p.5)
  - NC 334 - *As inocentes do Leblon* (03/08/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 335 - Uma comédia com título desonesto mas persuasivo (04/08/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 339 - James Baldwin, dramaturgo negro (10/08/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 382 - O bicho que pega e come (2) (01/10/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 389 - Discurso sobre o ator (4) (07/10/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 445 - Censura moralizadora e crítica (10) (23/12/1966, 2º cad., p.7)
  - NC 455 - *Mirante das Artes, etc. nasceu importante* (05/01/1967, 2º cad., p.7)
  - NC 469 - Autocrítica nº 1 (21/01/1967, 2º cad., p.7)
  - NC 470 - Autocrítica nº 2, com *Maria entre os leões* (22/01/1967, 4º cad., p.8)
  - NC 471 - *Boa tarde, Excelência* (24/01/1967, 2º cad., p.7)
  - NC 499 - Os prêmios voadores da *Air France* (04/03/1967, p.16)
  - NC 539 - *Arena conta Tiradentes* (1) (29/04/1967, 2º cad., p.8)
  - NC 588 - Luigi Squarzina, o melhor (28/06/1967, 2º cad., p.10)
  - NC 639 - Os alemães do absurdo (2) (02/09/1967, 2º cad., p.8)
  - NC 652 - Teatro da gente (19/09/1967, 2º cad., p.10)
  - NC 657 - *O Rei da Vela* de O. de Andrade (2) (26/09/1967, 2º cad., p.10)
  - NC 666 - Ainda Plínio Marcos (IV) (08/10/1967, 2º cad., p.5)

- NC 795 - Um texto, uma direção e um espetáculo - II (02/06/1968, 2º cad., p.5)
- NC 832 - O diabo em sacristia (31/07/1968, 2º cad., p.8)
- NC 840 - Discurso erudito sobre a crítica (10/08/1968, 2º cad., p.8)
- NC 841 - Crítica que também seja erudita - II (11/08/1968, 3º cad., p.7)
- NC 872 - A proposta de Miroel Silveira (01/10/1968, 2º cad., p.8)
- NC 888 - *Tudo no jardim*. de Albee, no T.B.C. (16/01/1969, 2º cad. p.10)
- NC 889 - *A moreninha* (I) (17/01/1969, 2º cad., p.10)
- NC 892 - Variações sobre a crítica (21/01/1969, 2º cad., p.9)
- NC 897 - Um espetáculo que não foi (29/01/1969, 2º cad., p.8)
- NC 905 - Declaração à praça (09/01/1969, 3º cad., p.5)
- NC 909 - Teatro elementar (I) (14/02/1969, 2º cad., p.10)
2. TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1974, 5a. imp. V. esp. pp.1-26.
3. V. esp. as NC 795 e ss., a NC 322, o TX 94 e a NC 832, entre outros
4. Cf. *Ricordo di A.G. Bragaglia*
5. V. NC 469.
6. MARTINEZ CORREIA, José Celso. A guinada de José Celso. Entrevista a Tite de Lemos. In: *Revista Civilização Brasileira*. Caderno Especial nº 2: *O teatro e a realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, julho/68, pp.124-5 (grifo nosso).
7. In: MICHALSKI, O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil. Rio de Janeiro, Avenir, 1979.
8. DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 57.
9. Trata-se de *Maria entre os leões*, comédia do italiano Aldo di Benedetti, que estreou em 1967 no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, com um elenco de três personagens interpretados pela própria Maria, por Otello Zeloni e Sebastião Campos.
10. JACOBBI, Ruggero. *A expressão Dramática*. Rio de Janeiro: Inl, 1956, p. 109-11
11. Idem, ibidem, p. 109.
12. SIMONI, Renato. *Trent anni di cronaca drammatica*. 2v. Ed. e org. Lucio Ridente. Turim: Ed. I.L.T.E., 1954, 1ª ed.
13. JACCOBI, Ruggero. Op. cit, p.110-11.
14. SHAW, Bernard. *Our theatre in the nineties*. 3v, Londres, Constable & Co., 1948, reimp.; *The quintessence of Ibsenism*. New York, Hill and Wang, 1957, 1ª ed.; *Advice to a young critic and other letters*. New York, Capricorn, 1963.
15. BENTLEY, Eric. *Bernard Shaw: A reconsideration*. New York, W.W. Norton & Co, 1976, p. xxii.
16. ROWELL, George. *Victorian dramatic criticism*. Londres: Methuen, 1971. pp.120-30.
17. MICHALSKI, Yan. Bernard Shaw, crítico de teatro. Conferência pronunciada no Teatro Glória. Rio de Janeiro: col. do autor, abril(?) de 1973, 11p. datilografados. pp.5-6.

# Notas sobre Yan Michalski como crítico teatral

Nanci de Freitas

## 1. Yan e a função da crítica jornalística

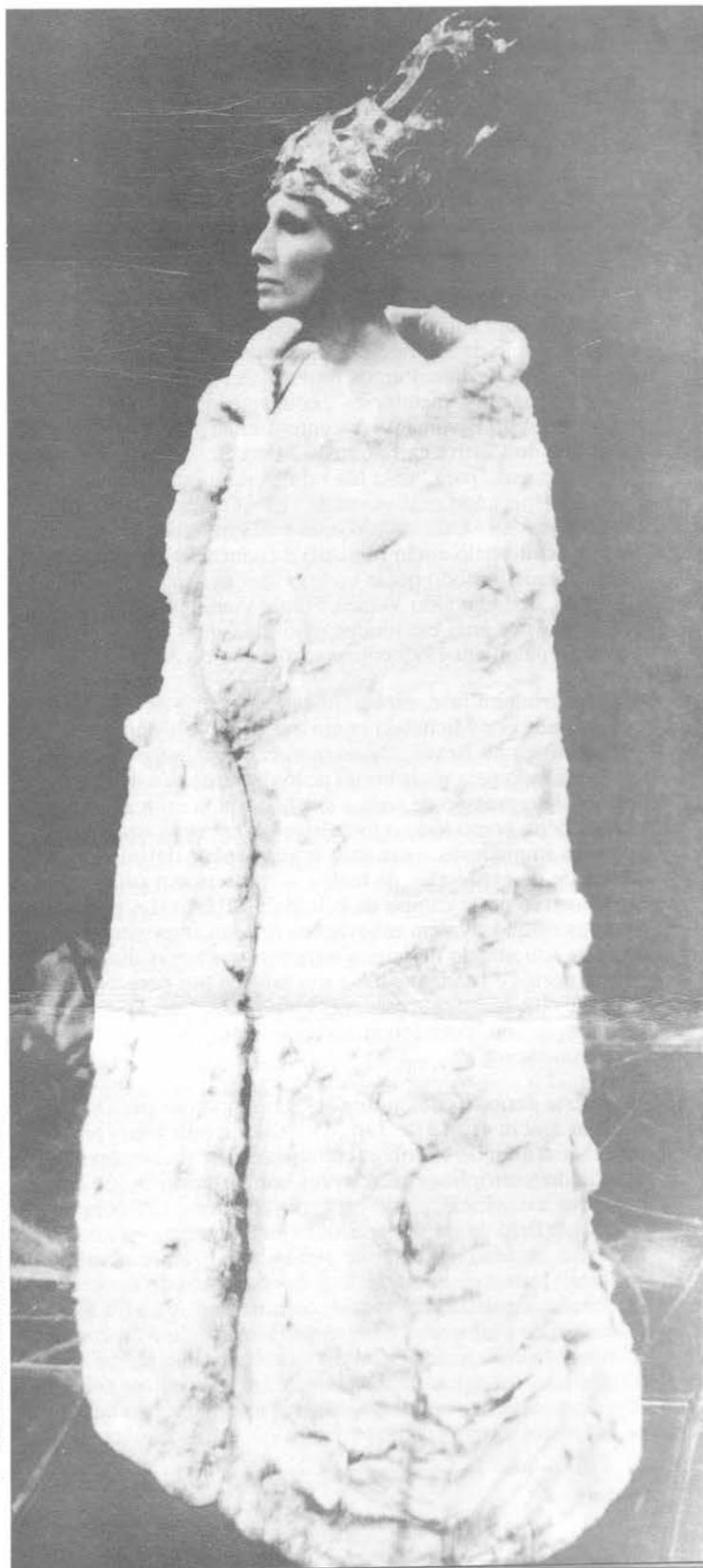
Yan Michalski (1932-1990) trabalhou como crítico teatral no *Jornal do Brasil* durante 19 anos, de 1963 a 1982. E chegou a fazer um balanço deste período em *O declínio da crítica na imprensa brasileira*, artigo publicado em 1984, na edição comemorativa do nº 100 dos *Cadernos de Teatro*. Michalski afirma aí que “entre o polo inicial de alto prestígio e generoso espaço atribuído à crítica e o extremo oposto (1982), de contundente desprestígio e espaço cada vez mais racionado, situa-se um progressivo esvaziamento das funções da crítica teatral (e não apenas teatral) na imprensa brasileira”.<sup>1</sup>

O crítico fala, a princípio, do período em que se inicia como crítico, marcado, segundo ele, por grande fertilidade no debate opinativo, ajudando, assim, a iniciar o público em muitos segredos do teatro e “estimulando o seu interesse”.<sup>2</sup> Críticos de temperamentos tão diversos como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, em São Paulo; Bárbara Heliadora e Paulo Francis, no Rio de Janeiro, discutiam diariamente o teatro nos jornais, num momento de renovação e com os jornais concedendo-lhes generosos espaços. Contando o próprio Yan com a possibilidade, nesta época, de divulgar até três artigos sucessivos sobre um mesmo espetáculo. E artigos de até cinco laudas cada um.

Já em 1984, em artigo para os *Cadernos de Teatro*, do Tablado, Michalski constatava um declínio da crítica na imprensa, que atribuía, então, à crise econômica que assolava o país, levando os empresários jornalísticos a diminuir seus custos operacionais e a manipularem o conceito de eficiência em relação aos índices de consumo. Num país em permanentes crises econômicas, com um público teatral cada vez mais ínfimo, diminuíam-se os espaços teatrais na imprensa, resumidos a um registro meramente informativo. É claro que novas gerações de críticos continuavam ocupando os espaços ainda restantes, mas com estas limitações e a quantidade enorme de lançamentos em cada temporada ficava cada vez mais difícil manter uma discussão minimamente instigante, na opinião de Michalski. Para ele, uma alternativa para os que ainda se predispunham a estudar o teatro e a investir em reflexões teóricas seria a crítica ensaística, – exercida em publicações especializadas, dirigidas a um público especialmente interessado não só em teatro mas em um aprofundamento analítico.

Em 1985 Michalski participaria, ainda, do *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*, organizado pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN e publicado no ano seguinte.<sup>3</sup> Na sua palestra propõe uma reflexão sobre a trajetória do teatro brasileiro nos vinte anos de regime autoritário, e que, coincidentemente, ele testemunhara e registrara no exercício de suas atividades jornalísticas. E faz, então, uma síntese da ação da censura e dos esquemas

Ruth Escobar, em *O Balcão*, 1970

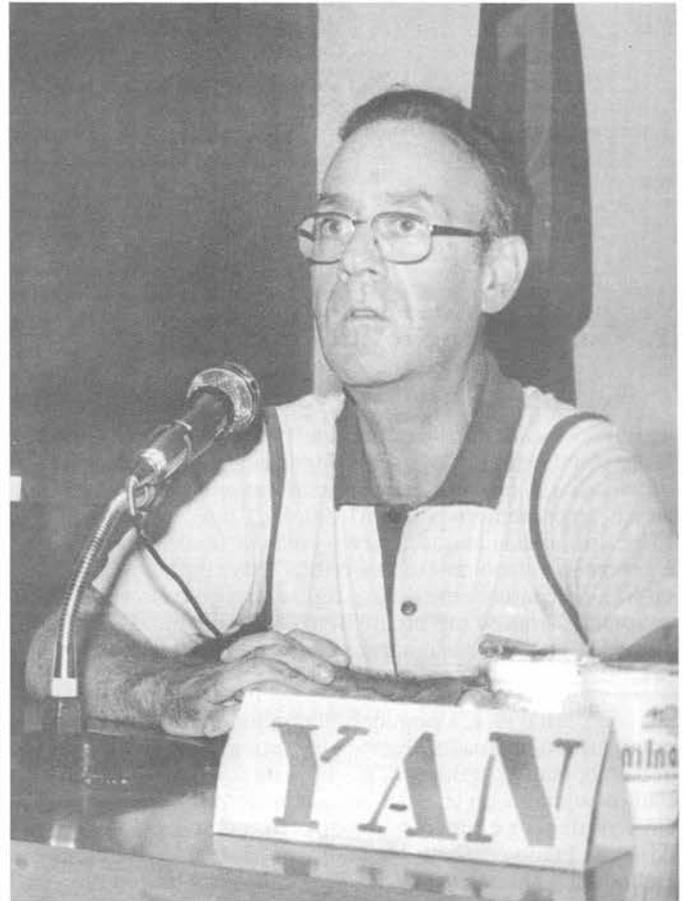


militares repressivos contra o teatro de resistência e os caminhos estéticos e ideológicos renovadores. Trata-se, na verdade, do assunto contido em dois livros seus: *O palco amornado*<sup>4</sup> e *Teatro sob pressão*<sup>5</sup>, este publicado exatamente em 1985.

Michalski realizou a sua análise destes vinte anos, dividindo-os em três fases que considera significativas de determinadas tendências teatrais. Na primeira fase, de 1964 a 1968, (precisamente até o dia 13 de dezembro de 1968, data da promulgação do Ato Institucional n.5 - AI5) ocorreria um verdadeiro confronto entre o teatro e o regime político, o que não impediria que renovações artísticas começassem a surgir, influenciadas sobretudo pela revolta estudantil de maio de 1968 e por vários aspectos do movimento contracultural, então em expansão. “A nossa própria necessidade de demonstrar a nossa raiva leva realmente a uma reformulação muito radical dos próprios conceitos de espetáculo teatral... necessidade de contestar os códigos expressivos, tradicionalmente aceitos como corretos e bem comportados”.<sup>6</sup> Na segunda fase, de 1969 a 1973, a ação da censura é levada ao extremo e “a liberdade do teatro é reduzida a um mínimo necessário para sobreviver”, não podendo contar com o precioso apoio da imprensa.<sup>7</sup> Surgiria, porém, nesta fase, uma geração de dramaturgos importantes que, manifestando-se em linguagem “metafórica”, consegue driblar a censura, como: Antônio Bivar, José Vicente, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, entre outros. A terceira fase, de 1974 a 1978, apontaria para “uma luz no fim do túnel”, segundo o crítico, começando pela posse de Orlando Miranda na direção do SNT, em 1974, de acordo com o desejo unânime da classe teatral, aceito pelo então ministro da educação e cultura, Ney Braga. Neste período peças como *Papa Highirte* e *Rasga Coração*, de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) seriam premiadas por juris escolhidos pelo SNT, mas só conseguindo ganhar o palco em 1979 com a revogação do AI5.

A primeira fase, especialmente em torno de 1968, é considerada por Michalski como um capítulo significativo para a crítica no Brasil. “Num momento em que o teatro se via esmagado pela mais brutal ação da censura e de outras formas de repressão de toda a sua história, a crítica – embora ela também, como todo o jornalismo estivesse sujeita a pressões impiedosas – assumiu bravamente a defesa da liberdade de expressão do teatro, e cumpriu um papel significativo neste campo de batalha”.<sup>8</sup> Apesar das pressões, a vida teatral pulsava em renovações formais importantes e radicais solicitando da crítica uma constante reavaliação de seus critérios e fundamentos e um esforço por perceber as experiências realmente criativas e originais, “desmascarando as imitações ou ‘porralouquices’ que apareciam abundantemente”.<sup>9</sup>

Este período contém registros importantes para se analisar a obra crítica de Yan Michalski, assim como para perceber o grau de envolvimento que ele estabelecia com o mundo do teatro. Seus escritos revelam um crítico que não se colocava à distância, como mero observador dos fenômenos artísticos. Pelo contrário, apaixonado pelo teatro - tendo inclusive atuado como ator de 1955 a 1963 -, interessado na “prática” teatral e, preocupado com o seu sentido dentro da sociedade brasileira, voltava-se, com frequência, para a discussão de suas crises e impasses. Uma análise do conjunto de sua obra crítica ainda está para ser realizada. O que se propôs aqui foi a leitura dos comentários do crítico sobre três espetáculos de importância histórica, tentando apreender os pressupostos com os quais ele “olhava” estas criações e o



Seminário Teatro Aqui e Agora, 1983

grau de abertura com o qual ele se permitia acompanhar as transformações teatrais a que assistira.

Os três objetos de crítica escolhidos para esta breve análise são, coincidentemente, montagens paulistas. O que não deixa de ser sintomático em um momento em que a crise do teatro é não apenas política ou estética, mas financeira mesmo. E, com o empobrecimento generalizado da atividade, com a total falta de verbas e infra-estrutura, esta crise teria uma repercussão mais forte no Rio de Janeiro do que em São Paulo. (Isto para se pensar apenas neste eixo cultural, por si só privilegiado em termos de Brasil). Nas colunas teatrais do período, nas de Yan Michalski inclusive, o assunto é amplamente discutido e a comparação inevitável, pois São Paulo, apesar das pressões políticas, consegue manter um nível mínimo de qualidade de produção. Vamos tratar agora, então, da crítica de Yan ao *Édipo rei* montado por Flávio Rangel, ao *rei da vela*, dirigido por José Celso Martinez Correia, do Oficina, e a *O balcão*, de Jean Genet, dirigido por Victor Garcia.

## 2. Yan e o Édipo rei<sup>10</sup> de Flávio Rangel

“O espetáculo chegou ao Rio de Janeiro após ter obtido surpreendente êxito popular em suas viagens pelo país e foi recebido também com sucesso”, é o que nos informa Yan Michalski em seu livro *O teatro sobre pressão*<sup>11</sup>, sobre o *Édipo rei*, montado em 1967.

As questões abordadas por Yan Michalski, na primeira crítica, publicada em 11 de julho de 1967, logo de início, giram em torno da indiscutível importância do texto e do

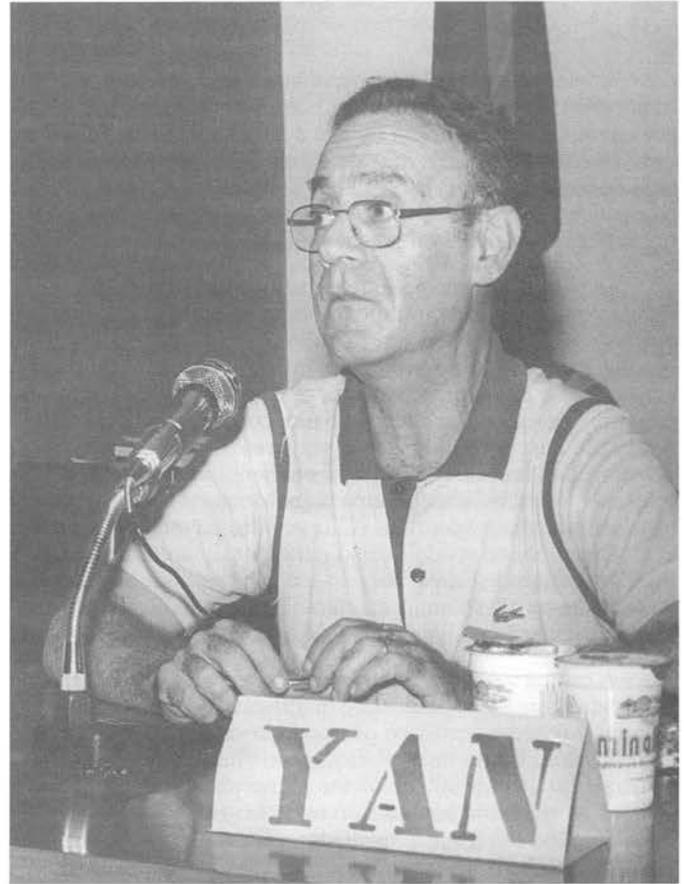
aspecto da sacralidade que o circunda, aspecto que, por si só, é suficiente para garantir ao público a visibilidade do espetáculo, apesar de o crítico considerar que a proposta formal não consegue dialogar com a concepção intelectual presente no sentido profundo da tragédia. A encenação é percebida como uma forma estilística já recorrente no conjunto das obras do diretor, marcadas por um conceito de beleza enfatizado por recursos plásticos e sonoros carregados de exuberância e efeito popular, mas inadequados, a seu ver, à gravidade exigida pelo texto de Sófocles. Somando-se a este obstáculo um outro, que impede o acontecimento pleno da tragédia: a dificuldade dos atores, inclusive Paulo Autran, na relação com o texto, que teria sido dito de forma neutra, sem nenhuma valorização das intenções.

Para Michalski, esta geração de atores, naquele estágio do teatro brasileiro, talvez não tivesse “um apuro técnico e unidade de prosódia necessários a um texto como *Édipo Rei*.” A insistência do crítico na necessidade da unidade de prosódia, como um elemento essencial à montagem de uma tragédia, revela uma expectativa em torno de uma visão teatral pré-estabelecida. Como se só pudesse haver uma maneira de dizer o texto clássico, eliminando a possibilidade de outras concepções que integrassem à sua economia própria traços oriundos da multiplicidade cultural brasileira.

Apesar de apenas parte do texto alcançar comunicação com a platéia, na opinião do crítico, ele garante as condições de visibilidade do espetáculo, pautadas na beleza da encenação e na “dignidade sonora” da tradução de Geir Campos. Ele assegura assim o aspecto de publicidade do espetáculo, reforçando o seu papel de intermediário entre o palco e o público, através de uma postura opinativa e analítica apoiada em um instrumento bastante eficaz, o *texto teatral*, que por si só seria capaz de enobrecer o espectador: “*Édipo rei* é um espetáculo que se pode discutir, do qual se pode discordar, mas cuja importância ninguém tem o direito de negar; e, sobretudo, que ninguém deve deixar de ver.”

Yan Michalski publicaria, ainda, em 17 de julho de 1967<sup>12</sup> um segundo comentário empreendendo uma discussão mais demorada de alguns aspectos do espetáculo, apesar de iniciar o texto se redimindo de sua impossibilidade de aprofundamento dentro dos “limites do âmbito e do espaço de uma coluna diária”. Reforçando o seu pacto com o público leitor, o crítico assume uma função pedagógica, veiculando informações teóricas que ajudam a iluminar algumas questões contidas no texto. Localiza o mito de Édipo no pensamento freudiano e até indica uma referência bibliográfica “aos leitores mais interessados”: o ensaio de Francis Fergusson “*Édipo rei, o ritmo trágico da ação*”.<sup>13</sup> Aos leitores em geral ele lê um trecho do texto de Paulo Francis, inserido na “orelha” da publicação de *Édipo Rei*, feita pela editora Civilização Brasileira, (em tradução de Mário da Gama Filho), que faz referências ao pensamento aristotélico e situa o trágico na relação com o homem contemporâneo. Atende assim ao público que sistematicamente acompanha os seus escritos e vê teatro, como também ao público médio em geral, leitor do veículo em que ele escreve.

Após todo esse diálogo pedagógico com o leitor, Michalski se atribui a função de “dar sua opinião sobre o resultado do espetáculo, ou seja, da tentativa do diretor e dos intérpretes de fazerem justiça à grandeza do texto”. Fica claro para o crítico que a busca formal do espetáculo tinha a intenção de criar um impacto sensorial que desse condições ao público médio de penetrar na “emoção intelectual proveniente das idéias contidas no texto”. O problema da



montagem, apesar da presença “de uma beleza orgulhosamente liberta das convenções formais que adotamos nos dias de hoje como a imagem da tragédia grega”, estaria no formalismo da proposta, no nível de leveza e suavidade mantido. E que se opunha, para ele, ao peso e gravidade exigidos pelo sentido último do trágico.

Já no terceiro texto, a reflexão sobre *Édipo rei*<sup>14</sup> gira basicamente em torno da questão da interpretação dos atores. O crítico, que deixa claro ter visto o espetáculo várias vezes “examinado individualmente os diferentes desempenhos”, ampliou sua percepção do processo de composição artística, no qual, em sua opinião faltou uma elaboração interpretativa em detrimento de uma excessiva elaboração formal. As observações que são feitas a propósito de uma “deficiência interpretativa da encenação” vão da reivindicação de uma unidade de prosódia a um “sentido de introspeção, de vivência profunda do ser íntimo dos personagens.” Uma composição apoiada em forte exterioridade e numa declamação enfática e acadêmica parece ser a tônica dos atores, que careceriam de nuances e justificativas interiores, só encontradas no trabalho de Teresa Raquel, que conseguia dosar, diz Yan, o trabalho interior com a construção gestual.

Apesar da justa reivindicações, transparece, no crítico, uma concepção do intérprete como aquele que alcança algum grau de verossimilhança com o sentido essencial do personagem, construído através da idéia de personalidade humana, de certa forma incompatível com a estrutura de personagens das tragédias gregas. Tal entendimento, somado à exigência de coerência e equilíbrio entre forma e conteúdo, pode facilmente ser identificado com as bases do “sistema” stanislavskiano sobre a interpretação do ator. Os fundamentos do crítico, no que se concerne às formas de atuação do ator, sustentam-se, então, na recusa dos padrões acadêmicos herdados no século XIX e na necessidade de um intérprete

novo, capaz de revelar “a essência humana dos conflitos”. Mas esbarram em discordâncias bastante tradicionais, como, por exemplo, na afirmação de que a Jocasta de Teresa Rachel nunca poderia ter sido a mãe do Édipo de Paulo Autran, por uma questão de idade. E apesar de a montagem não ser construída em bases realistas, esse critério etário adquire importância considerável no seu comentário.

Impressiona a firmeza com que o crítico sustenta a sua opinião e não se deixa intimidar diante da legitimação profissional e artística dos realizadores da encenação. Nem mesmo Paulo Autran é protegido, um ator de uma carreira já consagrada e de qualidades técnicas e vocais inegáveis, mas com um “desempenho decepcionante no cômputo geral”. Avaliação bastante contundente por sinal: “Falta ao seu desempenho, antes de mais nada, um sentido de vivência profunda; o texto é dito de uma maneira quase uniformemente forte, no que diz respeito ao volume, e frequentemente declamada - de tal modo que só em alguns minutos, na parte final, o destino de Édipo chega a me inspirar alguma emoção. Acrescente-se a isso uma caracterização não muito feliz e uma gesticulação convencional e grandiloquente.”

A crítica termina, porém, procurando garantir alguma publicidade para o espetáculo e qualificando a montagem como um processo artístico que poderia conter “o germe de um belíssimo Édipo futuro”. E ficando claro que o instrumento teórico utilizado como base para a análise era sempre, sem dúvida nenhuma, o texto teatral. “O texto, irresistível na sua força avassaladora, transcende todos os pontos discutíveis da “encenação”, como diz o próprio Yan Michalski.

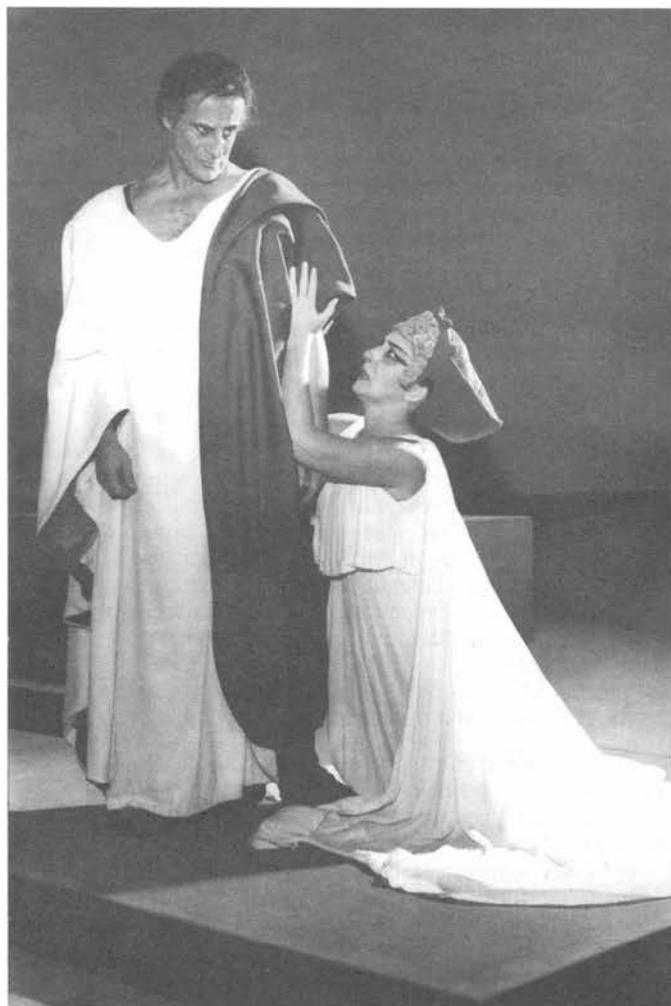
### 3. Yan e *O rei da vela*<sup>15</sup> do Teatro Oficina

As primeiras impressões que *O rei da vela* exerce sobre o crítico, registrados em artigo de 16 de janeiro de 1968, são de forte impacto e de perplexidade diante do grau de inventividade e agressividade da encenação do Teatro Oficina.

Em seu texto, a discussão gira em torno do “raro encontro entre dois ensurdecidos gritos de liberdade criadora”, o de Oswald de Andrade e o de José Celso Martinez Corrêa, separados por 30 anos. O binômio *texto-espetáculo*, segundo o crítico, seria o único critério, apesar de antigo, que poderia funcionar para avaliar a eficiência deste espetáculo que, ao provocar uma desmontagem de todas as convenções cênicas e “fórmulas éticas e estéticas que constituem o pão nosso de cada dia” desmontaria também os critérios de avaliação crítica.

É na relação texto-espetáculo que reside a chave para uma aproximação desta realidade teatral de 1967, construída sob o signo do deboche e da violência, numa clara exacerbção da criação de Oswald de Andrade, de 1933. O encontro destes dois elementos instaura, então, um espaço que abole qualquer tipo de censura - moral ou estética - e exerce poder quase hipnótico sobre o espectador, que seria lançado, assim, numa atmosfera de grotesco pesado.

Nota-se uma imensa demonstração de generosidade do crítico Yan Michalski, ao admitir a sua “enorme e talvez irremediável dificuldade” em avaliar um fenômeno teatral absolutamente demolidor, agressivo e renovador de aspectos não apenas culturais e políticos da sociedade brasileira, mas



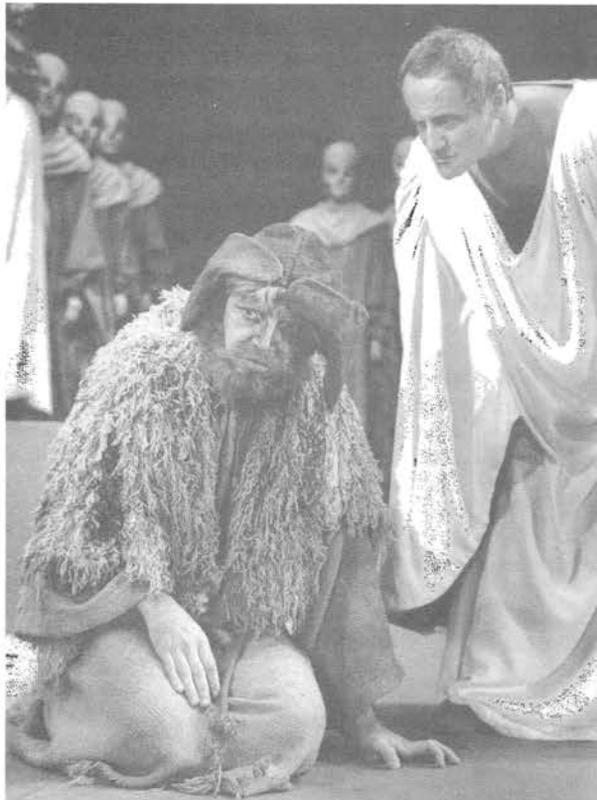
Paulo Autran e Teresa Rachel em *Édipo Rei*, 1967

sobretudo de aspectos relativos à teatralidade e à inusitada relação instaurada com a platéia. O que não impede que ele supere o próprio fascínio pelo qual é tomado e procure elaborar um juízo crítico. Num esforço de superação, o crítico descobre, vitoriosamente, que ainda lhe resta um critério no carcomido livro das conceituações artísticas que lhe permite enquadrar esta atrevida e necessária experiência teatral. Apesar da descrição feérica do espetáculo, em que realça os louvores da fantástica mistura de gêneros e recursos de irresistível efeito sobre o público, a seu ver, o espetáculo peca por infringir certas “leis da psicologia do espectador, as leis da saturação”. Após ter assistido 3 vezes ao espetáculo e perceber que a força da encenação reside exatamente na proximidade, Michalski, ainda assim, reconhece que a dose foi um pouco demais.

Livre do turbilhão sensorial do início, Michalski empreenderia, em 17 de janeiro de 1968, outro artigo<sup>16</sup> e uma avaliação crítica dos diversos elementos que compõem o espetáculo.

Os cenários de Hélio Eichbauer são considerados um exemplo de colaboração criativa entre diretor e cenógrafo, oferecendo elementos para que a imaginação do diretor corra solta e, junto aos figurinos, contribuam, diz Yan, para o aspecto carnavalesco e chanchadesco da encenação.

O elenco trazia atores vibrantes e brilhantes, em perfeita adequação ao espírito de irreverência da montagem. O crítico vislumbra aí o surgimento de um moderno estilo brasileiro de



Paulo Autran e Carlos Miranda em Édipo Rei, 1967

interpretação, “uma fusão de técnicas modernas de antiilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada.” Essas características nacionais, afirma o crítico, são inspiradas, e devidamente estilizadas, em nossas manifestações populares, tais como a chanchada, o teatro de revista e o circo. Ficando por conta de Renato Borghi a responsabilidade de acabar com a “era dos monstros sagrados”. Ele inauguraria a era dos atores que trabalham e pesquisam com dedicação e disciplina. Seu Abelardo I, uma espécie de Ubu-rei brasileiro, é construído num esforço de concentração vocal, física e nervosa que beira o patético e resulta numa performance atlética que chega a preocupar o crítico, que teme que o ator não consiga manter tamanho nível de resistência.

Apesar da empolgação de Michalski pelo frescor criativo e pelo grau de renovação que representa esta montagem do Teatro Oficina, ele manifesta certas preocupações com a abertura anárquica que essa montagem possa sugerir, com um possível estímulo a uma onda de “eufemismo da agressividade”. *O rei da vela* fica sendo um ótimo espetáculo enquanto manifestação cultural e artística, mas não devendo ser tomado como modelo. A realidade brasileira podia e devia ser expressa de outras maneiras, diversas da carnavalização teatral e da agressividade gratuita.

É bom lembrar que o ano é 1968, a sociedade vive momentos de grande tensão política, às vésperas do Ato Institucional nº 5 - AI5 e as manifestações artísticas são espreitadas pela censura. Apesar de atento às renovações estéticas, o crítico sente-se aqui no dever de advertir os artistas sobre a necessidade de encontrar novos caminhos de expressão artística para além das metáforas, do surrealismo e da agressão que, sob o véu da censura, de certa forma ocultavam a gravidade da realidade brasileira, imposta pela tirania da ditadura militar.

Embora legítimas as preocupações com o momento político, essa advertência soa estranha diante das avaliações do artigo anterior, quando o crítico afirma que o acontecimento teatral em *O Rei da Vela* se dá pela instauração de uma linguagem libertária, em que forma e conteúdo se expressam exatamente na abolição de qualquer tipo de censura. No novo argumento, a ênfase na necessidade do não escamoteamento da realidade acaba por escamotear o princípio gerador da obra, centrado na alegoria e na carnavalização do real.

#### 4. Yan e *O balcão*<sup>17</sup> de Vitor Garcia

1970 é um ano de grande pressão política e social. O teatro, numa continuidade do panorama de 1968 e 1969, vive um dos momentos de maior crise de sua história, com casas fechadas, diminuição da atividade artística e pânico da categoria profissional. Michalski escreveu em seu livro *O teatro sob pressão*:

*Essa diminuição da atividade devia-se em parte ao estado de choque em que a nação, esmagada por um golpe de uma violência sem precedentes, se encontrava: o lazer não estava, decididamente, entre as preocupações prioritárias das pessoas nos primeiros meses após a decretação do AI5. Mas, por outro lado, a classe média afastou-se também do teatro, influenciada pela campanha que o esquema dominante havia desfechado contra ele, fazendo-o aparecer perante a opinião pública como um antro de perversões, violências e subversão: o mais prudente para o potencial espectador era passar longe das bilheterias. Não há como negar, também, que a barulhenta ala do chamado teatro de agressão assustou bastante o público tradicional e, em vez de forçá-lo a participar ativamente do acontecimento cênico, de acordo com a sua proposta, afastou-o das salas, que se tornaram mais vazias do que nunca*<sup>18</sup>.

Neste panorama, Michalski considera surpreendente o surgimento de tão ousada produção como a de Ruth Escobar, que investe milhões numa empreitada que, em princípio, nada tem de comercial, e, pelo contrário, parte de um impulso puramente vanguardista.

A direção de Vitor Garcia para *O balcão* ganha materialidade a partir dos cenários de Vladimir Pereira Cardoso, de acordo com a crítica de Yan :

*uma enorme estrutura metálica, de cerca de 25 metros de altura, em forma de torre circular, para cuja construção foram usadas 43 toneladas de aço. Pelas paredes da torre vão subindo em espiral arquibancadas munidas de assentos, onde o público se acomoda. A ação desenrola-se no espaço interno da torre (...) este estranho dispositivo tem o clima de um misterioso templo do futuro; sua incessante movimentação lhe dá uma espécie de vida própria que cria um curioso conflito dramático com a aparente frieza do metal...*<sup>19</sup>

Dentro desse dispositivo cenográfico movimentam-se atores, figuras escultóricas de dimensões sobrenaturais, imagens iluminadas de formas selvagens e grotescas. De acordo com o crítico, a arquitetura, a escultura, a luz, os atores, os hinos religiosos, os ruídos metálicos e o texto de Genet formavam um espetáculo extremamente estruturado, enfatizando-se, assim, o conceito de *teatro total*.

Esta construção cênica se constituía numa renovação radical de repercussão mundial, segundo Yan, colocando o

teatro brasileiro no bojo das discussões e experimentações mais arrojadas da época. A concepção de teatralidade introduzida pelo espetáculo sendo de tal importância que suplantaria as contradições que ele comportava, afirma Michalski.

Apesar da identificação entre as celebrações teatrais contidas no texto de Genet e as realizadas pela encenação, o texto permaneceria ofuscado pela engrenagem cênica e inacessível ao espectador. Isto não incomoda o crítico, que acredita que o choque sensorial provocado pelo espetáculo "é por si só um fenômeno estético, cultural e intelectual tão importante quanto a própria peça". O espaço cênico, criando uma dinâmica vertical do movimento da ação e da visão dos espectadores, superaria o texto teatral e subverteria o olhar do crítico, para quem o *binômio texto-espetáculo* torna-se um critério, aqui, sem validade.

A defasagem entre forma e conteúdo e a ausência de uma aproximação das questões do texto com a realidade brasileira não diminuindo, neste caso, a força do acontecimento teatral.

O desempenho dos atores não é submetido, por Yan, a uma análise individualizada, pois os atores são despojados de seu brilho pessoal para se integrarem como elementos teatrais na engrenagem da encenação. Tornando-se imagens grotescas num espaço de sonho.

O critério que informa a reflexão crítica é aí a *encenação*, que submete o texto às suas necessidades. A *encenação* é o instrumento que permite o acontecimento do teatro total, em que se fundem todos os elementos teatrais a partir de uma determinada proposta conceitual e formal.

## 5. Formação e reformulação

No contato com essa pequena amostra, dentro da carreira de 19 anos de um crítico, podemos perceber o grau de liberdade e de flexibilidade com que, pelo menos nesse instante - de 1967 a 1970 - Yan transitava pelas obras com as quais se propunha a travar um debate artístico. Ora se apegando aos seus fundamentos mais tradicionais, ora se despojando deles, e colocando-se claramente na situação do "não-saber".

Em *Édipo rei* o crítico se submete à soberania do texto e analisa o espetáculo a partir de uma visão teatral algo tradicionalista, alimentada pelo desejo de ver no Brasil uma montagem em moldes clássicos do texto de Sófocles. Em *O rei da vela*, Michalski se rende às novas abordagens estéticas e à necessidade de um olhar novo, capaz de inusitadas relações artísticas. Ainda assim, sua análise esbarra no componente ideológico inserido em sua percepção do processo de representação na arte, ao desejar que esta cumpra uma função referencial. E que a realidade artística contenha de forma positiva a vida como ela é. *O balcão* conseguiu uma adesão incondicional do crítico à sua síntese artística. A dicotomia entre forma e conteúdo, que vinha alimentando os fundamentos do crítico, se rompe para dar lugar à compreensão da autonomia da obra.

O embate do crítico entre sua formação teórica e a necessidade de uma reformulação conceitual aparece como o elemento dinamizador de sua relação com as obras que analisa. É neste confronto de sua idéias prévias com as várias concepções artísticas a que assiste que se flexiona a sua própria linguagem textual.

*Nanci de Freitas* é atriz, professora de Artes Cênicas da Faculdade de Educação da UERJ, professora de História do Teatro no curso de formação de atores da Faculdade da Cidade e pesquisadora de teatro. Graduou-se em Artes Cênicas pela Uni-Rio.

<sup>1</sup> Michalski, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. In *Cadernos de teatro*, nº100. Rio de Janeiro: O tablado; Serviço Brasileiro de Teatro; INACEN, 1984.p.p.10.

<sup>2</sup> Idem, ibidem, p.11.

<sup>3</sup> Yan Michalski. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; INACEN, 1986 (Coleção: ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro,7).

<sup>4</sup> *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*, Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

<sup>5</sup> *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

<sup>6</sup> Yan Michalski, ibidem, p. 15

<sup>7</sup> Idem, ibidem, p. 26

<sup>8</sup> Michalski, Yan. O declínio da crítica na imprensa brasileira. In *Cadernos de teatro*, nº100. Rio de Janeiro: O tablado; Serviço Brasileiro de Teatro; INACEN, 1984.p. 11

<sup>9</sup> Idem, ididem

<sup>10</sup> Crítica publicada no *Jornal do Brasil* em 11 de julho de 1967 tendo com título "Primeira Crítica - Édipo Rei." Dossiês de títulos de peças da FUNARTE. Sobre esta montagem de *Édipo Rei*, de Sófocles: Ano: 1967; Tradução de Geir Campos; direção de Flávio Rangel; cenários e figurinos de Flávio Império; concepção sonora de Roberto de Regina; elenco: Paulo Autran, Teresa Raquel, Paulo César Pereio, Carlos Miranda, Graça Melo, Osvaldo Loureiro, Margarida Rey. Estreou em São Paulo em 04.05.1967 - Teatro Maria Della Costa. No Rio de Janeiro estreou em 06.07.1967, no Teatro República.

<sup>11</sup> *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. p. 32.

<sup>12</sup> Crítica publicada no *Jornal do Brasil* em 17 de julho de 1967 com o título *Édipo Rei (I)*. Dossiês de títulos de peças da FUNARTE.

<sup>13</sup> FERGUSSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

<sup>14</sup> Crítica publicada no *Jornal do Brasil* em julho de 1967 com o título *Édipo*

*Rei (II)*. Dossiês de títulos de peças da FUNARTE.

<sup>15</sup> Crítica publicada no *Jornal do Brasil* em 16 de janeiro de 1968 com o título *Considerações em torno do Rei(I)*.

Dossiês de títulos de peças da FUNARTE.

Sobre esta montagem de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade: 29 de setembro de 1967, teatro Oficina, São Paulo; Janeiro de 1968, Rio de Janeiro; direção de José Celso Martinez Corrêa; cenário e figurinos de Hélio Eichbauer; música de Damiano Cozzela e Rogério Duprat e a "canção de Jujuba", de Caetano Veloso; elenco: Renato Borghi, Fernando Peixoto, Ety Fraser, Dina Sfat, Dirce Migliaccio, Francisco Martins, Edgar Gurgel Aranha, Otávio Augusto, Renato Doba, Adolfo Santana, Liana Duval, Abraão Farc, Renato Doba. Intérpretes em substituições: Dina Sfat (substituiu Ítala Nandi, em mês após a estréia, pois Ítala recebeu uma bolsa para estudar em Paris), Othon Bastos, Esther Góes, José Wilker, Maria Alice Vergueiro e Henriqueta Brieba. No *Rio de Janeiro* a peça foi apresentada no *Teatro João Caetano*. <sup>16</sup> Crítica publicada no *Jornal do Brasil* em 17 de janeiro de 1968 com o título *Considerações em torno do Rei (II)*. Dossiês de títulos da FUNARTE.

<sup>17</sup> Crítica publicada no *Jornal do Brasil* em 17 de janeiro de 1970 com o título *O Balcão: teatro visto na vertical*. Dossiê de títulos de peças da FUNARTE. Estréia: 29.12.1969.

Sobre esta montagem de *O balcão*, de Jean Genet. 1969/1970, Teatro Ruth Escobar, São Paulo; Tradução de Martim Gonçalves e Jacqueline de Castro; direção de Victor Garcia; assist. direção: Carlos Augusto Strazzer; produção de Ruth Escobar; cenografia de Vladimir Pereira Cardoso; elenco principal: Raul Cortez, Célia Helena, Ruth Escobar, Paulo César Pereio, Vera Lucia Buono, Sergio Mamberti, Jonas Melo, Dionízio Azevedo, Telma Reston. O espetáculo contava com a participação de dezenas de atores e figurantes. Ficou um ano e oito meses em cartaz e teve várias substituições. Em um ano passaram pelo espetáculo 150 atores. *O Balcão* atigiu 400 representações e teve cerca de 100 mil espectadores.

<sup>18 e 19</sup> *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. p. 38

## Anatol Rosenfeld e o teatro\*

J. Guinsburg

Dentre a larga variedade de tópicos que Anatol Rosenfeld abordou em seus artigos e ensaios, o teatro começou a ocupar a partir de certa época um lugar privilegiado. Provavelmente, desde muito cedo, foi um assíduo frequentador de casas de espetáculos cênicos, a julgar ao menos pelo que pude notar pessoalmente nos anos em que convivi com ele. Não me lembro que tivesse deixado de assistir a uma só entre as peças de certo interesse, em cartaz na Paulicéia. Estou certo que esta constância devia vir de longe. Encontrei, por exemplo, entre os seus papéis, programas do início dos anos 30, isto é, de sua mocidade, e alguns que datavam mesmo de sua adolescência. Mas é de pressupor que a sua familiaridade com o que era representado no palco alemão daquele período fosse bem maior do que esses testemunhos das representações da *Volksbuehne* ou de um ciclo completo do *Fausto* de Goethe, com direção de Richard Beer-Hofmann, e que a relação, dada a intensa curiosidade intelectual e a aguda sensibilidade de Rosenfeld, ultrapasse, no seu caso, já nesta fase de formação, o simples contato de espectador casual com um espetáculo visto por distração. Creio mesmo que suas leituras em dramaturgia e seu interesse pelas tendências que se chocavam no teatro germânico, bem como pelas indagações estéticas a respeito da cena, tenham tomado raízes conjuntamente com os demais elementos de sua formação literária, filosófica e crítica. Daí por que não vejo na atenção que Anatol Rosenfeld passou a dedicar à dramaturgia e arte cênica, na década de 1950, algo inteiramente novo em sua vida. Não faltou naturalmente quem pensasse assim, ligando tal interesse à onda montante do teatro brechtiano, do qual ele foi um dos melhores expositores, e não só em termos brasileiros. Para mim, os excelentes artigos e sobretudo as análises que escreveu, em *O teatro épico*, a propósito do autor de *Galileu*, são, na verdade, produção de uma relação e uma reflexão que vinham, como já procurei salientar, de longe e encontraram na nova voga de Brecht e, com ele, do teatro alemão, uma oportunidade de eclodir. Com essa premissa, também se torna fácil compreender por que pode exercer uma crítica tão diversificada neste domínio, atacando com desembaraço um vasto conjunto de temas, no plano do texto e da montagem dos principais fulcros do Teatro Ocidental. Seu trato com Shakespeare não era menor do que com Molière e seu conhecimento do teatro romântico em nada perdia ao seu domínio do classicismo alemão ou das correntes da vanguarda no cenário do século XX. Recordo-me com nitidez que estava inteiramente em dia, não só com o que, àquela altura, se achava consagrado como moderno no mundo europeu e americano, mas ainda com o que estava sendo produzido contemporaneamente. Escrevia às vezes sobre obras teatrais recém-

publicadas ou eventos cênicos há pouco estreados no âmbito ocidental. Assim, não é de admirar que travasse desde logo um contato vivo e íntimo com o ascendente movimento teatral brasileiro. Como Alberto D'Aversa, mas não sendo um homem do fazer teatral, e sim do pensar, um crítico, na acepção mais ampla, Anatol Rosenfeld foi um dos testemunhos interessados no processo da teatralidade então em curso em São Paulo e no Brasil. E digo mais, não um espectador simplesmente crítico, porém um participante. Participante porque, seja no Teatro de Arena, seja no Teatro Oficina, seja nos convites que lhe faziam para integrar mesas-redondas e debates públicos, seja ainda como professor da Escola de Arte Dramática, entrelaçou e instilou, como agente empenhado, a sua reflexão aguda e extraordinária erudição teatral em tudo o que estava sendo gerado naquele momento em nosso palco, no que ele tinha de mais inquieto, audaz e avançado. Isto, para não mencionar o eventual efeito que tenha exercido nos "papos" e contatos pessoais com numerosos membros da classe teatral que o procuravam ou se faziam procurar por ele.

Se se considerar, portanto, todos esses elementos que estão aqui jogados de maneira um tanto fragmentária e anárquica, sem



Caricatura de Francisco Sarcey, crítico francês, por Eugène Rapp, século XIX

qualquer preocupação de sistematicidade, torna-se possível chegar à conclusão de que um trabalho como "O Fenômeno Teatral", incluído em *Texto/Contexto*, não é um mero fruto casual, embora bem-sucedido, de um artigo escrito com objetivos polêmicos. Neste notável ensaio sobre como pode dar-se o fenômeno que faz do "eu" de alguém chamado "ator" um "outro" chamado "papel" ou "personagem", Anatol Rosenfeld realiza uma análise cuja profundidade e pertinência estão entre as melhores que o pensamento acerca do Teatro logrou sintetizar, mesmo na perspectiva da bibliografia internacional. Acho até que se o trabalho em apreço tivesse sido publicado em alemão, francês ou inglês, figuraria, sem favor nenhum, ao lado daqueles que são por assim dizer "obrigatórios" para a formação da cultura teatral de quem quer que seja.

Antecipando a recente volta, que ocorreu nos centros vivos da invenção cênica, do Teatro do Diretor para o Teatro do Ator, Anatol Rosenfeld estudou, por via antropológica, lingüístico-estrutural e estética, a fenomenologia da atuação e do ato teatral, indo ao cerne desta produção, para captar os seus fatores e sua fatura essenciais. Ao estabelecer, formulou eu, que o ator é aquele que tem a capacidade de levar ao máximo a capacidade humana de ser não sendo, isto é, de desempenhar papéis, e de projetar a sua encarnação corporal como uma figura ou metáfora do imaginário na relação ao vivo consigo próprio e com o seu espectador, deslocou o ponto nevrálgico da criação teatral, tanto do conjunto de esquemas e signos que constituem uma peça, como do conjunto de ordens e moldagens que constituem uma direção. Surpreendeu o ato criador da interpretação, o investimento no revestimento da máscara, no seu momento de fecundação. E esta contribuição excede de muito o incidente que provocou toda essa série de reflexões, ou seja, a discussão sobre se a palavra é veículo do gesto ou o gesto, da palavra, no teatro, ainda que o largo contorno feito por nosso argumentador favoreça, em última análise, com todas as reservas que faz, a primazia da cena sobre o texto literário. Lembro-me de que, um dia, quando estava escrevendo seu ensaio, saímos juntos para assistir ao espetáculo *Andorra*, de Max Frisch. Anatol, preocupado com o problemas que era objeto de sua análise, começou a ventilar o assunto, antes de a sessão iniciar-se e durante o intervalo. A seu jeito, não parava de nos interrogar, a mim e a mais um amigo que nos acompanhava, e, a cada resposta que dávamos, vinha ele com o seu indefectível contra-argumento. Queria saber como entendíamos as palavras e os gestos que os atores produziam. Será que entendíamos que todo o teatro já estava instituído e expresso na peça que lhe servia de base? Quem "funda" aqui e agora, como presença viva e criador vivo, o espetáculo em cena? O ator que está à nossa frente e se constitui em personagem ou o autor que "fala" através dele, com sua voz? O que é que o "intérprete" fazia, uma apresentação de sua palavra ou uma representação da palavra do dramaturgo? E assim por diante, propondo toda uma série de indagações cujo alcance, confesso não haver percebido totalmente na época. Mas hoje estou certo que elas provinham, não só de um pensamento que

aprofundava, via Hartmann, Schiller, Kant, Goethe e principalmente Shakespeare, Appia, Claudel, Brecht, as colocações estéticas de Ingarden (o qual, como se pode verificar em *A obra de arte literária*, não foi tão longe quanto Rosenfeld na visão da autonomia do ato cênico, muito pelo contrário), mas que integrava no mesmo contexto uma extensa vivência e meditação sobre a natureza do teatro, desenvolvidas no curso de muitos anos e amadurecidas naquela ocasião, aqui no Brasil. Poder-se-ia acrescentar, de pronto, que Anatol Rosenfeld encontrou no teatro um campo eletivo e privilegiado também para o estudo de um tema que o fascinava igualmente, e talvez mais ainda que o de arte cênica em si: o da ambigüidade, duplicidade e ambivalência humanas. O homem como duplo de si mesmo, o homem da máscara como a máscara do homem, ou seja, a *persona* da pessoa, a pessoalidade e a personalidade da personagem. Sua experiência, sobretudo depois do que vira acontecer na Alemanha, das provações que passara para reencontrar algum ponto de apoio para seu ser e das ansiedades que o assaltavam logo depois de passada a "lua-de-mel" axiológica dos primeiros anos do pós-Segunda Guerra Mundial, levavam-no a ver o mundo quase nos termos do "grande teatro do mundo" barroco, com o humano hamletianamente dividido entre o seu ser e não-ser, como em Shakespeare, ou ainda lançado alienadamente na busca do vir-a-ser romântico. O mundo e a sociedade não passavam de cenários onde os homens, a sério ou ludicamente, desempenhavam papéis transitórios e insubstanciais num afã incessante e inconsistente de encontrar permanência e substância real para suas vidas. As concepções de Mead, Huizinga, Sartre, a fenomenologia, não só a de origem husserliana, mas até a hegeliana, com extensões nada desprezíveis a Benjamin e à escola frankfurtiana, asseguravam-lhe esta teatralidade da vida do homem. Ela, na verdade, parecia-lhe, confundia-se como alguma essência viva do humano. Nela estava o principal modo de ser, de existir do homem. Isto, no entanto, não o levava a uma visão desestruturada ou idealmente deferida, desta representação. Não por uma exigência meramente lógica ou metodológica, porém basicamente ontológica.

As coisas se decompunham, mas, para tanto, *a priori* ou *a posteriori* se compunham. Elas "eram", tinham um *quid* que podia ser objeto de percepção e conhecimento. Podiam estruturar-se numa antropologia e conhecimento, numa sociologia com validades próprias e, principalmente, na sua contradição e dialética, ser raiz e morada de uma axiologia ética e estética. Havia valores e estes valores encontravam sua expressão maior, mais consentânea, mais significativa, talvez, do que em outros modos de plasmação, na moldagem teatral. Daí por que conclui o seu magistral trabalho sobre "O fenômeno teatral" mostrando que o teatro é o ator. Mas o ator precisamente no seu poder e necessidade de desdobrar-se para completar-se, de vestir disfarces para desvesti-los, de "ser outro" para "ser ele próprio", é o próprio humano no seu jogo consigo mesmo. O Teatro é, pois, o homem não apenas no seu parecer, mas também igualmente no seu ser.

**J. Guinsburg** é editor (*Perspectiva*), professor (USP) e crítico. Publicou recentemente Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: Do Realismo Estético ao Tchekhovismo; Leonne De' Sommi: Um Judeu no Teatro da Renasença italiana e Uma cena soviética: O Teatro Ídiche de Estado.

\* Agradecemos a cessão deste texto ao editor da *Perspectiva* J. Guinsburg. Integra a recente publicação *Sobre Anatol Rosenfeld*, organizada por Guinsburg e Plínio Martins F. (São Paulo, Com. Arte, 1995). Publicado originalmente no *Folhetim*, Folha de S. Paulo, 15.1.1984.

## Discurso sobre algumas operações do espírito (de porco)

Escrito para o aperfeiçoamento universal dos críticos de teatro

*Diu multumquem desideratum*

Aderbal Freire-Filho

Quando Jonathan Swift fez uma digressão em *A tale of a tub* para falar dos críticos, não só ele se antecipava a quem pudesse vir depois torrar o seu saco irlandês, como também projetava o seu juízo acerca dos seus críticos para além deles. Porque, como parte da própria obra, aquele capítulo duraria tanto quanto ela, e duraria portanto mais do que seus críticos. Eu até posso imitá-lo em parte, e me antecipar aos meus críticos, passando a incluir digressões sobre eles nos meus próximos espetáculos. Vai ser divertido. Mas depois eles me vencerão, porque as críticas de teatro, infelizmente, duram mais do que os espetáculos, provando que nada é impossível na natureza, nem mesmo que um parasita dure muito mais do que a árvore em que se alimenta. É a vitória antecipada da crítica de teatro sobre o teatro, uma aberração que contrapõe ao efêmero do teatro a permanência da tolice.

Este discurso é, em primeiro lugar, uma resposta às críticas publicadas nos jornais do Rio (*O Globo e JB*) sobre o espetáculo *Senhora dos afogados*, e que dou no próprio território dos críticos, isto é, a letra impressa. Mas este discurso não é apenas um texto circunstancial, no estilo cartas à redação, e sim, digamos, a introdução, que gratuitamente ofereço, a um possível Curso por Correspondência para Críticos de Teatro, que ardentemente espero que uma alma caridosa algum dia crie, para pelo menos tirar da ignorância absoluta boa parte desses pobres profissionais. À primeira vista, este caráter de introdução a um objetivo tão altamente acadêmico – o curso por correspondência – qualifica este discurso; enquanto seu outro motivo, de resposta as críticas de um espetáculo, o desqualificaria. Quero defender, senão o contrário, pelo menos o valor substantivo do caráter de resposta que este discurso tem. Podia outra vez me referir a Swift, chamando a atenção para sua digressão sobre os críticos e mostrando que ela esta presa a uma obra em particular: *A tale of a tub*. Mas não é o que devo fazer, apesar dos críticos quererem afogar minha senhora em uma banheira (*a tub*). Basta dizer que, ao ressaltar o sentido de resposta deste discurso, estou tratando



Caricatura de Jean-Jacques Gautier, crítico francês, por Sennep, 1957

de uma questão fundamental da natureza da crítica de teatro: a restrita possibilidade de diálogo entre a crítica e a própria obra criticada.

Por outro lado, os críticos de teatro, quando atacados, costumam fundar sua defesa numa única base: tudo é culpa da revolta do artista criticado. A partir deste argumento, eles têm um arsenal de desculpas amarelas para se justificarem pelos danos que causam e evitar qualquer discussão. Pois é a partir dessa revolta que a discussão da função do crítico pelo menos se faz. Afinal, aquele que mede, pesa, avalia, opina, chuta (no sentido de arrisca e no sentido de agride), enfim, julga, não pode se eximir de também ser julgado, valendo-se só de uma espécie de escudo que o inocentaria de todas as acusações: o artista criticado não tem direitos. Pois é a resposta que ainda pode equilibrar um pouco o abuso de um poder tão arbitrário.

Com o cuidado de antecipar uma primeira missão (que o Curso por Correspondência pode vir a desenvolver depois) demonstro a diferença fundamental entre o crítico de teatro e os outros críticos de arte.

Com efeito, o crítico de teatro é o único que critica sozinho contra o tempo e contra o espaço. Enquanto um crítico de literatura terá que enfrentar a obra criticada por muito tempo e em muitos lugares – enquanto durar o livro e aonde ele chegar – o crítico de teatro pode ser ouvido sozinho, aonde não chega o espetáculo e continuar sendo lido, muito tempo depois que o espetáculo já tiver desaparecido. Posso fazer a mesma comparação com o crítico de artes plásticas, o crítico de música, o crítico de cinema etc. Trata-se de uma covardia congênita: os críticos de teatro escolheram como profissão lutar contra um adversário que não tem pernas para correr atrás deles, indo até onde chega sua difamação, e que vive pouco: o espetáculo teatral. A crítica de teatro pode, portanto, substituir o espetáculo, substituir a obra criticada, papel que nenhuma outra crítica tem. É um papel equivalente ao do arqueólogo, com a diferença de que este nos dá uma imagem do que não viu, mas que procura reconstruir criteriosamente a

partir de poucos vestígios e acurados estudos, enquanto o crítico de teatro trata de deformar o que viu, freqüentemente com falta de critérios e desleixos. É o arqueólogo de cabeça para baixo: porque viaja diretamente para o futuro e porque, mistificador, conta como não foi uma civilização (teatral).

Não se pode discutir a crítica de teatro sem esta preliminar. Claro que, como consequência natural do caráter profissional covarde, eles tentam comparar-se aos críticos em geral, para dizer que a relação entre críticos e artistas foi sempre igual e que os artistas criticados sempre falaram mal dos seus críticos. Swift pode escrever uma divertida digressão sobre os críticos, mas, muito além dela, sua melhor forma de demolir esses chatos são seus próprios escritos, independentemente dessa digressão.

A irresponsabilidade com que alguns críticos escrevem seus comentários superficiais e a pouca atenção que dão ao conhecimento mais profundo do material que criticam, confirmam este primeiro item da ignorância deles: eles não sabem dessa particularidade, nunca pararam para pensar nela. Ao contrário, sempre que são acusados, respondem alegando a despreensão do que escrevem. Um crítico que soubesse que sua crítica vai mais longe e dura mais do que o espetáculo criticado, e ainda assim escrevesse com a irresponsabilidade habitual, seria um canalha ou um cínico e, apesar de, nos dois casos, um personagem bem mais interessante do que um ignorante, deveria ser preso.

Outra coisa que eles ignoram, além do próprio papel que desempenham, é o teatro propriamente dito. Ignoram que o teatro é uma arte que está se reinventando. Esta devia ser outra razão para cobrar mais responsabilidade de quem se dedica a criticar teatro. Primeiro, a responsabilidade de substituir o espetáculo, onde este não chega e depois que este acaba. Agora, a responsabilidade de entender o que se está construindo passo a passo. E o que é a reinvenção do teatro? Posso até não falar de um existencialismo teatral, para que não me acusem de defender uma tese pessoal. Mas não custa citar: tal como na filosofia sartreana acerca do homem, no teatro contemporâneo, a existência precede a essência. Tadeuzs Kantor resumiu esse conceito quando declarou numa entrevista: “só existe um teatro, o meu”.

Apenas para dar o quadro em que esta reinvenção acontece, devo fazer uma pequena digressão sobre o teatro propriamente dito, neste discurso sobre o espírito (de porco). O teatro hoje multiplicou-se: existem o cine-teatro, o rádio-teatro, o tele-teatro. O teatro de que falava Goethe, por exemplo, é agora só uma parcela do teatro. O cine-teatro e o tele-teatro têm uma presença muito mais efetiva na sociedade e em muitos sentidos substituí o teatro. Muitas exposições do pensamento contemporâneo, para serem mais claras, falam do cinema quando querem se referir ao papel do teatro na representação do homem. Pois gosto de chamar a atenção para o efeito interno, no teatro, dessa redução à parcela. Concentrando sua especificidade no jogo do ator, o teatro recobrou o potencial infinito da imaginação e o poder da convenção, e, por isso, cresceu como linguagem e possibilidades. Nasce, então, um paradoxo que posso formular assim: o teatro reduzido à parcela se amplia. Necessariamente, a partir deste paradoxo, o teatro se reinventa, pois o que chamo de reinvenção é a descoberta dos espaços da ampliação do teatro. O conhecimento deste paradoxo, portanto, deve informar o conhecimento do teatro do século XX, mais o espírito de porco, passando ao largo, acaba realizando complicadíssimas operações que só podem levar a essa confusão, em que está metida a crítica de teatro.

Feita esta digressão, volto à crítica propriamente dita. Há uma coisa que sempre me surpreendeu. Por que alguns críticos fazem questão de ser, numa platéia de teatro, os espectadores mais burros de todos? Pois tenho uma platéia cheia, ouço dela todas as reações que indicam a leitura fluente do espetáculo, e, no dia seguinte, leio numa crítica, a propósito de uma cena escandalosamente desfrutada pelo público: “a cena tal é quase ininteligível”. Por que esses críticos querem ser tão diferentes da grande maioria do público e não vêem o que o público vê ?

Em muitos espetáculos meus fui vítima dos danos causados por essa insensibilidade. *A mulher carioca aos 22 anos*, por exemplo, sofreu longamente até que o público revertesse o quadro de indiferença que a crítica criou para ele no começo da carreira. Obstinadamente, continuamos com o espetáculo em repertório por muito tempo e cada vez que o colocamos em cartaz, ele ganhou mais e mais admiradores até se transformar num sucesso. Mas na noite de estréia o público já compreendeu sua medida, com uma reação de entusiasmo. Não fosse o fato de alguns críticos terem reagido inteiramente ao contrário da platéia entusiasmada e não teria sido preciso tanto tempo e tanto sofrimento até a sua afirmação. Como vai ser difícil manter *Senhoras dos afogados* em cartaz, é possível que aqui eles tenham vencido. Noite após noite o público em geral aplaude também com entusiasmo, os especialistas – autores, atores, diretores, estudiosos da obra de Nelson Rodrigues – nos procuram para destacar a excelência do espetáculo, e, no entanto, os críticos plantados nos jornais do Rio se opuseram a tudo isso e grosseiramente condenaram o espetáculo.

Um artista, depois que demonstra a sua capacidade expressiva, deve ser considerado seu melhor juiz e, portanto, consideradas boas suas obras que ele julga dignas de serem mostradas. Se este princípio pode ser válido para a arte em geral, ele é ainda mais importante no teatro, uma arte em processo de reinvenção. *Senhoras dos afogados* é um espetáculo que reflete um domínio da linguagem. Os atores que trabalham comigo, neste e em outros espetáculos, sabem do que estou falando. Só pude fazer *Senhoras dos afogados* porque já tinha feito *Réveillon*, *Crimes delicados*, *A morte de Danton*, *Mão na luva*, *Mefisto*, *Gardel*, *A mulher carioca aos 22 anos*, *Turandot* e cada um dos muitos outros espetáculos que encenei. E sei que em *Senhoras dos afogados* estão mapas e caminhos de um teatro harmônico como um universo. Posso contrariar preconceitos porque sei que posso ir com meus atores por territórios novos, com a segurança de quem sai das estradas conhecidas mas não só chega ao seu destino como desfruta dos prazeres da descoberta de outros rios, outros bosques, outro paraíso.

Dou um exemplo concreto. Espera-se do coro de *Senhoras dos afogados* que ele seja um coro impessoal, neutro, coletivo. Por puro preconceito. Espera-se de personagens secundários que eles se apaguem para não molestar as ações dos personagens centrais. Por puro preconceito. Claro que se o coro de *Senhoras dos afogados* fosse arbitrariamente construído contra aquela expectativa, o resultado podia ser desastroso. Mas quando individualizei os personagens desse coro estava, em primeiro lugar, respaldado na dramaturgia e atento ao humor de Nelson Rodrigues, que escreveu vizinhos patuscos, mesquinhos, bisbilhoteiros, intrigantes, e que melhor seriam retratados se fossem, além do mais, variados. E quando excitei esses personagens e tirei personagens secundários da abulia, sabia que tinha o domínio

de linguagem que me permite criar focos de atenção sem precisar necessariamente anular a ação secundária.

Uma futura geração de críticos formados no Curso por Correspondência que idealizo, deverá saber distinguir o grau de domínio sobre a sua própria linguagem que cada artista criticado possui. Para a invenção do teatro somos, todos os artistas, aprendizes de feiticeiros. Nenhum, nem quem se imagina Deus, é feiticeiro, nenhum é mais do que aprendiz. Mas alguns são aprendizes que estão começando a conhecer as leis do bruxedo e outros já são o corpo do feitiço.

Há hoje uma campanha contra a imagem no teatro e eu acho que ela é apenas uma reação ao talento de bons aprendizes que, no entanto, ainda não combinam, no caldeirão em que estão inventando os seus teatros, a arte (o discurso) do autor e a arte (o discurso) do ator, em dosagem equilibrada, com o seu próprio discurso. No fim das contas, toda a questão é esta: os críticos admitem duas possibilidades. De um lado estão os espetáculos em que os diretores tendem a anular os outros artistas. De outro, estão os espetáculos em que os diretores se omitem. Uns e outros a crítica aceita, aos primeiros qualificando como o moderno, o novo teatro e, freqüentemente, embasbacando-se com ele. Os outros, a crítica também aceita, em nome do que chama de tradição. O que assusta os críticos e os deixa estupefatos são os espetáculos em que o diretor é absolutamente presente mas também estão absolutamente inteiros o autor e os atores. O que é novo, mesmo, os críticos não vêem. O que geralmente acontece, e acontece freqüentemente, é vermos hoje saudado um caminho a um estilo que vimos passar despercebido dez anos atrás.

E eis-nos diante de uma curiosa operação do espírito (de porco). Os críticos de teatro reconhecem, até praticamente, a importância da encenação e, ao mesmo tempo, é fácil ver como muitos deles são vítimas da falta de preparo específico para julgá-la. A formação dos críticos, quando existe, ainda é fundada no drama; e eles se consideram juizes da cena. O que isso dá de confusão, meu deus do céu! Mesmo uma importante crítica francesa, declarou recentemente entre nós que o teatro francês acabara porque só tinha dois autores. E, por mais que falasse com entusiasmo na parceria Brook – Carrière não os incluía entre os seus “autores” e não se valia deles para dar ao menos um pouquinho mais de crédito ao “seu” decadente “teatro” francês. Parece que a crítica teatral cria uma nova ontologia, que consagra a existência do inexistente (roubo esta idéia de Miguel Esteves Cardoso, a propósito da sua “ontologia portuguesa”). Na ontologia teatral dos críticos cria-se o que existe mas não existe, que pode ser exemplificado assim: “ah, é muito elaborada a dramaturgia da sra. Mnouchkine, mas não é dramaturgia”. Ou: “as peças daquele grupo colombiano são ótimas, mas o teatro colombiano não tem boas peças”. Todo o respeito ao críticos teatrais que inventam uma ontologia de embasacar qualquer filósofo: ela discute um novo tipo de existência, a existência do que não existe, ou a inexistência do que existe. Na verdade é tudo uma conseqüência do olhar impreciso para a cena. Eles não estão preparados para vê-la e por isso vêem cena só parcial e confusamente. Assim, aprendem um conceito no drama, o conceito de farsa, por exemplo, e não sabem como aplicá-lo na cena. Se o espetáculo tem jogos de estilo ou outra complexidade qualquer, que o diretor equilibra harmonicamente, como um novo estilo em si, aí então é um

deus nos acuda. O crítico fica preso ao estilo de uma cena, sem distinguir as variações, embora o público acompanhe tudo fluentemente.

Claro que não seria preciso que os críticos comessem a estudar semiologia do espetáculo e acabassem perdidos nas intrincadas fórmulas de Patrice Pavis e outros especialistas. Mas algum “trabalho de campo” deveria existir para uma formação correta do crítico. Hoje muitos têm um método só de conhecimento do espetáculo: a dedução. Esta operação do espírito (de porco), no caso dos críticos mais antigos, funciona transferindo juízos do drama para a cena. Quantos aos críticos saídos das classes de teoria das escolas, a prática que eles conhecem é geralmente a dos alunos de direção da sua escola, isto é, dos pré-aprendizes. E deduzem que os espetáculos todos são construídos como aqueles. Raramente um crítico tem a disposição de acompanhar os ensaios de quem poderia orientar sua formação.

Este discurso podia ser muito maior. Mas a idéia do Curso por Correspondência, que ele sugere, pode ficar esvaziada se esta presumida introdução não parar por aqui, antes que os empresários do ramo de escolas por correspondência achem que não vale a pena investir em quem não tem jeito.

Quanto a defesa de *Senhoras dos afogados*, desculpo-me por não ter podido esperar pela correção de perspectiva que seria feita pela estrela Sírius, que, na bela tese de Camus, desde seu ponto de vista ajustaria a glória efêmera do ator à glória “duradoura” do escritor. Mesmo não estando interessado na glória, não posso deixar que fique enxovalhado assim o quê uma minoria poderosa difamou, contra a opinião da maioria dos espectadores.

Mas não queria terminar este discurso sem render uma homenagem a um crítico que merece minha admiração. E apesar de muitos críticos de teatro darem constantes exemplos de dignidade, contra as dificuldades da própria natureza da sua função, é a Ramón Llul que rendo esta homenagem. Nascido na Catalunha, no século XIII, Llul inventou a máquina de pensar, um mecanismo capaz de tirar novas conclusões de velhos conhecimentos, mediante uma espécie de arte combinatória. E só agora, mais de setecentos anos depois, começou a se dedicar à crítica teatral, superando também no quesito idade a outros críticos, que são, em sua maioria, do século XIX. Ramón Llul é meu convidado para todas as minhas estréias: mando passagem, pago a hospedagem e, naturalmente, convido para jantar. Em *Senhoras dos afogados*, ele retribuiu, mais do que entendendo o espetáculo, com explosivo entusiasmo. O extraordinário filósofo catalão, depois da peça, em jantar pago pela produção do espetáculo, disse lá umas coisas em catalão que deviam ser muito elogiosas (não sei catalão), pois ele falava, ria, me abraçava, apontava para a comida, etc. E, de fato, dias depois recebemos o exemplar do importante semanário *La Maquina de Pensar*, publicado em espanhol, onde o sábio dizia que *Senhoras dos afogados* era um espetáculo de teatro verdadeiramente novo, um marco, diferente de tudo e de todas as modas. E acrescentava que de moda ele entendia, tanto que podia dizer que Nelson Rodrigues não era uma moda, pois, segundo suas palavras, “nada o nadie puede estar de moda por más de tres veranos”.

Longa vida ao grande Ramón Llul.

## Crítica em crise

*Luís Arthur Nunes*

É ingenuidade ou burrice esperar que a crítica teatral possa ser produzida sem largas doses de *parti pris*, gosto pessoal, sentimentos gratuitos de afinidade ou aversão. Ainda está para nascer o super-crítico isento desses condicionantes. Agudeza de percepção, alcance de visão: a capacidade de identificar o novo quando ele surge – também não se podem esperar sempre. São muitos os exemplos de grandes artistas que foram ignorados e até rechaçados pela crítica num primeiro momento. É infelizmente comum o reconhecimento tardio de contribuições marcantes para a evolução da arte. Certamente há bons críticos que enxergam longe, sabem detectar o que é bom de primeira. Mas esses às vezes também falham. Afinal, são seres humanos, sujeitos a ataques de miopia ou de obscurecimento mental como qualquer idiota normal.

A crítica teatral padece desses males de forma mais grave. O crítico literário, musical, de artes plásticas, pode retornar inúmeras vezes ao seu objeto de exame, diminuindo assim a chance de erro, corrigindo primeiras impressões

superficiais, indo mais fundo, dando conta da complexidade da obra. O crítico de teatro – refiro-me aqui àquele que escreve na imprensa – só vê uma vez o espetáculo e rascunha às pressas seu veredito para sair no jornal do dia seguinte.

Outro problema é que não é fácil fazer uma avaliação consistente sobre o absolutamente atual. A pouca distância da perspectiva dificulta muitas vezes um discernimento, uma compreensão do fenômeno, principalmente se este contraria demais as expectativas, os pressupostos. E por mais que se queira livre de pré-conceitos, o crítico, para seu azar, precisa deles para ter onde se apoiar. Se não, o que vai dizer? Baseado em quê? Só os raros espíritos clarividentes, as mentes brilhantes – os que fazem da crítica uma arte – são capazes de dar o salto no escuro e mergulhar na obra que tudo subverte, garimpar suas leis próprias, sua articulação original, rebelde a toda fórmula apriorística de abordagem.

Por isso tudo é que faço aqui a pergunta: pode o crítico teatral da imprensa ser útil, importante para o teatro, para a



*Autor expulso e autor aplaudido, gravuras anônimas (Paris), 1817*



cultura, mesmo trabalhando em condições tão adversas, em bases tão frágeis e com ferramentas tão insuficientes?

Quero defender aqui a minha convicção de que sim, de que aquele que comenta e julga em jornais e revistas os espetáculos teatrais (pois, é óbvio, não estou falando da pesquisa universitária, do ensaísta, do intelectual, do acadêmico, cuja produção aparece em livros e revistas especializadas), pode contribuir para o movimento teatral, esclarecer, somar. Tudo depende da atitude, da postura que o crítico de jornal tomar diante do teatro. Postura que deriva – é óbvio – de seus referenciais teóricos, mas que é indispensável que leve em conta outras questões além do compromisso com a “verdade científica”. Refiro-me a um compromisso de ordem, digamos, social: o crítico é (ou deveria ser) um membro da classe teatral. Portanto, sua obra se refere à produção do meio cultural que é seu, ao trabalho de seus pares. Este fato – da inserção do crítico num espaço cultural-profissional específico, atribui-lhe uma responsabilidade. O crítico teatral não é aquele que diz o que pensa da maneira que quiser, impunemente, com a única preocupação de ser absolutamente fiel a si mesmo. O que ele disser vai repercutir nos artistas e no público, vai somar ou subtrair, vai contribuir ou prejudicar. Por conseguinte, a postura crítica implica numa postura ética.

Essa ética que o leva a aprovar, a elogiar quando vê mérito, é a mesma que o proíbe de ser complacente, paternalista, que o obriga a apontar os problemas, as falhas, a denunciar a negligência, a desonestidade, a empulhação. O crítico pode e deve ser exigente e franco. Mas mesmo fustigando, sua intenção deve ser positiva, como a palmada corretiva que, hoje já se admite, toda criança necessita de vez em quando. A condenação crítica que vem eivada de sarcasmo, de rancor, agressividade, de desejo de ferir, de aniquilar, não atingirá nenhum resultado construtivo. A avaliação negativa dita com isenção, descontaminada de emoção é construtiva: ajuda na medida em que incita à autocritica, previne novos erros. O ataque, a violência, ao contrário, atrapalham a recepção do criticado, que, ferido, não absorve o comentário: Um texto raivoso, ferino, que ofende ou ridiculariza tampouco serve para o esclarecimento do público leitor, que não sabe dar o desconto e captar a reflexão por detrás (se existir reflexão). Para o artista de teatro, a crítica só tem sentido enquanto retorno, *feed-back*, diálogo, discussão. Só se justifica se o fizer refletir, questionar-se, reformular-se (ou não: sempre haverá aqueles que não aceitarão qualquer tipo de crítica, construtiva ou negativa; mas com esses o crítico não pode se preocupar; paciência, fez o que lhe competia e pronto). É preciso que a voz crítica pelo menos tente conquistar a boa-vontade do seu destinatário. Um artista sério, honesto, trabalhador, pode errar, pode fracassar, pode até carecer de talento, mas merece respeito, sem condescendência, mas respeito enquanto profissional e como pessoa. Assim, para ser eficaz, o discurso crítico terá de ser bem intencionado, bem educado, sem atenuar nem omitir, mas desejando ser ouvido com bons ouvidos.

O crítico de teatro, apesar de sua posição difícil, antipática de certa forma, teria de ser um aliado da classe teatral, um membro, lutar ao seu lado, não contra.

Afinal o que é que ele quer? Quer o bem do teatro, o seu

desenvolvimento, a sua afirmação. Quer que seus artistas se aprimorem, que criem mais e melhor, quer que amadureçam aprendendo a pensar, questionar, renovar incessantemente o seu trabalho. Quer? Deveria querer, pelo menos, pois nessa postura está a utilidade primordial da crítica teatral no que diz respeito aos profissionais da cena. Pensando nisso, não posso deixar de lembrar aqui a falta que nos faz Yan Michalski. Yan pensava o teatro, Yan fazia teatro e fez muito por ele e por sua gente: ensinou, escreveu, era chamado a assistir ensaios, para colaborar com sua opinião. Dele sim vinham retorno, debate, orientação, ensinamento. Embora sendo crítico de jornal, que malhava tanto quanto elogiava, ele era amado pelos teatros, era um deles. Mesmo seus equívocos de avaliação eram um ato de colaboração, errado e nem por isso menos generoso. Poderia citar outros com perfil semelhante: Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi. Mas Yan os representa todos, todos esses que fizeram uma crítica teatral pautada pela ética impecável e pelo alto nível de sua contribuição ao movimento teatral.

Sabemos que quem lê, quem se preocupa com a crítica de espetáculos é muito mais a gente de teatro do que o público leitor. É o único diálogo, a única discussão sobre o seu trabalho disponível, além dos comentários informais de amigos e colegas. Ainda assim, é inegável a importância da crítica como formadora de platéia. Não vou porém me deter nessa questão, que mereceria todo um outro debate. Vou puxar a brasa para a minha sardinha. Como profissional de teatro, estou muito preocupado com a crítica teatral que se faz hoje no Rio de Janeiro. Não quero generalizar, não são todos, não é sempre. Mas é preocupantemente freqüente a incidência de um discurso crítico desvirtuado, que não soma, não acrescenta. Ou é inócuo, ou o que é pior, daninho. Essa crítica não se aproxima da criação teatral buscando descobrir como ela se propõe, como se configuram seus signos, mas vem sempre munida de pré-concepções rígidas, de receitas de um teatro que quer ver, ignorando assim aquele que vê. Conforme os espetáculos se encaixam ou não nesses princípios, a maioria das vezes dúbios e inconsistentes, receberão a glória ou a maldição. Rigidez, conservadorismo intelectual impossibilitam um diálogo com a obra. O mesmo impedimento caracteriza um tipo de crítica opinativa, impressionista, superficial, sem suporte teórico nem esforço de análise, distribuindo loas e anátemas sem nenhuma reflexão que os justifique. Mas talvez pior ainda que o crítico sem visão é que o crítico sem preparo é o que se deixa embriagar pelo poder, poder de julgar seus pares, de fazê-los felizes ou desgostosos com suas palavras, poder multiplicado pelo alcance da mídia. Nada de construtivo, de significativo pode advir daí.

Diante de tantos desvirtuamentos no exercício de uma função necessária, relevante, nós, da classe teatral, afetados, prejudicados por isso, permanecemos, no entanto, passivos. Como se fôssemos impotentes, como se tivéssemos medo. Medo de quê? da força da mídia que emprega esses críticos e da qual tanto necessitamos para divulgar nosso trabalho? Meu sonho é ver o dia em que invertêssemos os papéis e começássemos a criticar, a julgar, absolver ou condenar os críticos de teatro. E silenciar, banir aqueles que nos desrespeitam – com sua incompetência ou com sua grosseria – aqueles que deviam ser companheiros e são adversários.

# Décio de Almeida Prado

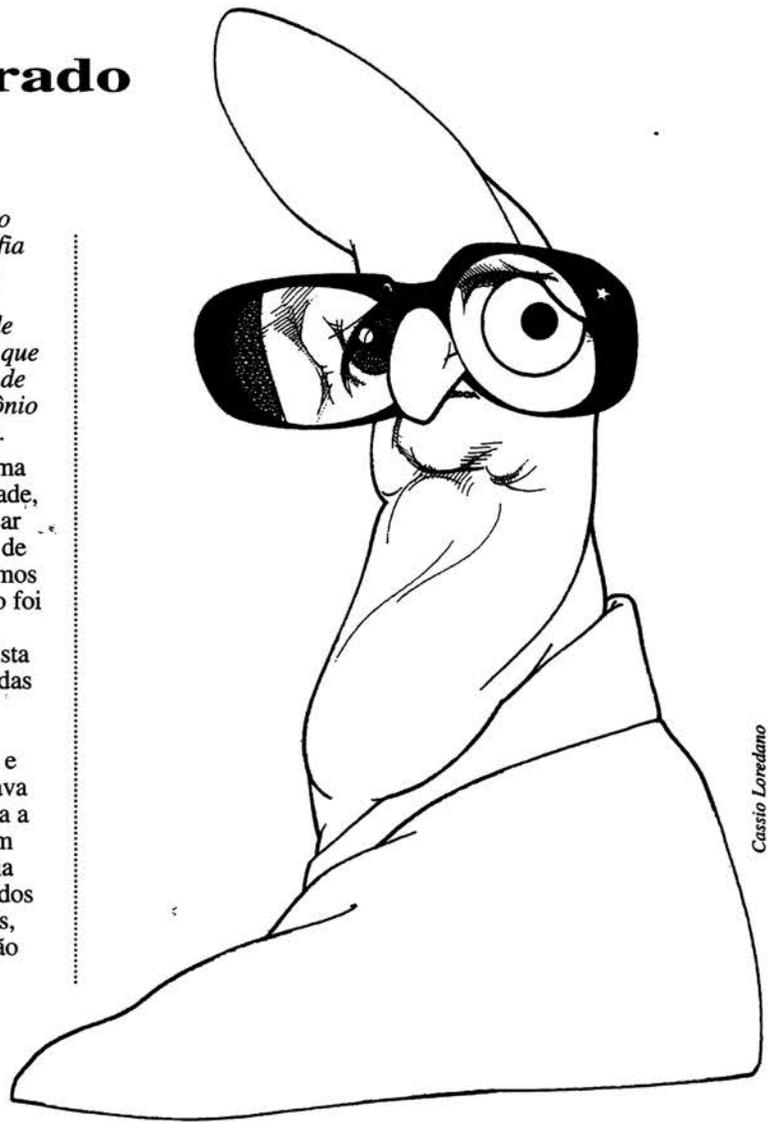
Ana Bernstein

**O PERCEVEJO** – *Eu queria que o sr. começasse falando sobre a sua formação acadêmica na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. O Antônio Cândido refere muito a um professor, Jean Mauguet, que exerceu uma grande influência sobre esta turma, inclusive no sentido de vir a se tornar uma turma de críticos. O sr. chega a dizer que Mauguet tinha uma visão bastante historicista e que isto, de certa forma, teria levado Paulo Emílio Sales Gomes, Antônio Cândido e o sr. mesmo a desenvolver trabalhos históricos.*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Bom, realmente nós tivemos uma turma de rapazes e moças, de 15 a 20 pessoas. Só de amizade, no começo. Este nosso grupo era ainda apenas social; apesar de todos gostarem de literatura, não era formado em torno de projetos literários, era mais uma questão de diversão. Saíamos muito juntos, fazíamos muitas comemorações festivas. Isso foi mais em 1940. Depois, em 1941, nós formamos a revista *Clima*. Mas realmente o grupo maior, que antecedeu à revista *Clima*, foi criado muito em torno das aulas de Filosofia dadas pelo Jean Mauguet, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São Paulo. Nós gostávamos muito dessa aula, porque ele era bom professor, um sujeito muito inteligente e com espírito um pouquinho sarcástico, irônico, o que tornava as aulas divertidas. Isto deve ter contribuído um pouco para a nossa formação, porque o Mauguet não era muito assim um indivíduo fechado dentro da filosofia, ao contrário, ele dizia que a filosofia devia servir para nos abrir horizontes em todos os setores. Então, era um ponto de vista histórico. Ele, aliás, embora nunca tenha dado aula sobre Marx, era marxista não ortodoxo, pregador de doutrina. Mas as duas bases do pensamento dele eram a psicanálise e o marxismo. Além disso, ele tinha um interesse geral pela arte, e citava frequentemente livros, literatura. Às vezes comentava filmes, ou alguma exposição de pintura francesa. Nesse sentido, de entender a filosofia como ponto de partida para compreender o mundo moderno, a arte moderna, talvez ele tenha exercido alguma influência sobre nós. Mas a influência não foi só do Mauguet, pode-se dizer que tenha sido da Faculdade de Filosofia, porque nós tivemos também aulas de Ciências Sociais.

**O PERCEVEJO** – *O sr. chegou a ter aula com o Lévi-Strauss?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Cheguei, durante um ano e meio. Eu era grande admirador do Lévi-Strauss, era mais admirador do que bom aluno. Lévi-Strauss foi um professor diferente do Mauguet. O Mauguet improvisava, saía do assunto quando ocorria uma idéia, e depois voltava. O Lévi-Strauss não, o Lévi-Strauss era muito organizado, ele levava notas... Ele era um espírito lógico. O método da aula dele seguia um método dialético: primeiro uma exposição de pensamento, uma espécie de tese, depois a discussão daquilo, a antítese, depois a síntese, a conclusão. Era a forma de pensar dele. E isso ajudava muito a gente a ter um certo espírito lógico, porque ele realmente debatia as coisas, tirava conclusões, não definitivas, mas algumas conclusões, e dava, eu acho, uma mostra de como funciona a cabeça de um homem de primeira qualidade. Nós tínhamos por ele uma grande admiração. Já a turma do Antônio Cândido não alcançou este curso, porque Lévi-Strauss deu aula em 1936 e em meados de 1937 ele foi para a França. Quando voltou, foi para o interior do Brasil. Dizia, eu me lembro bem, sobre o porque do estudo das



sociedades 'primitivas'? Como na biologia você estuda por exemplo a célula e na física você estuda o átomo, na sociologia você tem que partir das sociedades mais simples que, por outro lado, não são bem sociedades primitivas, são sociedades já muito bem organizadas, com sistemas próprios, nem melhor nem pior que outros, apenas diferentes...

Isso aliás, inclusive, exerceu uma influência sobre mim porque mais tarde, eu sei que nunca empreguei, por exemplo, o método de comparação para poder elogiar um ator contra outro ator, um autor contra outro autor. Quando eu fazia uma comparação era mais para poder esclarecer o que que é um, o que que é outro, no sentido de que, usando o seu contrário você às vezes fica mais claro sobre as diferenças e divergências, não para dizer este é bom, aquele é ruim. Eu sempre procurei estudar cada tipo de teatro como ele é, por exemplo, o teatro de vanguarda é teatro de vanguarda, o teatro comercial é outra coisa. Você não pode dizer assim: eu sou contra o teatro comercial, todo ele; eu aceito apenas o teatro de vanguarda. Se você fizer isto não pode ser crítico de jornal, no máximo pode ser crítico de um grupo de vanguarda. Mas para ser crítico de jornal você tem que aceitar as coisas como elas vêm e tentar ver da maneira como foram pensadas e, a partir daí, ver se elas foram ou

não bem desenvolvidas ou se não. Se é uma comédia comercial, se faz o povo rir, se não faz, se diverte ou não diverte. Quer dizer, houve aí uma influência desse pensamento do Lévi-Strauss, de fato... Mesmo não tendo sido aluno direto, houve também influência sobre o Antonio Cândido, que chegou a ser assistente de sociologia durante muitos anos, assim como o Rui Coelho. Portanto, para o nosso grupo – e isso talvez marque um pouco o grupo –, a sociedade existe. Para muita gente que escreve sobre literatura, só existe a literatura. E a literatura tem seus pontos de referência apenas dentro da literatura. Não é bem o nosso ponto de vista, pelo menos assim... queiramos ou não nós temos um outro ponto de vista, isto é, existe a literatura mas existe o homem, existe a sociedade e a gente tem que ver um pouco a relação existente entre essas coisas.

**O PERCEVEJO** – *Gostaria que o sr. voltasse a falar mais detalhadamente sobre a revista Clima. O sr. mencionou que foi criada por esse mesmo grupo, um pouco mais reduzido...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Quando a revista Clima surgiu, o grupo era muito jovem: eu, por exemplo, em 1941, eu ia fazer 24 anos, o Antonio Cândido, um ano mais moço do que eu, a Gilda, um ano mais moço do que ele e o Ruy Coelho, 3 anos mais moço do que eu. Quer dizer, pessoas nascidas entre 1916 (o Paulo Emílio) e 1920 (o Ruy Coelho). O Alfredo Mesquita, o mais velho de nós, dez anos mais velho que eu, já estava numa outra fase da vida. Tanto é que a idéia da revista partiu dele, foi ele que escreveu uma espécie de introdução não assinada no primeiro número e foi ele que praticamente distribuiu as seções. Deu então letras para o Antonio Cândido, cinema para o Paulo Emílio, o Lourival Gomes Machado ficou com artes plásticas, eu fiquei com teatro, o Roberto Pinto e Souza ficou com economia e o Antônio Branco Lefebvre, não me lembro se já formado em medicina, ficou com música. Mas depois, por motivos pessoais, ele acabou um pouco deixando a revista de lado e o grupo mais jovem é que realmente tomou conta. Chegamos a tirar dezesseis números, o que, para uma revista de jovens, é bastante. Faltava dinheiro, nós éramos muito amadores, mas a revista durou, não com toda regularidade, de 1941 a 1944. Começou para ser mensal, nós aguentamos durante alguns meses, depois não foi mais possível, aí parou, voltou numa segunda fase, quando saíram mais quatro números.

**O PERCEVEJO** – *A d. Gilda não participava?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – A Gilda participava muito mas não nas seções fixas. Na verdade, a Gilda teve participação intensa na feitura da revista. Além disso, era o nosso elemento de ligação com Mário de Andrade, de quem era prima, mas era como se fosse sobrinha, por causa da diferença de idade, e morava em casa da mãe do Mário, junto com o próprio. De maneira que o Mário de Andrade escreveu um artigo especial para a nossa revista, chamado “Elegia de Abril”, e nós tivemos uma certa aproximação com ele. Nós tínhamos uma grande admiração por ele. Mas ele não chegou a exercer nenhuma influência direta sobre nós, ao contrário. Naquele momento havia dois escritores modernistas importantes aqui em São Paulo: Mário e Oswald de Andrade. Nós, o nosso grupo, era ligado pessoalmente ao Oswald. Às vezes nós íamos nos domingos na casa de Oswald e passávamos lá várias horas. Ele também tinha música moderna que nós ouvíamos, ele tinha quadros célebres na parede, tinha Portinari, De Chirico, e a gente também, é claro que tinha um certo respeito por ele. Mas ficávamos mais à vontade, a prosa era mais de taco a taco.

**O PERCEVEJO** – *Mas o sr. escrevia sobre teatro...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Pois é, meu gosto primeiro era pela literatura. E também pelo teatro porque meu pai, que era médico, gostava muito de teatro e conversava sobre isso. Lembro-me de ter visto a primeira peça quando tinha dez ou onze anos de idade. Depois, lembro-me de ter visto com meu pai, aos doze, treze anos, companhias portuguesas que vieram para cá. Quando assisti *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, tinha quinze anos. Nos cinco anos de ginásio, de 1929 a 1933, eu fui colega do Paulo Emílio Sales Gomes e nós ficamos muito amigos e ligados a cinema e a teatro também. Paulo Emílio, inclusive, lançou uma revista chamada Movimento, a primeira revista na qual eu escrevi. Antes eu tinha escrito em jornais ginásianos feitos por nós. Movimento foi uma revista que durou só um número e assim mesmo foi uma coisa extraordinária, porque o Paulo Emílio tinha dezoito anos e dezessete... Mas o Paulo Emílio tinha muita audácia, coragem e também algum dinheiro de ações. Ele lançou esse número da revista que pretendia ser uma revista de destaque no Brasil todo: tinha colaboração da Lúcia Miguel Pereira e de outras pessoas do Rio de Janeiro. O Paulo Emílio foi ao Rio e trouxe colaborações, mas foi uma coisa pouco duradoura. Aí eu escrevi resenhas de livros. Então o meu primeiro amor, vamos dizer assim, é pela literatura, porque meu pai gostava muito de poesia, lia poesia para mim e para os meus irmãos... Depois, pelo cinema. Eu fui fã de cinema, como só naquela época existia, isto é, não só comprava as revistas que naquela época saíam no Brasil, como a *Cena Muda*, mas também eu lia revistas em espanhol, que saíam em Buenos Aires. Estava a par de tudo o que acontecia em Hollywood. Era mesmo fã.

**O PERCEVEJO** – *O sr. chegou a pensar em ser crítico de cinema?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Cheguei até a fazer um pouco de crítica de cinema. Mas, o cinema era a arte predominante naquele momento, porque o teatro brasileiro era ocasional. O teatro estrangeiro era importante, mas passava aqui uma semana ou duas, uma ou duas vezes por ano. Já no cinema toda semana estreava uma fita nova e havia uma certa obrigação de todo mundo de ver, sabe, não só os do meio especializados. Como é a televisão, a novela hoje em dia, naquela época era o cinema. Ocupava o centro das conversas. Mas na revista *Clima* a seção que me coube foi mesmo a de teatro, o cinema, como disse ficou com o Paulo Emílio, que tinha se interessado muito pelo cinema em Paris, onde morou durante dois anos, de 1937 a 1939, antes da guerra, e onde tinha feito cursos de cinema.

**O PERCEVEJO** – *O sr. teve alguma formação específica em teatro?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Quando eu comecei a escrever, fui convidado porque tinha um interesse por teatro devido a meu pai. Inclusive já tinha feito teatro amador, um pouco. O Alfredo Mesquita organizava aqui umas festas e... uma espécie de representação, a irmã escrevia o texto...

**O PERCEVEJO** – *Chegou a ser galã, inclusive.*

**DÉCIO DE A. PRADO** – (rindo) É, eu tenho até o programa. Pois o Alfredo Mesquita soube que eu tinha interesse pelo teatro e me convidou para fazer uma peça chamada *Dona Branca*, isto acho que em fins 1939. Depois tive meu grupo de teatro amador, mas isso já posteriormente à *Clima*, em 1943, o Grupo Universitário de Teatro. Na realidade, não tinha formação teórica, mas em relação aos outros tinha a vantagem de ter estado na França no final de 1938 e começo de 1939, uns seis meses antes da guerra, na época em que o Paulo Emílio estava morando lá. Passamos

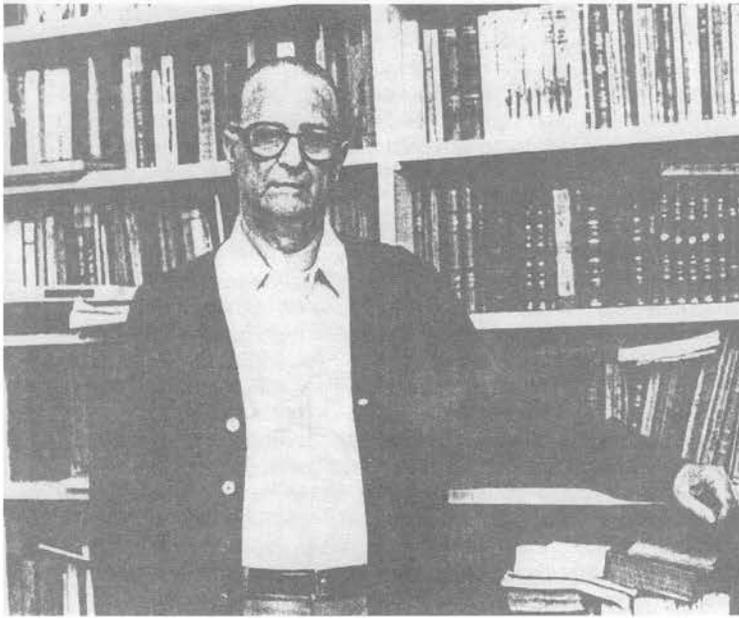


Foto: Arquivo pessoal

dois meses em Paris, um primo e eu. Então vi bastante teatro então na França, inclusive as companhias de teatro mais avançadas, do chamado 'cartel': Jovet, Dullin, Baty e Pitoeff. Vi peça dos quatro grupos. Fora isso, eu vi muitas outras companhias, a Comédie Française, enfim, bastante teatro. Mas não pensava ainda em escrever para teatro, era ainda coisa diletante. Como vi, também, cinema. Depois, em 1941, uma universidade americana da Carolina do Norte fez um curso de verão para cem estudantes sul-americanos; eu me inscrevi nesse curso e fui com uns vinte brasileiros, mais ou menos. Passei na Carolina do Norte durante uns dois meses, e daí eu fui até Nova Iorque para assistir a uns seis ou sete espetáculos...

**O PERCEVEJO** – *O sr. se lembra das peças que viu em Nova Iorque?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Claro que me lembro. Eu vi *The corn is green*, do escritor George Williams, do País de Gales, com a Ethel Barrymore, da família de John e Lionel Barrymore. Era uma mulher de uns sessenta anos. Vi *Décima segunda noite (Twelfth Night)*, com a Helen Hayes, considerada uma das melhores atrizes americanas e um ator shakespeariano, Maurice Evans – você vê que me marcou bastante, porque está na memória ainda. Vi também um espetáculo com a Gertrude Lawrence, que era também uma grande atriz, e uma outra peça com a Katherine Cornell. Eram as duas maiores atrizes do momento, Katherine Cornell e Ellen Hayes, e por sorte eu vi as duas. Então, eu fiquei com um padrão cênico, visual e também auditivo. Aí quando eu voltei para cá me entregaram a seção de teatro, mas.. me faltava formação teórica, não é? Aí, por sorte veio a Companhia de Jovet para São Paulo, depois de ter passado pelo Rio de Janeiro. A primeira crítica que eu escrevi foi sobre a Companhia de Jovet, mas aí eu já tinha lido pelo menos um livro de teoria teatral, *Réflexions du comédien*, do Jovet. Escrevi sobre a companhia dele baseado no que ele mesmo havia dito a favor do teatro poético: que não seria mais um teatro realista, embora em prosa, mas seria uma nova concepção, surgida na França com o Copeau, entre 1910 e 1914. O Jovet apresentou desde peças recentes até peças que ele tinha feito no começo da carreira dele, juntamente com o Copeau. Nós tivemos uma sorte muito grande, porque ele ficou dois anos aqui, exatamente por causa da guerra. Aí eu

comecei verdadeiramente a estudar teatro. Quando aluno da Faculdade de Filosofia, Lourival Gomes Machado e eu pensamos em fazer um teatro universitário, como todo mundo sonha em fazer sempre. Pensávamos em montar a *Antígona* na versão do Cocteau, que então seria uma coisa ao mesmo tempo ligada ao teatro grego, mas uma versão modernista, simplificação do teatro antigo. Mas afinal não fomos adiante.

**O PERCEVEJO** – *Bem, e a sua participação no Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – O Suplemento pode ser considerado, por um lado, continuação da *Clima*, porque foi imaginado primeiramente pelo Antonio Cândido, depois foi dirigido por mim e tinha a colaboração em cinema do Paulo Emílio Sales Gomes, em arte do Lourival Gomes Machado, de música do Alberto Soares de Almeida, e todos tinham escrito na *Clima* nas mesmas seções. No teatro entrou o Sábato Magaldi, que é bem mais jovem do que nós, dez anos mais moço do que eu, e, portanto, na época da *Clima* ele estava ainda em Minas e era meninote. O Suplemento saía no sábado, às sextas feiras fazíamos a revisão dos artigos. Então a redação do *Estado* virava um pouco o que era a *Clima*, de novo só o Sábado. Mas, por outro lado, era inteiramente diferente porque *Clima* era uma revista de jovens, de gente que nunca tinha escrito antes, jovens autores inéditos. No Suplemento, evidentemente, o ponto de vista era outro, não era uma revista nossa, era uma revista do jornal *O Estado de S. Paulo*... Outra diferença muito grande é que na *Clima* não se pagava nada e no Suplemento pagava-se bem, os preços eram altos para aquela época, então nós podíamos ter a colaboração dos escritores mais em voga no momento, críticos, poetas como Manuel Bandeira, como Carlos Drummond. Tinham liberdade de publicar alguma coisa, quando quisessem, era só levar à sucursal e a secretária pagava na mesma hora, e nós dávamos um grande destaque gráfico. Nossa produção poética era de primeira ordem. O Suplemento é de 1956, quer dizer, nós éramos quinze anos mais velhos, em média. Além disso, o jornal tinha outra circulação. Comparando as duas, pode-se dizer que da *Clima* ficou apenas um pouco da orientação do grupo, sem dúvida, base para o Suplemento.

**O PERCEVEJO** – *Vocês tinham carta branca?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Completamente. Carta branca total. A diretoria nesse ponto foi muito correta. Aliás, na própria seção de crítica que eu fazia, eu também tinha carta branca. Não havia a menor interferência, nunca. Uma vez eu me lembro que eu escrevi e o dono do jornal, Júlio Mesquita Filho, teve comigo uma discordância puramente literária, ele veio e conversamos sobre o assunto; ele defendendo as idéias dele, eu defendendo as minhas idéias. Mas a crítica inclusive já estava publicada. Além do quê, tínhamos muito espaço, o que influía no tamanho da crítica, ou que permitia às vezes voltar várias vezes ao mesmo assunto.

Agora, eu tive sorte. Porque quando comecei a escrever em 1946, o teatro de São Paulo era muito pequeno ainda, mas logo em 1948 vieram o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) e a Escola de Arte Dramática. Aí começaram a vir também outras coisas, e o teatro ficou importante. E o teatro, que já tinha acontecido no Rio, com Nelson Rodrigues, também ganhou um papel aqui em São Paulo. Importância inclusive social, começou a ser uma coisa até elegante, uma coisa que todo mundo conversava, discutia. E eu escrevi sobre esse período, a minha atividade crítica foi de 22 anos, pegou TBC, Arena e Oficina. Então eu realmente pude seguir o desenvolvimento desses grupos...

**O PERCEVEJO** – *O sr. diz uma coisa importante a respeito da crítica de rodapé e de como neste momento o teatro ingressa na literatura. Pode falar mais sobre isso?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – A gente precisaria ver tudo o que foi escrito sobre o Nelson Rodrigues na ocasião do *Vestido de Noiva*, mas o *Vestido de Noiva* não foi um acontecimento teatral, foi um acontecimento nacional. Aliás, depois dele também houve o *Hamlet*, de Sérgio Cardoso, outro acontecimento nacional. Foi realmente uma coisa que repercutiu no Brasil todo, o *Hamlet* chegou em São Paulo já com um prestígio imenso e o próprio Júlio de Mesquita Filho, o dono do jornal, foi assitir e ficou entusiasmadíssimo. Esse é um momento de renovação do teatro. Todo mundo quis escrever sobre teatro neste momento, até o Álvaro Lins, que habitualmente não escrevia sobre teatro, deu atenção a ele. Até Manuel Bandeira escreveu sobre ele. É que o teatro emergiu nesse momento.

---

## E há muita gente que julga o crítico pelo grau de negatividade que ele tem.

---



**O PERCEVEJO** – *E sobre as críticas não serem assinadas...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – No século passado, as críticas não eram assinadas, porque eram críticas do jornal. E no Estado de S. Paulo, quando eu comecei a escrever crítica em 1946, ainda havia esse hábito, não para diminuir a crítica, ao contrário, mas para dar autoridade, assim como acontece com os editoriais até hoje, porque é o ponto de vista do jornal. Assim também a crítica de música e a de teatro não eram assinadas porque representavam a posição oficial do jornal a esse respeito. Mas na verdade isso é uma ficção, porque eu não representava a opinião do jornal, não conversava com ninguém, não ouvia... Nem sabia qual era a linha do jornal... E eles também não tinham um interesse tão grande por teatro que fossem assistir tudo, não é. Mas, digamos, oficialmente era isso.

**O PERCEVEJO** – *Atualmente, o sr. se refere a suas críticas no prefácio da Apresentação ao Teatro Brasileiro como crônicas. Inclusive no sumário, a última parte – em que o sr. se refere a Dercy, Alda Garrido, Ziembinski – tem como subtítulo Crônicas. Eu queria saber se o sr. faz na sua crítica alguma distinção entre crônica e crítica, se o sr. acha que houve uma transformação nesse sentido. Há uma diferença ou é só um hábito verbal?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – É um hábito verbal, exatamente. Pode-se dizer que a crônica tem sentido mais leve, a crítica às vezes pode ser pesada às vezes. A palavra crítica, aliás, usada comumente, significa fazer alguma objeção. Na verdade não é isso, porque a crítica pode ser elogiosa elogio. Mas a palavra é usada freqüentemente com esse sentido: fulano é muito crítico... – significa que ele acha tudo ruim, não é? E há muita gente que julga o crítico pelo grau de negatividade que ele tem.

**O PERCEVEJO** – *E há muitos críticos que se esmeram em cultivar essa negatividade.*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Exatamente. Há muitos críticos que se esmeram em cultivar uma exigência muito grande. No começo, eu me preocupava um pouco com esse problema, depois eu deixei de me preocupar porque eu vi que sobre qualquer coisa que você escreva, sempre tem alguém que julga que você foi muito severo, enquanto que para outros, ao contrário, você foi muito pouco severo. Há uma variedade de opiniões muito grande e você então fica ali para dizer o que você pensa e não tem também a obrigação daquilo ser absolutamente certo; é seu ponto de vista, aquilo que você acha. Agora, então a palavra crítica tem uma carga, a palavra crônica não tem essa carga. O Rubem Braga não escreve crítica, escreve crônica...

**O PERCEVEJO** – *Mas há uma boa diferença entre uma coisa e outra.*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Há. Porque subtende-se, desde o tempo de Machado de Assis, que a crônica é uma coisa mais leve, pode ser mais divertida, não tem o mesmo grau de acidez, vamos dizer assim, da crítica. Então, talvez, algumas coisas eu achei que estavam escritas mais em tom de crônica, mas não é uma distinção assim rígida. Eu nem tinha reparado nisso, para falar a verdade. A gente fala de crônica, também, por uma questão de modéstia, porque dizendo crônica parece que é uma posição mais modesta, do que a posição de crítica. Nessas crônicas a que você se refere, por exemplo, na de Dercy, se eu bem me lembro, não fazia exatamente crítica sobre o espetáculo, eu falava um pouco sobre ela. A do Ziembinski era inteiramente sobre ele.

**O PERCEVEJO** – *No Rio, por exemplo, esse tipo de ator que se sustenta basicamente em cima de uma exibição pessoal, como é o caso da Dercy, como é o caso do Jorge Dória, muitas vezes gera reações de aversão por parte da crítica. Eu não sinto isso nas suas crônicas, nas suas críticas... Ao contrário, o sr. marca bem, diz que ela faz bem sendo a Dercy, é o que ele tem de melhor, se tentar ser outra coisa vai ser um fiasco. Então que espaço, que lugar o sr. acha que esse tipo de teatro tem...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Eu gosto de coisas engraçadas e gosto de farsa. Aliás, os espetáculos que eu dirigi, pensando bem, agora que você está falando nisso eu estou vendo, por exemplo, o primeiro espetáculo que eu fiz era um conjunto de três farsas: uma farsa de Gil Vicente, uma farsa de Martins Penna e uma farsa brasileira moderna. O segundo espetáculo, que eu me lembro, uma farsa de Gil Vicente também. A terceira peça, era uma comédia-ballet, do Jean-Anouilh, O baile dos ladrões, portanto você vê que talvez eu quisesse sair mesmo para o lado da comédia, da farsa. E isto sem contar também que, por exemplo, nós dávamos importância inclusive ao circo. A gente tinha o palhaço, o Piolim, de quem o Bandeira era grande admirador... Então também tinha esse lado do prazer, da farsa, do circo. Agora, a crítica é diferente um pouco porque, às vezes, por exemplo, a Dercy é uma atriz interessante, mas é monótona, não é? Porque é tudo sempre baseado nela.

**O PERCEVEJO** – *A sua coluna no início era chamada Palcos e Circos, era isso?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – É, isso ainda é o resquício do começo do século; o circo tinha importância então ao mesmo tempo, a mesma pessoa fazia palcos e circos. Podia até não ser a mesma pessoa, mas entrava na mesma coluna.

**O PERCEVEJO** – *Houve polêmicas nesta época?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Olha, esteticamente não me lembro de polêmicas, porque também não havia quem defendesse o teatro mais velho, vamos dizer assim, o teatro

que estava passando. Eu tive uma polêmica ...acho que com a própria Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Fui convidado a escrever um artigo para uma revista argentina, [em número] dedicado ao Brasil – essa revista chama-se *Ficción*. E eu escrevi do ponto de vista moderno, criticando bastante Joracy Camargo, o pessoal do teatro anterior, que eu considerava um teatro que já estava passando. E houve uma certa indignação na SBAT. Mandaram um protesto para o Presidente da República, o Juscelino Kubistchek, que eu estava diminuindo o Brasil lá fora, denegrindo o Brasil, essas coisas. Aí eu fiz uma resposta longa que foi publicada no *Estado de S.Paulo* sob o meu nome, foi publicada no *Estado* mas não na seção de Palcos e Circos, foi publicada na seção livre, uma seção que era destinada a esses debates pessoais. Fiz uma longa defesa do meu ponto de vista, inclusive dizendo que a arte não tinha nada que ver com patriotismo.

**O PERCEVEJO** – *Voltando às críticas não assinadas, fale de sua 'melhor crítica', segundo o sr. mesmo, escrita pelo Antonio Cândido...*

**Naquele momento,  
Os Comediantes eram  
amadores e ofereciam os  
melhores espetáculos.**



**DÉCIO DE A. PRADO** – Uma vez, não sei se eu fui ao Rio, eu sei que eu não estava em São Paulo, e havia aqui uma companhia italiana, no Teatro Municipal e eu não podia falhar. Então pedi ao Antonio Cândido, e ele fez crítica. Eu brinco que é a minha melhor crítica. O jornal publicou como se fosse minha, mas sem assinatura.

**O PERCEVEJO** – *Nesse período do início dos anos 40, década de 40 e 50, existia uma preocupação também de ter um rigor mas não ser destrutivo, as críticas eram didáticas...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Ah, sim. É verdade, porque o teatro estava nascendo, a gente tinha um pouco de boa vontade. Eu, pelo menos tinha isso e eu acho que os outros também tinham. O Paschoal [Carlos Magno], por exemplo, elogiava muito, porque ele era um temperamento entusiasta também. Mas, além disso, como ele estava numa campanha a favor do teatro. Mas, logo no começo em que eu comecei a escrever crítica, veio a São Paulo uma companhia, Luiz Iglesias e Eva Todor, e eu fiz uma crítica mais ou menos severa, porque era esse tipo de teatro que eu achava que estava já ultrapassado. A pessoa que fazia a publicidade da companhia era ligada ao jornal e foi procurar o diretor, queixou-se que eu estava fazendo uma crítica que não estava de acordo com os padrões do jornal. O diretor me chamou e eu falei: o que está havendo é uma mudança de orientação estética, nós estamos mudando e por isso que eu tratei mais severamente. E ele também nunca mais tocou no assunto. Foi a única vez que ele me chamou.

Nós fizemos uma mudança até mesmo de geração. O TBC, por exemplo, e também as companhias do Rio, as companhias jovens, não tinham praticamente gente mais velha, os papéis mais velhos eram interpretados por gente moça maquiada para parecer mais velho. Havia poucos

atores mais velhos que participassem dos conjuntos jovens.

**O PERCEVEJO** – *Uma outra interessante é a importância dos amadores nesse momento. O sr. fala inclusive sobre o que isto representava para uma outra visão, uma visão menos comercial; numa crônica de 1948 que o sr. chega a falar, e eu vou reproduzir a frase, que "o melhor teatro do momento é feito por estrepantes, que pouco antes eram amadores", isto é, Sérgio Cardoso, Cacilda Becker. Poderia falar um pouco sobre isso?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Olha, eu tenho um artigo de um americano, meio brasileiro, meio americano, que escreveu uma porção de notas sobre o Brasil para *O Estado de S.Paulo*, e ele gostava de teatro. E ele falou isso, exatamente, que o Brasil era um país engraçado: os estrangeiros achavam que os amadores trabalhavam como profissionais e os profissionais como amadores, naquele momento. De fato, você pega, por exemplo, o espetáculo do Ziembinski, que ele levava quatro a cinco meses ensaiando, e o resultado era outro, diferente do que obtinha Procópio ensaiando uma semana, quinze dias. Não é questão de talento, é questão de trabalho mesmo, você sabe disso, como vale trabalho em teatro. Você vê o Antunes Filho, por exemplo: ele trabalha com gente que, em geral, não tem nome próprio, mas que tem vontade de trabalhar, de ensaiar. Inclusive o Antunes vai ensaiando, vai modificando conforme os ensaios, vai recriando. Então é um processo que não dá para fazer com um profissional que precisa estar representando porque está ganhando. Naquele momento, Os Comediantes eram amadores e ofereciam os melhores espetáculos.

**O PERCEVEJO** – *Tinham a disponibilidade dos amadores, por um lado; mas, por outro, o sr. também aponta para o fato de, por serem amadores às vezes, não tinham horário, pontualidade, desistiam no meio...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Ah, sim. Isso antes, porque o teatro não tinha importância. Eu, por exemplo, nos meus espetáculos eu aproveitava quem aparecia, porque não tinha muita gente para fazer teatro. E de fato, no começo do TBC, você sabe, a primeira atriz profissional contratada foi a Cacilda Becker, e ela tinha feito já teatro profissional com o Raul Roulien, mas naquele momento estava fazendo teatro amador comigo; praticamente ela era amadora, tinha passado pelo profissionalismo mas muito ligeiramente. As condições eram outras, isso eu digo também na minha crítica, num momento qualquer, não me lembro onde, eu digo que eu acho que as gerações que vêm, de alguma forma tiram proveito da experiência das gerações anteriores. O sujeito que começa hoje, ele começa vendo espetáculos modernos, pelo menos. Agora, eu sinto que esse espírito amador que sustentou o teatro durante muito tempo, quer dizer, o desinteresse econômico, isso eu acho que passou, tenho impressão que o teatro caiu agora no profissionalismo... Hoje em dia, pelas críticas que eu leio, tem muita gente já que faz teatro para ganhar dinheiro, e ganha, parece. Antigamente, as peças do TBC duravam 3 semanas, 4 semanas, 5 semanas. Hoje em dia tem peças que duram... o *Mistério de Irma Vap* está há sete anos, isso não existia. Quer dizer, ficaram ricos os dois atores, não é?

**O PERCEVEJO** – *Sucesso como no tempo de Procópio, talvez.*

**DÉCIO DE A. PRADO** – É, exatamente. Mas mesmo Procópio não teve peça nenhuma que ficasse sete anos em cartaz, de jeito nenhum.

**O PERCEVEJO** – *Mas Deus lhe pague ficou...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – O *Deus lhe pague* ficou muito, porque voltava, fazia de novo, voltava, fazia no interior. Quer dizer, isso é um outro fenômeno, que é o crescimento

das cidades, Rio e sobretudo São Paulo aumentaram fantásticamente.

**O PERCEVEJO** – *Pois é, o sr. assistiu à formação de um público, de uma platéia. O sr. nota alguma transformação deste público para o de hoje, por exemplo...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Hoje eu não vejo mais teatro, há alguns anos já que eu não vejo. Agora, o teatro do TBC no começo teve um certo caráter assim elegante, granfino, porque o Franco Zampari, que era o proprietário do teatro, ele era um sujeito que ganhava muito bem, tinha uma casa muito bonita no Jardim América, freqüentava gente toda muito rica e isso ajudou um pouco o teatro. Porque o Franco Zampari, nunca foi bem estudado, mas ele é um empresário muito interessante, porque ele veio da indústria e achava que o teatro estava desmoralizado economicamente. Ele dizia: eu entro no teatro o teatro está velho, escangalhado, ninguém empregou dinheiro ali... Ele fez o TBC. Reformou uma sala comum, em dois meses mais ou menos, e fez um teatro decorado pela If Decorações, a mais famosa de São Paulo naquele momento, que era do mesmo grupo dele. Então era um teatro em que as pessoas entravam e tinham a impressão que era uma coisa moderna, limpa, elegante, e a bilheteira trabalhava muito bem, o pessoal telefonava e ela marcava lugar, não tinha esse negócio de chegar na última hora e dar uma gorjeta. Ele mudou esses hábitos, sabe, e o vestuário era muito cuidado, enfim, ele queria que as pessoas entrassem no teatro e tivessem uma boa impressão. E ele começou não sei se dobrando ou triplicando o preço do ingresso. Demorou um pouco, mas o público veio, um público não propriamente grã-fino, mas burguês, da alta burguesia, e também da média burguesia. E aí houve os habitués do TBC, o TBC tinha um público fiel.

É o que acontece, por exemplo, nos teatros *stabiles*. Eu acho que o TBC, no fundo, é muito baseado na experiência dos teatros *stabiles* italianos. Mas lá na Itália é teatro de assinante mesmo, pessoas que assinavam por um ano e viam todos os espetáculos montados. O TBC nunca teve assinatura. Então havia um público burguês no TBC. Quando o teatro voltou-se muito para o lado da esquerda, político, no teatro de Arena, por exemplo, eles fizeram uma tentativa de mudar o teatro, para um novo público de teatro. Eu acho que mudaram no sentido de que veio muito mais gente jovem, universitários, mas não se libertaram inteiramente da burguesia porque, afinal de contas, quem tem dinheiro, quem pode pagar é a burguesia. Então havia o interesse de fazer um teatro operário mas não conseguia. Era uma classe média que ia, o Arena já não era mais para granfinos, mas era uma coisa ainda “bem” ver o teatro. Depois veio o Oficina que fez uma coisa contra o público, num certo sentido, o teatro de violência, não só em cena, mas também às vezes extrapolando a cena, passando para a platéia, do palco para a platéia. Aí, realmente, afastou bastante o público, houve uma crise séria.

**O PERCEVEJO** – *Houve um polêmica entre o José Celso [Martinez Correia], envolvendo também o Anatol [Rosenfeld], que chamou o teatro do José Celso de neoculinário, no artigo “O teatro agressivo”.*

**DÉCIO DE A. PRADO** – É exato. O Zé Celso, num certo momento, não admitia crítica nenhuma. Aí nesse momento, quando ele fez as coisas mais fortes, eu já não era mais crítico.

**O PERCEVEJO** – *Eu me lembro que o sr. chegou a comentar que não foi ver o espetáculo do Zé Celso para não atrapalhá-lo...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Eu fiz exatamente isso. Deixei de ver um espetáculo que ele fez, Gracias, Señor. E ele teve

uma polêmica muito forte contra o Sábato Magaldi, escreveu coisas violentas contra a crítica em geral. Porque o ponto de vista dele é que nós representávamos um pouco o racionalismo, a razão, a lógica, e ele queria uma outra coisa. Aí eu falei, bom, se ele acha que estou atrapalhando, aí eu não vou ver mesmo. Talvez esteja atrapalhando. De fato, por exemplo, naquele momento estava muito na moda isso, todo mundo dar a mão entre o público e não era bem o meu gênero, não é? Eu, inclusive, não queria dar a mão para poder ficar com a minha maneira de ver, para poder ser eu mesmo, não ser levado por um movimento coletivo. Então, nesse sentido, talvez realmente, eu atrapalhasse o espetáculo. Porque eu concebo muito bem um teatro que não seja racional, mas eu não posso me livrar inteiramente de um certo racionalismo. Só posso escrever da maneira como eu sou, não é?

**O PERCEVEJO** – *Neste último livro, Peças, pessoas e personagens, o sr. diz – e eu achei muito interessante – que a passagem do amadorismo ao profissionalismo se dá, em 1948, se dá através tanto do TBC quanto da EAD que são duas iniciativas privadas, de mecenato desinteressado. Esses mecenas desinteressados são animais cada vez mais raros, senão animais em extinção...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Naquele época eram raros também.

**O PERCEVEJO** – *Bem, e a relação entre os críticos? Se eu não me engano a Comissão Estadual de Teatro (C.E.T.) foi fundada a partir de uma sugestão da Associação de Críticos, não foi, da Associação Paulista...*



**DÉCIO DE A. PRADO** – Foi, exatamente. A Associação Paulista, não sei se você sabe, começou como uma seção do Rio de Janeiro.

**O PERCEVEJO** – Com a Associação Brasileira de Críticos, ABCT?

**DÉCIO DE A. PRADO** – É, a Associação Brasileira de Críticos Teatrais, seção de São Paulo. O presidente da ABCT era o Lopes Gonçalves, uma pessoa rica. Era crítico também. Ele que fez dois congressos de teatro, não sei se viu esses anais dos congressos.. porque num deles, eu e dois alunos da Escola de Arte Dramática propusemos como novidade o teatro de arena. Mas como novidade não da maneira de representar, uma solução econômica para o teatro, isso está assinado... Quem escreveu realmente foram eles, mas baseado em aulas que eu tinha dado, em material que eu tinha. E então nós participamos desse congresso e ele

---

Os livros que eu escrevi eram  
de críticas do espetáculo.  
Por exemplo, eu nunca escrevi uma  
crítica baseada na leitura do texto.

---



inclusive deu até um dinheiro para a gente abrir e começar aqui a Associação Paulista, a Associação Brasileira de Críticos Teatrais, seção de São Paulo. Depois ela se torna independente, porque no Rio houve uma briga, e como Lopes Gonçalves não saía nunca da presidência da ABCT, não sei se você sabia disso, aí os críticos jovens – era um problema de geração também –, os críticos jovens formaram o Círculo de Críticos Independente. São Paulo ficou independente, com sua Associação Paulista de Críticos Teatrais. Quando Jânio Quadros foi governador do Estado eu fazia parte da diretoria da APCT – eu fui muitas vezes presidente da APCT –, nós pedimos para fazer um auxílio ao teatro e ele pediu que apresentássemos um projeto. Fizemos o projeto da Comissão Estadual de Teatro, que ele aceitou, criou uma comissão da qual participaríamos obrigatoriamente três membros da Associação Paulista de Críticos Teatrais. Nomeou, se não me engano sete pessoas. As outras pessoas que, por exemplo, Emílio Melo que era um velho ator do teatro popular, ainda com influência de italiano aqui em São Paulo, e que era um ator totalmente diferente da gente. Mas afinal funcionou a Comissão. Mas tinha três membros obrigatórios da Associação dos Críticos. E a Associação começou a dar dinheiro. Isso permaneceu durante alguns governos, não só no governo do Jânio mas também nos governos sucessivos. E funcionava muito bem, o teatro de São Paulo desenvolveu-se muito por causa disso. O Arena recebia dinheiro, o Oficina recebia dinheiro, o Maria Della Costa recebia dinheiro, o TBC recebia dinheiro. Funcionou direitinho. Depois, com as mudanças políticas acabou perdendo toda importância. Hoje nem sei mais se existe a Comissão Estadual de Teatro...

**O PERCEVEJO** – E além da Comissão, que foi fundada por indicação da Associação, que outras atividades a Associação de Críticos promoveu que o sr apontaria como de importância?

**DÉCIO DE A. PRADO** – Olha, a Associação de Críticos realmente tinha muito pouca importância. Aliás, tinha... não muito pouca importância, mas muito pouca atividade, porque nós não tínhamos verba. Às vezes quando tivemos verba, quando conseguimos verba, fizemos, por exemplo, cursos de conferências. E isto é a única coisa. Mas, normalmente, durante muito tempo, não se fazia nem isto. O que nós fazíamos era, no fim do ano, dar o prêmio da Associação para os melhores, através de votação só da crítica. Não eram mais do que nove pessoas, por aí. Como naquele momento não havia tantos prêmios, o nosso prêmio tinha um certo peso, um certo valor. E também, quando por exemplo, a classe teatral entrava em briga por causa de censura, nós éramos chamados e, naturalmente, defendíamos a classe teatral contra a censura. Isso ocorreu mais de uma vez. Então nós tínhamos uma função, por um lado, pequena, mas por outro lado, moralmente importante. Aí esse primeiro grupo saiu de um modo geral, entrou outro grupo e resolveram aumentar a Associação de Críticos Teatrais para Críticos Musicais, inicialmente – isso no meu tempo ainda. Depois para Associação de Críticos de Arte, aí entrou tudo. Aí os críticos perderam o valor porque dizem que, por exemplo, os prêmios de rádio, televisão são mal dados, que há interesses comerciais nisso. Perdeu a feição. Quando era uma coisa pequena, tinha uma significação puramente moral, material não tinha força nenhuma. Mas, por exemplo, nós tivemos uma atuação através da C.E.T., porque aí havia verba.

**O PERCEVEJO** – Eu acho que, além do teatro, incluindo o Antônio Cândido, o Paulo Emílio e os outros, a sua geração pode ser definida como uma geração de críticos. O sr. acha que a sua geração fez escola, se o sr. vê uma continuidade em alguns críticos, quem seriam esses críticos...

**DÉCIO DE A. PRADO** – O teatro hoje em dia não tem mais o prestígio jornalístico que tinha naquela época, os jornais não dão mais importância ao teatro, o teatro é considerado uma coisa meio secundária, dão um espaço muito pequeno para o teatro nos jornais. Então você nem sabe se existe crítico bom ou não, porque eles têm 30 linhas para escrever, é muito difícil você explicar tudo em 30 linhas. Fica mais uma coisa opinativa. Eu acho que isto foi uma mudança para pior, sem dúvida, foi uma mudança para pior. Agora, essa minha geração, que você falou que é de críticos, em parte talvez seja devido também à nossa ligação com a universidade. Porque eu acho que no meu grupo do *Clima*, havia duas pessoas que tinham uma certa vocação ou aptidão criadora, que seriam a Gilda Mello e Souza e o Paulo Emílio Sales Gomes, que afinal de contas escreveu um livro de contos que é bem interessante. Mas como nós éramos ligados à universidade, talvez isso tenha pesado um pouco. Aliás, o Lourival também escreveu uma peça em um ato que foi representada no teatro das segundas-feiras do TBC. Quer dizer, talvez ele também tivesse uma vocação criadora. Ele fez também uma adaptação da peça do Álvares de Azevedo, portanto, você vê que talvez houvesse no nosso grupo mesmo algumas pessoas que poderiam ir para a ficção. Mas, afinal de contas, o fato importante da vida de nós todos foi a universidade.

**O PERCEVEJO** – O sr. vê na crítica de teatro alguém com quem o sr. se identifique?

**DÉCIO DE A. PRADO** – Escrevendo crítica, não. Agora eu acho que têm teses. O João Roberto Faria foi o primeiro. Ele fez parte do primeiro grupo de orientandos meus, a primeira tese que ele fez foi comigo. Depois ele ficou no meu lugar na Faculdade de Filosofia, em certo sentido continuou o trabalho que eu estou fazendo. Mas ele não é crítico. No

começo, quando nós começamos a escrever em 1941, a universidade não tinha força ainda, a universidade é de 1934, quer dizer, quando nós fizemos a revista, a universidade não tinha nem dez anos. Agora criou-se uma espécie de fosso, às vezes intransponível, a universidade de um lado, o jornalismo de outro. O jornalismo acha que o trabalho universitário é muito chato, e o universitário acha que o trabalho jornalístico é superficial.

**O PERCEVEJO** – *De certa forma volta aquela polêmica dos anos 40, da crítica de rodapé e dos universitários.*

**DÉCIO DE A. PRADO** – É, mas a crítica de rodapé do Álvaro Lins, por exemplo, do Antonio Cândido, era ao mesmo tempo uma crítica jornalística, porque era sobre aquilo que estava sendo publicado, mas era uma crítica que literariamente todo mundo prezava como sendo de primeira ordem. Isso é que eu não sei se tem hoje.

**O PERCEVEJO** – *Por ocasião do Primeiro Seminário de Crítica Teatral, o sr. comparou o momento que o teatro estava atravessando, com o momento em que o sr. começou na crítica, no que diz respeito ao não reconhecimento do trabalho do crítico, nem por parte dos artistas, nem por parte dos jornais, justo na hora em que o teatro estava começando a dar a grande virada.*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Bom, esse seminário foi feito porque no Rio de Janeiro havia uma briga tremenda entre a classe teatral e a classe dos críticos. A classe teatral revoltou-se contra a crítica e houve, praticamente, um rompimento. E nós fizemos então aqui o seminário para ver se restabelecia a paz aqui em São Paulo.

**O PERCEVEJO** – *Então porque a crítica continua desacreditada...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – No Rio, talvez. Aqui em São Paulo nem tanto. A Bárbara, por exemplo, eu sei que ela é muito criticada porque exerce uma crítica muito forte; eu não tenho seguido, mas sei que é o temperamento dela.

---

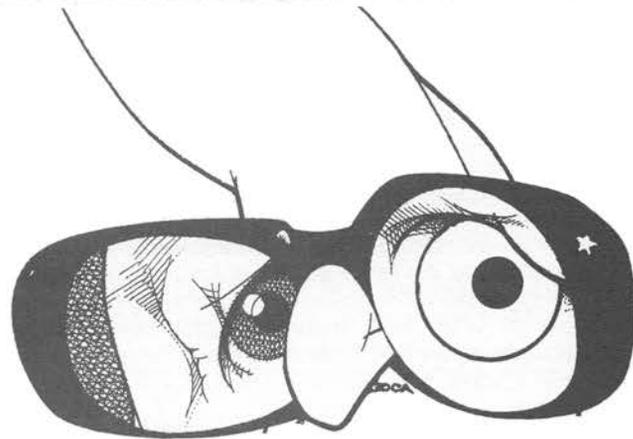
Eu acho que a crítica  
é muito o jogo  
entre o particular  
e o universal [...]

---



Aliás, me dou muito, sou muito amigo da Bárbara. Até devo o apoio que ela me deu naquela ocasião e sempre que preciso. Mas, a crítica por exemplo do *O Estado de S. Paulo*: os dois críticos atualmente que fazem não são assim. São muito mais compreensivos, dizem as coisas em meias palavras. Nem o Sábato Magaldi, quando fazia crítica, que eu saiba não houve esse movimento, não houve essa cisão tão grande entre...

**O PERCEVEJO** – *O sr. se define, no Exercício Findo, como um crítico impressionista. O sr. acha que o teatro, por ser uma arte efêmera, demanda também uma crítica impressionista, uma resposta imediata e o sr. sente falta de uma crítica assim na literatura?*



**DÉCIO DE A. PRADO** – Bom, em primeiro lugar, essa palavra impressionismo vem de um autor teatral, que é Jules Lemaître. Ele publicou vários livros chamados *Impressions de théâtre*. Eu li a crítica dele e eu acho uma crítica freqüentemente muito boa. Vou citar um exemplo: quando houve *Cyrano de Bergerac* que foi um sucesso tremendo e a maior parte das pessoas achava que era um renouveau do teatro francês, que era um recomeço do teatro poético, ele caracterizou como o contrário, como sendo um fim.

Elogiando a peça, mas historicamente ele colocava mais como um fim do teatro poético; o que realmente ocorreu, depois não houve mais sucesso. E assim também o que ele escreveu, por exemplo, sobre Maeterlinck, eu acho que é muito interessante, ele observava muito bem. Então, realmente, o que havia de crítica de teatro tinha que ser impressionista, porque ela é uma resposta imediata. Vem um estímulo e você reage. Então não pode ser de outra maneira. Eu me lembro, por exemplo, uma vez assisti um congresso de críticos e tinha um professor francês que usava estatística para usar, por exemplo, a palavra mais usada vamos supor, de Shakespeare. Evidentemente que na crítica de teatro eu não posso pegar a palavra para fazer estatística de nada, é um método que não funciona, quer dizer, eu reajo como público, como o público reage. Quer dizer, eu vejo e penso e faço um esforço para dizer aquilo em que eu estou pensando. A crítica jornalística não pode ser outra coisa, eu acho. Agora, você pode fazer ensaios, aí é diferente, você tem uma visão geral. Eu acho assim: a perspectiva é muito importante na crítica. Se você escreve uma crítica de todos os espetáculos do ano, é muito relativista, é relativo àquele ano, o que está sucedendo naquele ano, vamos supor, que o teatro está crescendo, o teatro está morrendo, você exprime mais ou menos aquele momento. Agora se você faz um ensaio passado, vamos supor, o teatro político no Brasil, o teatro épico no Brasil, aí você já pega 20 anos, sua perspectiva já é outra. A maior parte das peças some e aparecem duas ou três. Agora, se você escrever, por exemplo, vamos supor, como eu fiz, uma história assim crítica do modernismo no Brasil, de 1930 a 1980. Aí a maior parte das coisas desaparece, as coisas de ano desaparecem e ficam apenas algumas tendências. Então você tem que fazer conforme a abordagem.

**O PERCEVEJO** – *O sr. tocou aí num ponto importante. Neste mesmo Exercício Findo, o sr. distingue ciência e crítica, enquanto a ciência tende ao universal, a crítica tende ao detalhe, ao que é único. E essa distância é uma distância que aumenta ainda mais no Teatro. Então eu gostaria de perguntar ao sr. a quem caberia essa ciência do teatro, no sentido de uma teoria, de um conhecimento com validade objetiva?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Bom, têm vários livros escritos atualmente. Isso, realmente, é uma coisa muito recente, mas

houve todo uma série, como o dicionário de teatro desse Patrice Pavis, que é todo escrito assim, um pouco em termos de estruturalismo, e que eu acho que é interessante. Quando surgiu o estruturalismo, muita coisa que eu sentia mas não sabia exprimir bem foi mais esclarecida através da análise estrutural. Mas eu sinto que isso não é crítica de teatro, isso é crítica do gênero teatral, vamos dizer, mas não é crítica da peça, do espetáculo. Os livros que eu escrevi eram de críticas do espetáculo. Por exemplo, eu nunca escrevi uma crítica baseada na leitura do texto. Eu freqüentemente lia o texto antes, para poder realmente estar a par. Lia sobre o autor, me preparava. Mas eu deixava para escrever a crítica

... filosoficamente eu acho que, na verdade, o mundo é o ponto de vista do Descartes, de penso, logo, existo; é o ponto de vista de Kant...



depois que visse o espetáculo, porque o espetáculo, aquele espetáculo diz alguma coisa particular sobre aquele texto. Pode um espetáculo me levar numa direção e um outro espetáculo me levar numa outra direção, compreende? Então você tem que reagir ao espetáculo, aos atores, ao cenário. E isto é o que eu chamo de crítica de teatro jornalística. Agora, nada impede que você faça, por exemplo, vamos supor, um estudo estrutural do melodrama, tal como ele existiu em 1830, 1800...Porque na literatura você também tem isso, você tem crítica do romance ou do autor e tem também, hoje em dia, a teoria literária, que é uma disciplina universitária.

**O PERCEVEJO** – *Sendo a História da arte, e por extensão a História do teatro, uma história de juízos de valor, ela também é uma história da crítica, num certo sentido, porque o juízo crítico ele se inclui necessariamente no âmbito da atividade do historiador, da mesma forma que a crítica tem a necessidade de ter uma perspectiva histórica. Eu queria saber se o sr. concordaria que, no caso específico da arte, a história e a crítica são indissociáveis?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Acho que sim. Há uma coisa sobre o que eu não falei ainda: eu comecei a fazer crítica no jornal em 1946, em 1948 eu comecei a dar aula de História do Teatro na Escola de Arte Dramática. Começava naturalmente com a Grécia. E eu fui obrigado a estudar o teatro grego. Então, querendo ou não, eu tenho essa perspectiva histórica. Porque realmente eu era professor de História, como o Sábato é professor de História e também, a meu ver, tem uma perspectiva histórica dentro das coisas que ele escreve, sobre as coisas modernas, atuais. Isto poderia ser relacionado ao Mauguet, mas o Sábato não foi aluno do Mauguet e também tem essa perspectiva. Eu acho que a crítica é muito o jogo entre o particular e o universal, muito. Você está sempre correndo de um lado para o outro, para cá e para lá. Se você fizer uma coisa puramente universal, você faz realmente uma ciência do teatro, se você fizer uma coisa inteiramente particularizada, apenas você dá suas impressões. Porque filosoficamente eu acho que, na verdade, o mundo é o ponto de vista do Descartes, de penso, logo, existo; é o ponto de vista de Kant...

**O PERCEVEJO** – *Da Fenomenologia...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Da Fenomenologia. Você tem que partir da sua experiência. Eu sempre achei, por exemplo, que para escrever crítica, o que era trabalhoso era eu perceber bem o que eu tinha sentido dentro do espetáculo, porque no fundo é uma auto-análise.

**O PERCEVEJO** – *Nos primeiros prefácios, o sr. sempre coloca a crítica não como um ato de criação, mas, por exemplo, como o sr. diz aqui: “a crítica tem sempre um nível médio, a não ser no caso de um espetáculo extremamente excepcional que exige do crítico um esforço de originalidade”. No final, em Exercício findo, o sr. diz que a crítica tem tanto de criação quanto as outras criações. O sr. acha que houve uma mudança na sua concepção de crítica?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Acho que houve nesse sentido: eu fui percebendo melhor a parte criadora que eu tinha. Porque, inclusive como crítico, eu comecei a perceber o seguinte: tudo o que eu pensava, pensava sobre mim mesmo, sobre os amigos, sobre as pessoas, sobre o amor, tudo isso que um dia acabava saindo a propósito de uma peça ou de um espetáculo. Porque realmente você não é uma pura reprodução daquilo que você vê, você também em parte é uma produção, você, inclusive, às vezes, ajuda até o autor a se entender. Isso, por exemplo, aconteceu com o Jorge Andrade. O Jorge Andrade escrevia e mostrava. Mostrava para o Antonio Cândido, mostrava para o Sábato Magaldi, mostrava para mim. E a gente fazia observações que ele não tinha percebido e que, em geral, via mais tarde. E aproveitava essas observações. Realmente, eu comecei a perceber que eu me colocava muito na minha crítica. Não diretamente, quer dizer, não fazia confidências pessoais, mas indiretamente, no tom objetivo, acabava pondo reflexões. Quem lê poesia é assim. Aliás, uma das grandes diferenças na poesia moderna em relação à poesia do século passado é que o poeta do século passado transmitia tudo o que o leitor tinha que sentir sobre a poesia. O Castro Alves, por exemplo, faz o mesmo discurso, então você segue todo o pensamento dele. Você pega o Carlos Drummond que diz no meio do caminho tinha uma pedra e acabou, você tem que se virar com aquilo, você que resolve o problema. Agora, nesse sentido eu acho que a crítica é importante – tem uma teoria aí também que eu nunca apliquei, que é a seguinte: há autores que têm uma comunicação imediata com o público, por exemplo, quando surgiu o Jorge Amado, no segundo, ou terceiro romance, ele já era um autor lidíssimo. Há autores que precisam ter um intermediário na crítica; é o caso do Mário de Andrade e do Oswald de Andrade, que na ocasião foram pouquíssimo lidos, não foram bem apreciados, a própria crítica era muito restritiva em torno, por exemplo, do Oswald de Andrade, e depois, passados vinte, trinta anos, houve uma porção de pessoas escrevendo sobre eles. São autores, como o Joyce, que precisam ter uma intermediação da crítica.

**O PERCEVEJO** – *Qual o papel que o sr. acha que a crítica tem no desenvolvimento do teatro?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Acho também que já escrevi sobre isso. A crítica tem um papel interessante no sentido de dizer sim ou não. Você escreve uma peça, vai lá e você fala se está na direção certa ou não está na direção certa. É uma opinião, mas é uma opinião mais franca do que a opinião que as pessoas dão pessoalmente, em geral.

**O PERCEVEJO** – *Mas nessa época da década de 40, 50, a crítica foi muito importante...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Foi, foi importante. Foi até muito

importante. E aí é que eu sinto bem que pertencia a uma geração, porque nós todos estávamos mais ou menos querendo a mesma coisa. Isso é que não existe mais hoje em dia. Nós queríamos todos um teatro moderno que era o teatro que se via nos Estados Unidos, na França, na Itália. Não era assim uma coisa extraordinária, mas no Brasil era uma novidade absoluta. Agora, hoje em dia, o que eu vejo, é que há um número muito grande de posições críticas.

**O PERCEVEJO** – *É, nesse sentido não existe uma geração de críticos hoje.*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Não, não existe.

**O PERCEVEJO** – *No sentido de conjunto de pensamento, de unidade...*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Não, não existe. Agora, por exemplo, com o Sábato que é dez anos mais moço do que eu. Eu sempre me senti muito bem com o Sábato, nós conversamos, em geral, nossas opiniões mais ou menos batem. Às vezes não bate, mas, de modo geral, batem, porque ele pertence ainda a esta minha geração. Quando ele começou a fazer crítica, ele queria este teatro moderno que nós víamos no estrangeiro.

**O PERCEVEJO** – *O sr. se refere, em um de seus livros, ao ofício do crítico, à importância transitória, passageira do crítico, porque ela tem importância naquele momento. Mas eu acho que, de certa forma, as suas coletâneas desmentem isso, porque elas são não só um documento importante sobre o teatro que era feito, uma fonte, como também uma fonte sobre a recepção do teatro, das questões....*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Bom, eu espero que tenha algum interesse. Mas nesse último livro, eu pus o título meio irônico de *Exercício findo*. Em orçamento você tem, por exemplo, uma verba, e você não gasta aquela verba. Ela não passa para o ano seguinte, ela cai em exercício findo. Então, esse livro estava pronto, mas eu nem pensava em publicar. Eu dei uma entrevista em que eu disse que tinha um livro de contos(sic), tal e a Perspectiva, o J. Ginsburg, que é meu amigo, disse “eu me interessei em publicar”. Aí é que fiz o prefácio e pus o nome de *Exercício findo*, porque eu não sabia se aquilo tinha atualidade ainda ou não. Eu sabia que tinha esse papel de representar o momento, isso eu acho.

A crítica tem um papel interessante no sentido de dizer sim ou não.



Aliás, no *Exercício findo* tem alguns espetáculos brasileiros importantes, críticas de coisas importantes. Tem coisas muito secundárias que passaram, mas outras que não, que ficaram. Mas realmente, o conjunto, eu não sabia se era uma coisa já ultrapassada.

**O PERCEVEJO** – *Na Apresentação do Teatro moderno o sr. fala que invejava os críticos norte-americanos e franceses*

*porque podiam falar com isenção, sem se importar se a companhia era pobre, se o ator era rico, e que isso no Brasil de certa forma não era possível, porque estavam todos preocupados com essa plantinha frágil que era o teatro, que aqui nós não éramos nem espectadores, éramos cúmplices.*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Exatamente.

**O PERCEVEJO** – *Então me parece que em 68, com o episódio da devolução do Saci, essa cumplicidade, essa*

É uma opinião, mas é uma opinião mais franca do que a opinião que as pessoas dão pessoalmente, em geral.



*solidariedade entre a classe e a crítica se rompeu.*

**DÉCIO DE A. PRADO** – É. Rompeu por um lado, não porque eles devolveram o Saci, muitos não devolveram o Saci do último ano, por exemplo, depois de 64. Muita gente não devolveu mas o movimento era para todos devolverem. Eu achei que era uma coisa acintosa em relação ao jornal mas, ao mesmo tempo, eles procuravam deixar de lado o Sábato e eu, que participávamos da comissão que dava o prêmio. Aliás, eu escrevi isso, no fundo é isso mesmo, eu não fui atingido pessoalmente como crítico, porque inclusive eu tinha elogiado as peças de esquerda e no ano anterior nós havíamos dado os prêmios todos para o pessoal de esquerda, e o jornal não tinha falado nada, não se opusera. Agora, eu fiquei meio atingido porque, afinal de contas, eu tinha participado do prêmio desde o primeiro até o último. Eu sempre fui uma espécie de presidente, quem fazia o discurso no jornal era eu, o Dr. Júlio Mesquita falava alguma coisa mas eu fazia o discurso, o jornal publicava e tudo. Então eu estava muito relacionado...

**DÉCIO DE A. PRADO** – *A idéia da criação do prêmio foi sua?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Não, foi do jornal. E, naquele tempo, era o único prêmio aqui em São Paulo e o jornal dava uma cobertura fantástica, não é? O jornal publicava... evidentemente você ganha um prêmio de teatro... teatro e cinema, porque também estava começando a Vera Cruz de cinema, teatro e cinema. O jornal dava uma cobertura imensa durante um mês, páginas inteiras, retratos enormes das pessoas e tudo. A Cacilda Becker, que era mais ou menos a primeira figura da classe teatral aqui em São Paulo, foi ao jornal, chorou, dizendo que ela era contra, mas que se fizesse ela estaria de acordo porque ela era da classe teatral. Mas ela percebeu que era um erro porque, afinal de contas, estavam afastando um aliado. Porque tinha escrito uma nota sobre censura na nota Informações, mas não era a minha posição, por exemplo, eu quando escrevi sobre censura no jornal, eu não estava naquela posição. Nem o Sábato também tinha escrito nada a favor da censura. E o jornal também, a posição oficial deles era contra a censura. Mas passou... porque alguém escreveu, alguém deixou publicar

uma nota culpando o teatro. Aí eu achei que a minha posição ficava muito delicada, não é? O jornal sofreu uma desfeita e aliás, depois o jornal foi perdendo o interesse pelo teatro, perdeu, naquele momento perdeu.

**O PERCEVEJO** – *Depois o sr. chegou a escrever na revista Visão, não é?*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Ah, eu escrevi uma crítica só, acho que foi. O diretor me pediu. Foi o espetáculo da Cacilda, eu acho, o espetáculo em que ela morreu: teve um derrame em cena, representando a peça do Beckett. E, por acaso – agora eu estou me lembrando – por acaso ele me pediu para fazer a crítica. E como era um espetáculo da Cacilda eu fiz uma crítica [que reproduzimos entre os artigos da Memória da crítica, neste número de *O Percevejo*]. Foi a última coisa que eu escrevi sobre ela... Eu estava até para levar os alunos, como fazia ocasionalmente. Os alunos compraram entrada para ver a peça na matinée de domingo, e ela teve o derrame dois dias antes e foi para o hospital.

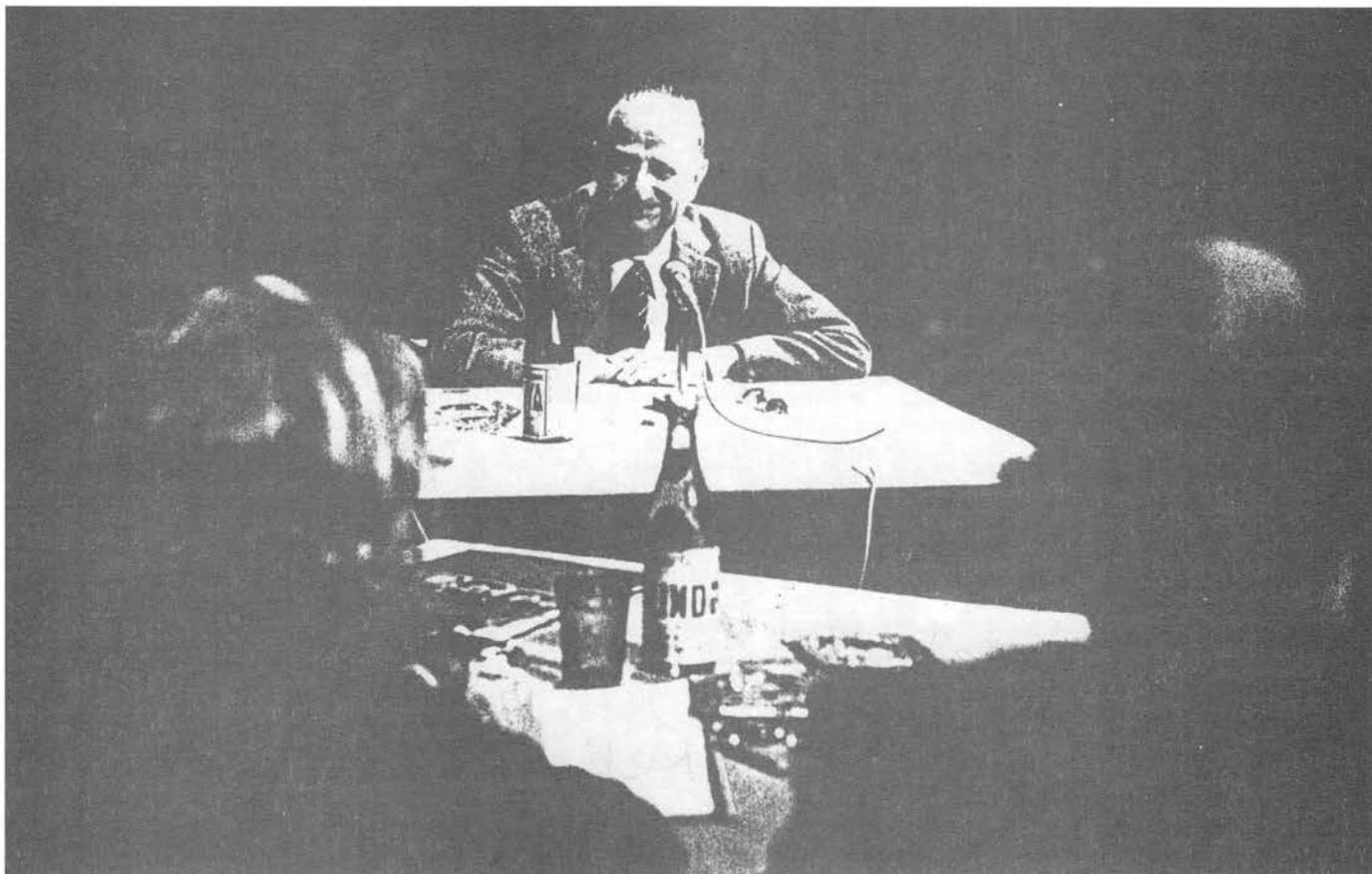
**O PERCEVEJO** – *Na Veja depois o sr. escreveu.*

**DÉCIO DE A. PRADO** – Na *Veja* eu escrevi duas críticas, porque também me pediram. Aliás, pagavam bem, para mim seria interessante economicamente. Mas eu já tinha perdido o entusiasmo e não escrevi mais, passou, aquele negócio passou. Aquele estilo de jornal e tudo, eu já não estava bem à vontade. Para *Visão* eu acho que eu escrevi um artigo que eu achei que saiu bom, até sobre a Cacilda, sobre o espetáculo. Agora, na *Veja* eu também não fiquei muito satisfeito. Eles

me pediram para escrever, me deram o número de linhas e eu escrevi. Até foi sobre uma peça do Garcia Lorca. E eles leram e falaram que estava tudo bem. E depois eles cortaram o fim, e eles não perceberam que eu tinha encaminhado todo o artigo para aquele fim, para as últimas frases, como é normal. Porque em jornal, não sei se você sabe disso, por exemplo no *Estado* eles faziam isso em notícia, você sempre põe a coisa mais importante no começo e a menos importante no fim, pois se tiverem que cortar, cortam os últimos parágrafos. Mas isso é noticiário. Agora, se você escreve uma crítica, evidentemente que o fim tem importância.

**O PERCEVEJO** – *É o fecho.*

**DÉCIO DE A. PRADO** – É, é o fecho. *Bodas de sangue* já tinha sido muito criticado. Então precisava também inventar alguma coisa, um pouco diferente. Eu fui girando a escolha em torno da idéia do sangue, que é a idéia do Himeneu e é a idéia também da morte. Ela já não é mais virgem, vai casar, essas coisas, enfim...e eles cortaram o fim para onde eu estava encaminhando tudo Ficou completamente sem pé e nem cabeça. De outra vez também pediram para escrever sobre o Pelé, quando ele fez mil gols. Então também eu achava que tinha que ter alguma coisa um pouco diferente. Então eu acabei ligando a idéia de mil com a idéia de mil e um, que é a idéia das mil e uma noites. E eu fiz *Os Mil e Um Gols de Pelé*, associando com as mil e uma noites no último parágrafo. Não coube, cortaram o último parágrafo. Essas coisas que chateiam você, afinal você faz um certo esforço para poder dizer alguma coisa, não é?



*Essa entrevista foi realizada por Ana Bernstein, em São Paulo, em 20 de maio de 1994. É parte da pesquisa que desenvolveu para sua dissertação no Programa de Mestrado em História Social da Cultura, na PUC do Rio de Janeiro.*

# O METATEATRO DE SANCHIS SINISTERRA

## Uma apresentação

José Dacosta

Sinisterra, dramaturgo espanhol contemporâneo, é o criador e diretor do Teatro Fronteiriço, companhia sediada em Barcelona, voltada para um programa de investigação e experimentação teatrais, que apresenta um eixo bastante extenso de atividades (realização de espetáculos, promoção de cursos práticos e teóricos, intercâmbios com outros grupos, em especial latino-americanos, etc.). O Teatro Fronteiriço se propõe a colocar em questão não apenas os conceitos dominantes na história do teatro europeu, quanto à dramaturgia e à cena, como também os meios e os modos habituais da produção teatral contemporânea.

A própria idéia de um Teatro Fronteiriço explicita o projeto da Companhia que assim se intitula. As áreas limítrofes são lugares em que se está sujeito a processos variados de interseção, de interação.

*Areas de identidad incierta,  
enrarecidas*

*por cualquier vecindad.*

*La atracción de lo ajeno, de lo distinto,  
es allí intensa.*

*Lo contamina toda esta llamada.*

*Débiles pertenencias, fidelidad escasa,  
vagos arraigos nômadas.*

*Tierra de nadie y de todos.*

*Lugar de encuentros permanentes, de  
fricciones que electrizan el aire!*

A idéia de fronteira para a Companhia de Barcelona parece ser a de um lugar onde se verificam jogos diversos de transição e metamorfose (no espaço e no tempo). O interesse do Teatro Fronteiriço pela constituição de espaços – físicos e mentais – em que os conceitos se relativizam está expresso no manifesto já citado:

*Mesmo que às vezes acabe por  
servir a uma Causa, mesmo que  
provisoriamente assuma as cores de uma  
outra bandeira, sua vocação  
profunda não é a Idéia ou a Nação, mas  
o espaço relativo em que nascem as  
perguntas, a zona indefinida que  
ninguém reivindica como própria. Uma  
de suas metas mais precisas - quando  
elas são expostas - seria suscitar a  
emergência de pequenas pátrias*

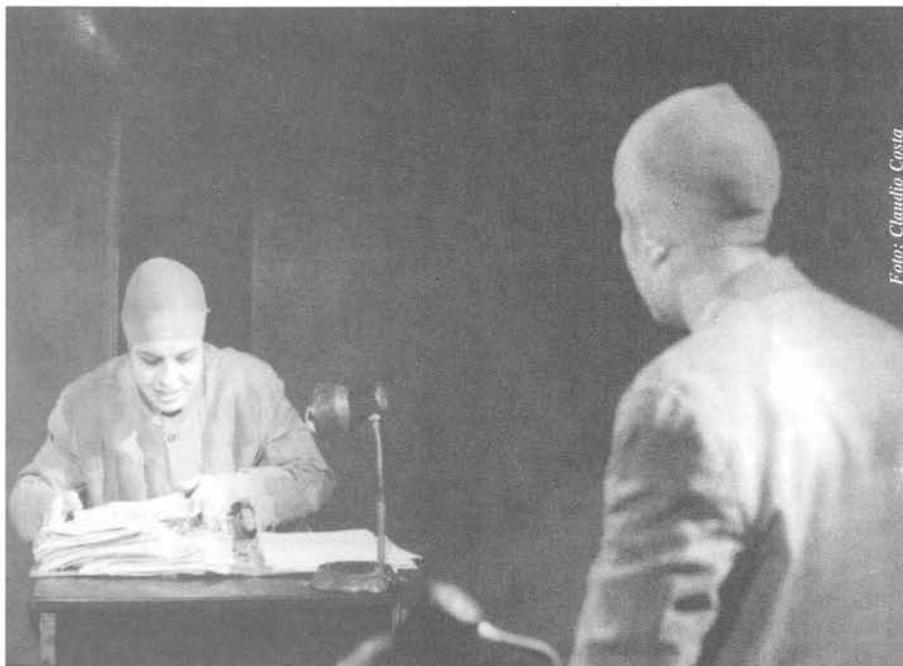


Foto: Cláudio Costa

*Nedira Campos e Vânia Magalhães (costas), em Pervertimentos ou gestos para nada, Direção, José Dacosta (Junho, 1994), Espaço Cultural Sérgio Porto*

*nômades, de efêmeros países  
habitáveis onde a ação e o pensamento  
tivessem que inventar-se cada dia?*

O cruzamento de tempos diferentes (quem sabe, paralelos), cruzamento mais ou menos aleatório que se dá em algum instante, é o jogo que Sinisterra instaura em sua peça *Ai, Carmela*. Dessa interseção de temporalidades distintas em que está cada uma das duas personagens, o autor extrai um tipo específico de humor, relacionado a uma clownesca perplexidade dessas figuras que aparecem em cena, ante ocorrências que não podem explicar nem no sonho, nem no delírio, nem na vida e nem na morte. Nessa obra, os atores de um teatro popular mambembe, Paulino e Carmela, ele vivo e ela morta, se reencontram. Carmela reaparece para o ex-companheiro, no teatro em que, na Guerra Civil espanhola, foram obrigados pelos fascistas a atuarem para uma platéia de prisioneiros que seriam fuzilados logo depois.

Com esse argumento e deseroicizando, deliberadamente, as figuras de Paulino e de Carmela, Sanchis opera uma investigação formal

específica. Usando de certa liberdade no encadeamento da trama, confronta, mais do que vontades definidas e opostas de personagens individuais, faixas diferentes de realidade e de tempo.

Lembra, de certo modo, a experiência de Nelson Rodrigues em peças como *Vestido de noiva* ou *Valsa no. 6*, em que a organização não lógica do entrecho não pode ser totalmente justificada por um estado mental patológico das personagens. A perda de consciência do protagonista, por uma razão localizável, é o que explica, até certo ponto, a indistinção entre memória, delírio e realidade em *Vestido de noiva* e em *Valsa no. 6*. Esse elo causal, entretanto, não garante a inteligibilidade artística dessas obras. Enquanto uma peça como *Dorotéia* escapa completamente a esse tipo de explicação e nem por isso seu valor é menor. Ao contrário, ela evidencia o domínio formal e a liberdade de criação do autor<sup>3</sup>.

Como em Nelson, o riso provocado pelo teatro de Sanchis parece hesitante, ambíguo, incerto. Carmela, morta, dizendo a Paulino sobre o lugar de onde

EL TEATRO FRONTERIZO PRO-  
**PONE ÑAQUE O**  
DE PIOJOS Y ACTORES

MIXTVRA JOCO-SERIA DE  
garrufos varios sacada  
de diversos autores

*(pero mayormente de Agustín de Rojas)*  
agora nuevamente compuesta y  
aderezada por José Sanchis Sinisterra



---

En Madrid, Teatro Español de la calle  
del Príncipe

vem, fala de um cruzamento de estradas de ferro, em que as pessoas entrevistas, iam como que perdendo suas formas. Essa imagem dá conta daquilo que parece fundamental não só em *Ai, Carmela*, mas no projeto artístico de Sinisterra, de modo mais amplo: a interseção de temporalidades distintas, diluindo, por um lado, as referências correntes do real como suposta objetividade e, por outro lado, as da subjetividade humana entendida como consciência, com certo grau de solidez e de continuidade.

Em *Ñaque o de piojos y actores*<sup>4</sup>, por exemplo, as personagens e espectadores não apenas estão em locais nitidamente diferenciados (palco e sala do teatro), como indicam pertencerem a tempos distintos, que são confrontados através de uma espécie de cruzamento espaço-temporal. Desse modo, a diferença, ressaltada nos trechos em que os atores falam sobre o público, leva à recepção um componente de estranhamento.

Nessa peça, Rios e Solano fazem parte de um dos tipos mais miseráveis de trupe ambulante, entre aquelas que percorriam a Espanha na época de Lope de Vega e de Calderón de La Barca, período do teatro espanhol conhecido como o Século de Ouro (séc. XVI / XVII). Nessa época, além da organização teatral intitulada *ñaque* (com dois atores), havia outras formas como as que se chamavam *bululu* (com um único ator) e *cangarrilla* (com três ou quatro atores).

Na peça de Sinisterra, os atores de um *ñaque*, atravessaram os tempos, chegando aos nossos dias, e se encontram, hoje, no palco de um edifício teatral. Mas continuam, como nas exhibições ao ar livre que faziam quatro séculos antes, piolhentos e esfarrapados, atuando em troca de gêneros alimentícios.

Tanto em *Ai, Carmela*, quanto no *Ñaque o de piojos y actores*, evidencia-se a afeição do autor pelas teatralidades marginais, pelas diversas manifestações performáticas não absorvidas (ou deliberadamente rejeitadas) pelo aparato teatral burguês. Isso se expressa no plano temático, no jogo proposto e na própria construção das personagens, que são, nas duas peças, atores ambulantes, pobres, que exibem um determinado tipo de performance popular, sem pretensões elevadas ou cultas. As figuras cênicas são construídas na materialidade de suas manifestações físicas, muito mais do que através de quaisquer filigranas

psicológicas individuais.

Os mambembes Carmela e Paulino fofam, na obra que recebe o nome da personagem feminina, uma companhia de teatro de variedades e atuam, com parcos recursos, na Espanha da primeira metade deste século. Paulino utilizou, muitas vezes, a habilidade de soltar sonoros gazes, como forma cômica de espetáculo. Carmela nunca desaprovou e até estimulou o companheiro a utilizar esse recurso vulgar e barato, mas eficiente para satisfazer a necessidade de riso fácil do público, sempre que se encontraram em situação difícil, de ordem financeira ou de outro tipo. Essa memória se entretete nos reencontros insólitos de Paulino e Carmela.

No universo fortemente material em que transitam as personagens de Sinisterra, o desejo de elevação soaria risível, como soa, de fato, quando elas tentam fingir esse tipo de aspiração. Parece que o dramaturgo quer, simultaneamente, chamar a atenção do espectador para um campo de teatralidades marginais e para uma concepção intensamente material do trabalho do ator e do espetáculo teatral.

Os textos curtos reunidos e publicados no livro *Pervirtimento y otros gestos para nada*<sup>5</sup>, talvez pela força decorrente da concentração e da síntese, são ainda mais agudos e contundentes no projeto de não apenas eleger o teatro como tema, mas de se constituir como drama exatamente em torno de problemas do teatro. As noções de personagem, de ação e de representação, bem como as relações entre criadores e espectadores ou desses últimos com a cena que vêem são problematizadas num tom levemente farsesco. Esse é também, sem dúvida, o projeto do *ñaque* e de *Ai, Carmela*. Essas obras também se constroem em torno de uma problematização crítica do teatro, entendido como gênero literário e como performance. Ali também o drama não se faz segundo as regras estritas da progressão dramática e do encadeamento causal da ação. Nas peças longas, entretanto, o desdobramento fabular é um pouco mais definido do que nas curtas, cujo ritmo, imposto pelo caráter episódico, pressupõe (ou, mesmo, exige) uma redução radical dos elementos da intriga.

Em uma das peças de *Pervirtimento*, a que se intitula *La puerta*, vemos um personagem que sabe que o é (como certas figuras de Pirandelo) e que rejeita ser confundido com o ator, tendo como problema o fato

de não poder sair para fora do palco, único lugar possível de concretização de sua existência. Esse personagem diz, num dado instante:

*...estava dizendo para vocês, então, que eu não sou o ator... ainda que não haja dúvidas de que um ambíguo parentesco nos una. Eu me atreveria, mesmo, a dizer algo mais que um parentesco, mas... como chamar a isso? Que nome dar a nossa... simbiose? Enfim: deixemos este espinhoso problema para os teóricos do teatro. Doutores tem a Igreja etcétera, et cetera. E a mim, me preocupam problemas mais concretos, mais práticos. Tão concretos como essa porta. Tão práticos, como cruzá-la ou não cruzá-la.*

Entretanto, em toda a dramaturgia do autor, há a abordagem de problemas teóricos e conceituais, mesmo quando não são tematizados: a autonomia do fato cênico ou seu valor como referência a algo externo (representação), a concepção do teatro como fenômeno de comunicação ou de ordem diversa. Mas não se torna nunca teatro de tese. O que faz é colocar em questão conceitos de teatro. A desestabilização das certezas, o jogo cômico daí decorrente e a materialidade da cena é que são o alvo e, de modo algum, a veiculação de uma idéia ou tese mais ou menos fechadas e fixadas em sua totalidade.

Trata-se de uma dramaturgia que se quer apenas matéria para performance, um dos elementos para a constituição do jogo cênico. Com a deseroicização das personagens, com a diluição dos significados profundos ou transcendentais, com a freqüente redução do símbolo ou da metáfora à literalidade, essa dramaturgia se insere em uma vertente da produção dramática contemporânea que opta por enfatizar os aspectos materiais e corpóreos da cena. Trata-se, de um processo ambíguo de renúncia ao literário no literário, através da própria operação textual.

Um dos procedimentos explorados por Sanchis em *Pervirtimento* (com o qual se refere a Samuel Beckett) é a utilização da técnica de separação entre voz e sujeito. Logo no primeiro texto do livro, intitulado *Extroducción*, apesar de se tratar de uma espécie de introdução, ainda que problemática, temos um discurso estranho que se define ora como um programa de peça de teatro, ora como voz coletiva dos criadores do espetáculo. Propondo ao espectador o

papel de leitor, o discurso se inicia levantando a hipótese de estar sendo lido pelo público, enquanto este último espera o começo do espetáculo. A partir disso, a voz vai descrevendo o comportamento progressivamente inquieto do espectador, decepcionado por não encontrar ali nada que o prepare para o espetáculo que se apresentará em seguida.

*Entretanto, o senhor já chegou ao terceiro parágrafo e comprova, não sem certa inquietude, que não estão lhe facilitando suficiente informação sobre a coisa. Será que se trata – pensa o senhor – de uma dessas obras modernas sem pé nem cabeça, herméticas, deliberadamente estranhas, das quais as pessoas normais não entendem nada?*

O leitor ou espectador sabe do comportamento do espectador fictício (virtual), através das descrições que dele são feitas.

*Dissimuladamente o senhor começa a observar seus companheiros de viagem, quer dizer, os demais espectadores que, como o senhor, tiveram a idéia de virem hoje a este teatro. E faz isso com a esperança de descobrir neles algum indício capaz de dissipar as dúvidas e temores que, não negue, vão tomando conta de seu ânimo. São gente normal, espectadores comuns e correntes?*

*Mantém uma atitude serena e relaxada ou, ao contrário, começam, como o senhor, a dar mostras de nervosismo?*

A voz que se pronuncia não pertence a um sujeito definido. Se, por um lado, poderia ser identificada como a voz do autor, este parece, antes, querer se fragmentar e se ocultar por trás da voz coletiva dos realizadores do espetáculo. De onde se esperaria a voz consciente do escritor ou isenta e professoral do analista, que prepara o público para uma determinada experiência artística, parece se manifestar uma dessas vozes e tendências da arte que, no nosso século, vêm insistindo em tirar as expectativas do público com “chatices de quebra cabeças que, depois, não se pode nem explicar aos amigos”.

A voz, no *Extruducción*, apesar de não corresponder a um sujeito definido, constitui um dos pólos de um conflito, cujo antagonista (o público), ainda que tornado mudo, não é menos manifesto. Há a voz e um outro, cujas manifestações são por ela veiculadas. Mas, nem de longe, trata-se de uma relação afável. A tensão constitui o elo. Temos aí, de modo cômico, a percepção do público como adversário. Susan

Sontag, em seu ensaio *A estética do silêncio*, escreve:

*O alvo característico da arte moderna - ser inaceitável para seu público - afirma de maneira inversa a inaceitabilidade para o artista da própria presença de um público (no sentido atual, um conjunto de espectadores voyeuristas). Pelo menos, desde que Nietzsche observou, em O nascimento da tragédia, que um público de espectadores como o que conhecemos, aquelas pessoas presentes que os atores ignoram, era desconhecido entre os gregos, uma boa parte da arte contemporânea parece movida pelo desejo de eliminar o público da arte, uma empresa que, com frequência, se apresenta como uma tentativa de eliminar a própria Arte (Em benefício da “vida”)?<sup>6</sup>.*

O discurso, no pequeno *Extruducción*, não se torna totalmente um drama, mantendo-se às margens de um texto informativo. Promete-se, no início, uma introdução. Mas, ao falar do público no lugar de falar da peça, ao tornar o espectador personagem (na medida em que é flagrado no interior de um conflito) e ao tratar as supostas manifestações desse espectador como atuais e inesperadas, a peça realiza, assim, uma espécie de dramatização do



Nedira Campos em *Pervertimentos ou gestos para nada*. Direção, José Dacosta, 1994

discurso. O drama submete o desejo de explicação a um completo fracasso. Subverte, na progressão do conflito, a ordem do texto informativo. Mas esse último também vaza o drama, reduzindo, deliberadamente, as personagens a vozes sem sujeito ou a gestos pressupostos, bem como desfazendo o tradicional apriori dramático da ação direta.

Esse hibridismo de gêneros está presente, de modo geral, na obra de Sinisterra, que, nesse aspecto, se aproxima simultaneamente, do teatro épico de Brecht e da experiência beckettiana. Os textos curtos de *Pervertimento* se tecem, também, sob o signo da mescla de modalidades distintas de discurso. O quadro *Fechar os olhos*, por exemplo, mistura drama e um tipo insólito de conferência; em *Ao lado*, os procedimentos do relato interferem na forma dramática; e em *Presença*, o tom de depoimento modifica o texto teatral.

Em *Ao lado*, o que se vê em cena é alguém que diz não entender porque o público está ali, diante daquele palco, quando é ao lado que algo realmente interessante vai ocorrer. Como se trata de um teatro italiano, o público, em posição frontal, não consegue ver o que se passa ao lado do palco. Não há ângulo de visão possível. Aquele que aparece para o público real é, por sua vez, espectador, da cena vizinha, brilhante e suntuosa, cujo desdobramento relata. É uma brincadeira irônica com os limites da arquitetura teatral que se tornou dominante no ocidente e que expressa uma determinada concepção de conhecimento e da relação sujeito-objeto.

Trata-se, também, de um desejo de mostrar aquilo que, no teatro comercial, ainda se omite como sem graça ou secundário (lugar dos maquinistas, das operações de coxia, etc.) e omitir o que, tradicionalmente, é percebido como o que se deve oferecer e exibir: o brilho e a suntuosidade (tematizados na imagem do palco e na idéia de espetáculo). A figura que está em cena, em *Ao lado*, faz, de início, as seguintes considerações:

*Vocês estão sem sorte mesmo, porque o que é realmente interessante vai acontecer aqui ao lado. É o mal do palco italiano: é uma caixa mágica que abre no espaço uma nova dimensão, sim. Pode ser um “pedaço” da vida - uma “fatia” como dizia o outro - ou um reino imaginário, de acordo. Mas pode ser que o espaço aberto ao sumir a “quarta parede”... seja um espaço idiota. Ou seja, um espaço no qual não acontece absolutamente nada que valha*

a pena ser visto.

Também não se trata de um ator no ofício histriônico. “Eu estou aqui de passagem e não tenho obrigação alguma de distrair vocês”. Tudo que é pertinente à idéia do espetáculo como luxo ou do ator como astro está fora do campo de visibilidade do público. Somos levados a ver o que, a princípio desprezariamos como insignificante. Parece que a redução dos elementos e sua tematização cômica leva o espectador a refletir sobre a noção de presença cênica. O que está em jogo é a idéia de que a presença efetiva pode encontrar uma contundência e uma força particulares justo na contenção e no rigor.

Junto ao questionamento dos princípios teatrais e da relação com o público, as peças curtas de Sinisterra instauram um jogo entre visibilidade e não visibilidade, dramatizado como confronto entre realidade e irrealidade. Nas peças *O outro* e *Miragens*<sup>7</sup>, as personagens, designadas por X e Y não representam subjetividades individuais, assim como não estão em certo local ou situação em decorrência de uma razão determinada. O presente das personagens e suas relações não são mostrados como efeito ou consequência do seu passado. Quer dizer, nem as personagens são mostradas como agentes individuais, definidos na continuidade de seu caráter e na unidade de sua subjetividade, nem o conflito ou a ação são apresentados como produtos mais ou menos necessários das escolhas e da situação das personagens.

A própria noção de ação como conflito de vontades fica em questão, já que não se verifica aquilo que poderíamos chamar de vontade, esse produto da consciência e da subjetividade individual. As personagens são puros pontos de vista, lugares dos quais o olhar apreende o que vê de um modo tal ou qual. Não se trata também da descrição das imagens apreendidas, mas da manifestação de percepções distintas sobre o tempo, sobre o mundo, sobre o impulso originário da visão. “O que vem primeiro ver ou olhar?” O tipo de percepção das coisas é que está colado ao lugar de onde são percebidas, ao ângulo do qual são vistas.

A afinidade de Sinisterra com Beckett, em termos de procedimentos dramaturgicos, é explicitada não só no tratamento formal dos textos, mas em uma série de citações, que parecem querer declarar a filiação estética, ou mais do que isso, expor uma leitura específica da criação beckettiana.

No próprio título, a obra *Pervertimento y otros gestos para nada* cita o livro de Beckett *Textos para nada*<sup>8</sup>. Isso não significa que falte originalidade artística em Sanchis, mas que seu trabalho se construa a partir do propósito de tecer um permanente diálogo com certas dramaturgias e com a história do teatro.

É, enfim, num projeto amplo de constituição da arte como alteridade, enfatizando a realidade interna da ficção e dos fatos que ela instaura, que se insere a dramaturgia de Sinisterra. Assim, o humor em Sanchis não poderia vir da solidificação de qualquer identidade cultural, do reforço de um universo de certezas ou de qualquer sensação de superioridade ante o outro. É da fragilidade flagrada em quem ri, da desestabilização, que vem o riso, propiciado por um desempenho que possa se constituir como ambivalente, montado rigorosamente, mas para se fazer maleável, desarmado.

É essa ambivalência entre o construído com rigor e o aberto ao aleatório, ao que escapa sempre, à outra voz, o que define forma e sentido nos textos de Sanchis. É nesse tipo de projeto teatral que se insere a dramaturgia de Sinisterra. É esse tipo de performance que ela estimula: uma performance que se possa tecer, no que diz respeito à relação com o público, como jogo intersticial localizado entre os gestos de doar e de reter, propondo, assim, uma recepção inquieta.

No texto *Fechar os olhos*, alguém (completamente indefinido como sujeito, sem passado, sem contextualização social ou psicológica, sem finalidade explícita) aparece no palco e diz aos espectadores que, para chegar ao fundo da questão é preciso fechar os olhos. Produz-se com isso um jogo cômico:

*Esta luz que me envolve, este corpo que vêm e que é o meu, tão só estão aqui para desaparecerem um momento de suas vistas, para que nos apaguem com o menor gesto de que são capazes. O mesmo com minha voz e minhas palavras: não têm outro fim senão dar lugar ao silêncio... Um silêncio duplo, já que será cego.*

O monólogo termina com o pedido ordem “Fechem os olhos, por favor!”. O que há depois disso é apenas silêncio e obscuridade, produtos de meros gestos físicos, consequências de fechar a boca e os olhos. O fundo coincide com a forma, com a imediatidade da sensação física e material. A performance se faz como atualidade, reduzindo fortemente, no fato teatral, o teor de representação

de algo externo. Não há também qualquer profundidade para além da superfície, nenhuma idéia central, nenhuma essência se ilumina. Se fundo e forma coincidem, não só se torna problemático o caráter representacional do teatro, mas também se valorizam os elementos materiais do espetáculo, que ganha autonomia, deixando de ser mero veículo de transmissão das idéias e dos símbolos poéticos de um autor.

Desse modo, o que se enfatiza é o concreto do desempenho e do fato teatral. Stanislavki, com o método das ações físicas e Grotovski, a partir do treinamento psico-físico do ator, também pretenderam eliminar o lapso entre pensamento e gesto. Sinisterra, que, além de dramaturgo, é encenador e professor de interpretação, escreveu os textos de *Pervertimento* a partir das experiências de um Laboratório de Dramaturgia Atoral, que realizou entre 1984 e 1985, na continuidade de suas investigações técnicas e estéticas sobre textualidade e desempenho. O autor de “*Ñaque o de piojos y actores*”, como Brecht, é um desses dramaturgos que parecem concretizar aquela aspiração de Adolphe Appia sobre o autor-encenador, entendido com um poeta, alguém que lida, portanto, com as palavras, mas que, tendo olhos para a dinâmica física do ator e percepção da concretude da cena, deixa-se atingir por essas realidades, podendo, assim, redimensionar as próprias palavras, de modo a incluí-las inteiramente na ordem de fenômenos que o autor de *A encenação do drama wagneriano* chama de arte viva.<sup>8</sup>

.....  
José Dacosta é professor do Departamento de Teoria do Teatro da Uni-Rio, onde atualmente termina o Mestrado em Teatro.

<sup>1</sup>. *El Teatro Fronterizo - Manifiesto (latente)*. In: SINISTERRA, Sanchis. *Ñaque*; Ay, Carmela. *Catedra*, Madrid, 1993, p. 267.

Mantive a citação em espanhol por respeito ao caráter poético do texto. Para a citação seguinte, cf. programa da peça *Ai*, Carmela, *Teatro Carlos Gomes (RJ)*, janeiro de 1994, direção conjunta Aderbal Freire Filho - Sinisterra.

<sup>2</sup>. *Idem*. *Op.cit.* p. 269.

<sup>3</sup>. Ver: LEITE L., Ângela. Nelson Rodrigues: trágico, então moderno. Editora UFRJ, Rio de Janeiro, 1993.

<sup>4</sup>. SINISTERRA, Sanchis. *Pervertimento y otros gestos para nada*. Barcelona, Edita *Cop d'Idees*, 1991.

<sup>5</sup>. SONTAG, S. *A vontade radical*. Cia da Letras, São Paulo, 1987, p. 15.

<sup>6</sup>. Ver seção de traduções desta Revista.

<sup>7</sup>. BECKETT, Samuel. Traducción de Ana Maria Moix. Barcelona, Tusquets Editores, 1983 - *Devo a Flora Sussekind o acesso a esse livro*.

<sup>8</sup>. Ver APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Lisboa, Editora Arcádia, s/d.

# CENOGRAFIA: UM NOVO OLHAR

J. C. Serroni



Foto: Margot Hernández

Parte da instalação para "Nova velha História" (chapeuzinho vermelho) na exposição "Modos Cenográficos" em Caracas 1992

Tive oportunidade de participar por três vezes da Quadrienal de Praga e de Congressos da OISTAT (Organização Internacional de Cenógrafos, Técnicos e Arquitetos de Teatro). Vi as Bienais de São Paulo que ainda possuíam a seção teatral, hoje lamentavelmente perdida. Lembro-me da exposição Rever Espaços, de Flávio Império, no início dos anos 80, e ainda de mostras de outros importantes cenógrafos como Josef Svoboda, Lopes Mancera, Ralph Koltai, Yannis Kokkos. Todas essas experiências vêm me estimulando a refletir sobre cenografia enquanto espetáculo ou enquanto linguagem autônoma, numa exposição.

Minhas próprias exposições passaram a dar corpo às reflexões, constituindo, em momentos diferentes, minhas posições e conceitos sobre o que é cenografia. Nos últimos 12 anos apresentei meu trabalho em exposições de dimensões e objetivos bastante diversos; mas seja nas Quadrienas de Praga e nas Bienais de São Paulo, ou em mostras individuais ou congressos internacionais, todas as conclusões nasceram do experimentar. E essas experiências me ensinaram que existe uma forma de olhar a cenografia, isolada de seu contexto natural de palco.

Evidentemente, cenografia e figurinos integram a arte teatral e a clareza dramática. Ruzena Vacková, uma ensaísta tcheca, diz que "um aspecto que tem sido frequentemente esquecido na história e que não é totalmente evidente ainda hoje (surpreendentemente) é o fato de que a 'plasticidade dramática' é inseparável de uma abordagem visual, e que não podemos sequer falar de trabalho artístico no palco, pois estaríamos falando apenas de roupas e objetos, dentre tudo o que constitui o objeto artístico. Devemos nos preocupar com um gênero particular de arte, com sua legitimidade artística geral e sua mensagem particular: expressão dramática artística – expressão artística cujo conteúdo é ditado por outra forma de arte, ou seja, o texto dramático e a interpretação do diretor e do ator. Dessa forma, é imprescindível que o cenógrafo possua um senso dramático nato, além de instinto criativo. A expressão artística

na arte dramática, vista de um nível mais alto, examina não apenas a disciplina artística mas também a vida humana.

Dentre os estudiosos preocupados em entender o fenômeno do “objeto artístico” e do “objeto dramático”, inclui-se o dramaturgo Milos Hlavka, que desenvolvia esse tema já em 1937. Ele acreditava que os gêneros artísticos que fazem parte de um contexto e que se inter-relacionam com outras linguagens, como é o caso da cenografia ou da trilha sonora feita exclusivamente para determinada cena, não podem ser exibidas como fragmento da experiência total do espetáculo, mas como objeto autônomo. Diz ele que “se pode, no entanto, recortar uma parte ou fração desta parte na forma de uma cenografia, figurinos, fotografia ou detalhamentos de um determinado elemento de cena. Diz-se que exibir a arte teatral é glória vã e falso reconhecimento...É verdade que a arte viva do teatro, que tem seu lugar em um segundo de nossa percepção não pode ser exibida, mas seus componentes podem; sua alma não pode existir mas seu espírito pode, sua forma no tempo não pode ser exibida, mas pode” ser exibida sua forma no espaço; não o vivo e vibrante espaço da platéia, mas suas raízes sociais e sua estrutura espiritual; não o momento único de nossa experiência emocional, mas os pré-requisitos históricos e psicológicos desta experiência. O visitante deve abordar a exibição como performance; ele deve sentir que ela se dirige a si próprio, que está lá apenas para ele, e que ele desempenha a parte mais importante.

Apesar do tempo decorrido, permanecem as questões centrais de Milos Hlavka. O último Congresso Mundial da OISTAT discutiu esse tema, entre outros, e mencionou-se a ponderação de Marie Bilkova, que afirma a independência da cenografia como disciplina artística e sua expressividade particular.

Originalmente, a cenografia foi por natureza uma “forma-para”, um objeto sem autonomia estética. Seu significado sempre esteve condicionado ao significado do conjunto a que pertence, com cujos elementos se articula: texto, atores, luz, encenação. Sob esse ponto de vista, a cenografia numa exposição estaria condenada a ser um objeto morto, porque foi privada do palco que lhe insuflava o sentido. A transposição de um cenário para uma sala de exposição o condenaria ao empobrecimento de objeto imobilizado na vitrine.

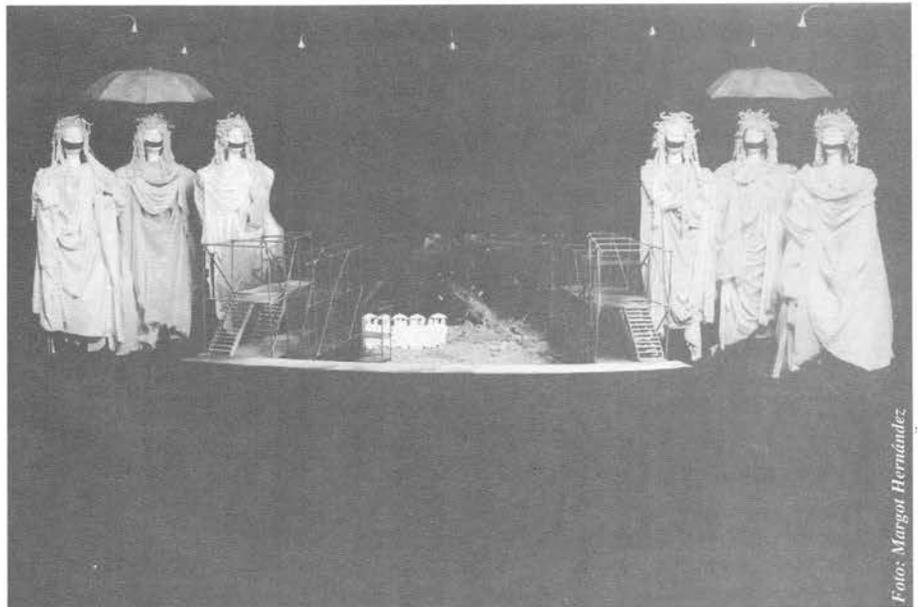


Foto: Margot Hernández

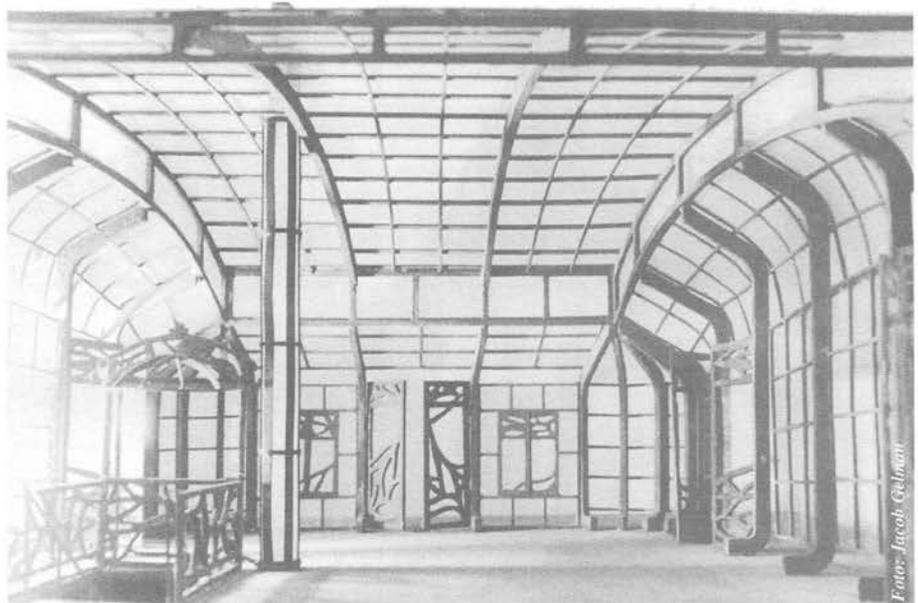


Foto: Jacob Gelman

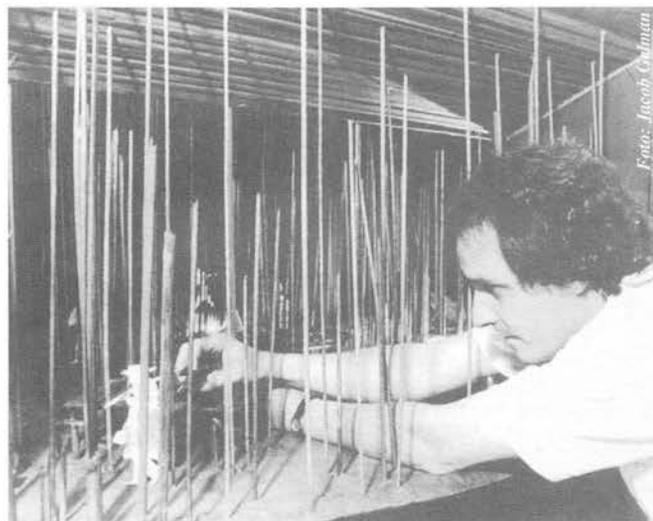


Foto: Jacob Gelman

Acima: Instalação para “Medéia”, exposição “Modos Cenográficos”, Caracas 1992

Maquete de Paraíso zona norte, de Nelson Rodrigues; direção de Antunes Filho

Maquete da Vereda da salvação, de Jorge Andrade; direção de Antunes Filho

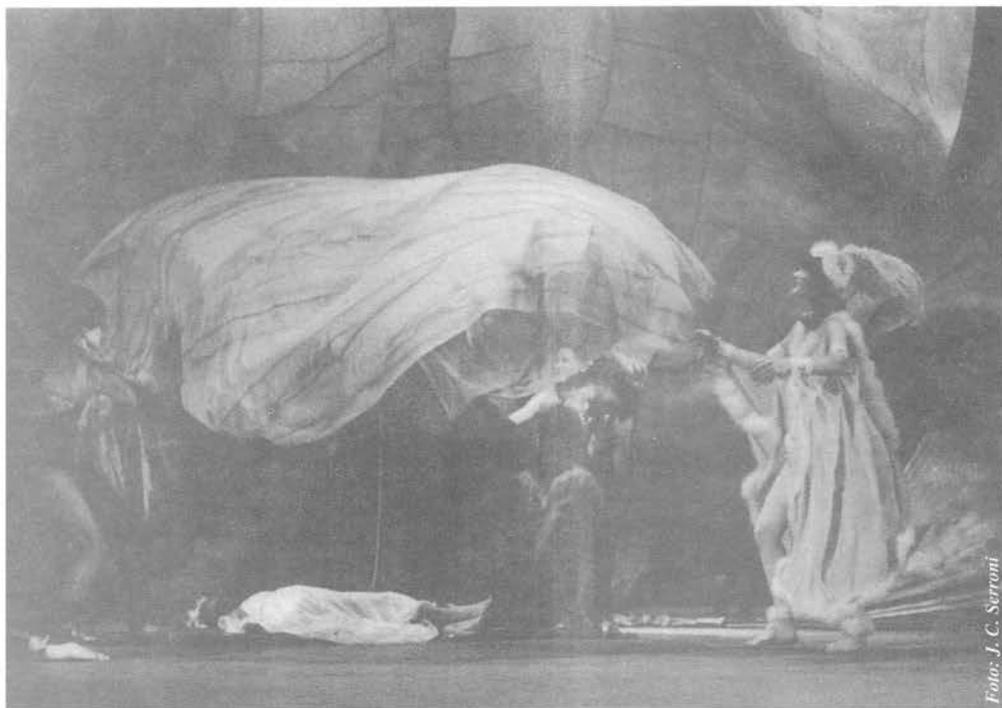


Foto: J. C. Serroni



Foto: J. C. Serroni

*Duas cenas do espetáculo  
Sonho de uma noite de  
verão, de Shakespeare.  
Direção, Roberto Lage*

*À direita, espetáculo  
Santa Joana,  
de Bernard Shaw.  
Direção, José Possi Neto*



Foto: João Caldas

Paradoxalmente, a necessidade de contornar a natureza transitória da performance teatral é que leva repetidamente a cenografia de volta às salas de exposição. Muitos têm sido os convites para expor meus trabalhos, e essa constância é que me levou a uma contínua busca de um formato que capturasse a natureza específica da arte no palco. De evento em evento,

considero minha exposição *Modos Cenográficos*, apresentada primeiramente em 1993 e recriada para a Quadrienal de 1995 em Praga, o resultado de um novo olhar, que conjuga o princípio da autonomia artística do cenário com a indispensável evocação do espetáculo para o qual foi criado.

O conceito dessa exposição sustenta a possibilidade de reconduzir o cenário ao palco, ou melhor, a um espaço concebido como palco, onde circulam espectadores que, interagindo com o cenário, lhe conferem um novo sentido.

*Modos Cenográficos* é composta de desenhos, fotos, maquetes, figurinos, elementos do cenário original, além de luz e som, que estabelecem uma relação mais próxima com a atmosfera do espetáculo. As instalações possibilitam a ocorrência de novos movimentos, além de mostrarem, sempre que possível, os “modos de fazer” cenografia, seus processos de criação.

Talvez o caráter dessa exposição seja um dos pontos que motivou sua premiação, juntamente com trabalhos de José de Anchieta e Daniela Thomas, com a *Golden Triga* (o grande prêmio da Quadrienal de Praga), concedido pela primeira vez a um país da América Latina. Entre outras declarações, o juri mencionou que “a mostra brasileira foi feita com liberdade, valorizando a atmosfera festiva do teatro, dando a cada trabalho uma forma inusitada. Não existem fórmulas; a exposição é interessante, atraente e fascina pela união de força emocional, exatidão de documentação e profundidade filosófica.”

Essa atitude conceitual e estética coloca o Brasil, hoje, em posição de raro destaque frente à cenografia internacional. É necessário enfatizar que a criação cenográfica não se limita à estréia de novos espetáculos, nem existe só no palco. A cenografia é um fenômeno abrangente, que precisa ser documentado e historicizado. Seu aperfeiçoamento pressupõe pesquisa, renovação estrutural, formação técnica de profissionais, reciclagem de mão de obra, aprimoramento ceno-técnico e criação de espaços cênicos. Apenas desse modo será possível o relevo e o respeito aos criadores brasileiros pela comunidade internacional do teatro.

.....  
*José Carlos Serroni é cenógrafo, figurinista e arquiteto cênico. Coordena o núcleo de cenografia do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do SESC (Serviço Social do Comércio) (SP).*

# LAURA DE VISON

## Uma cena grotesca

Lúcia de Oliveira Santos

12:30 de sexta-feira: subindo-se as escadas do sobrado no centro da cidade vêem-se as mesas postas e pessoas já almoçando. É um restaurante natural.

Às 23:30, para subir as escadas paga-se ingresso. Em cima, todas as mesas e cadeiras foram retiradas e o espaço está tomado por muitas pessoas e música alta. É uma boate.

2:30 de sábado: o impacto proporcionado pelo uso múltiplo daquele espaço e pelas pessoas que ali estão - quase todas são homens, a boate é predominantemente *gay* - agora materializa-se na figura que surge: gordíssima, enorme peruca azul, muito maquiada, cílios imensos, botas pretas até os joelhos, pouca roupa, preta e colada ao corpo deixando à mostra sua brancura, seus enormes seios, boa parte das pernas e a barriga. Descendo uma escada que dá para um terceiro andar, Laura de Vison chega ao palco: um patamar que divide a escada em dois lances. As pessoas aproximam-se, as atenções concentram-se, começa o *show*.

Após dublar uma música como entrada, ela fala com o público: fala dela, do *show*, da boate, convida todos a se divertirem em meio a gestos e palavras **obscenas** referidas à sexualidade. Acompanhada de sonoplastia, chupa um dedo, exhibe os seios, escorrega sentada pelas escadas, cospe simulando o gozo masculino. Apresenta então a **grande atriz Fernanda**, que dubla uma música **americana estilo Donna Summer**, à moda dos *shows* de travestis. Laura volta com nova roupa, pede palmas para a maravilhosa... e chama outra grande atriz da noite. Todas vem dublar: uma mais velha dubla Dolores Duran, outra dubla música caipira, outra uma paródia de um comercial de TV, outra faz Bibi Ferreira cantando *Mulher Rendeira* em várias línguas e ritmos musicais. As apresentações são diferenciadas mas todas têm um toque exagerado, seja no brilho das roupas, no excesso de *glamour* ou no escracho, tem sempre um tom *over*. Laura retorna com outra roupa e dubla algo com referência ao candomblé: é a pomba-gira, mãe menininha... No fim do *show* há sempre uma cena de comida: Laura vestida de

freira com uma vela entre as mãos em gesto de oração, dirige-se a uma mesa colocada no palco onde estão várias frutas: bananas, mamões e abacaxis que ela vai distribuindo ou jogando para quem pedir. Ou então na tal mesa, Laura chega com uma forma de bolo: vai bater um bolo. Uma das atrizes desce vestida de empregadinha e traz a maisena com a qual Laura elabora a massa, que também leva melecas e cuspe. Distribui depois uma torta de padaria e joga chicletes. Ao longo do *show*, ouvem-se participações vindas da platéia, observações como **maravilhosa, absoluta...** Por fim, ela agradece, fala da programação dos próximos finais de semana, apresenta as atrizes e pede que se quiserem batam palmas. Após o *show* a boate começa a esvaziar-se.

A sensação é de estar-se num mundo às avessas, como diz Bakhtin: mundo diferente, meio maluco, alegre e engraçado. A Vivência da desmesura e ambigüidade nos causa um impacto, um estranhamento. É como uma provocação. O *show* parece produzir um incomum, algo distinto da nossa vivência cotidiana. Mas que incomum é este? O que suscita este estranhar risível? São como que imagens carnavalescas fora da festa do carnaval, tempo e espaço de inversão da ordem (do mundo) e da quebra dos papéis (sociais) convencionais, do cotidiano. Se com Bakhtin tratamos esta inversão dentro de uma concepção carnavalesca do mundo, fundada em imagens grotescas, podemos nos perguntar se haveria algo que poderíamos chamar de grotesco no *show* de Laura de Vison. Mas o que chamamos de grotesco? Este trabalho pretende refletir sobre o grotesco a partir desta vivência, isto é, tentando perceber o *show* como expressão grotesca. Pensando o grotesco como enigma, cabe levantar algumas questões sobre o que poderia nos suscitar o grotesco hoje.

A palavra **grotesco** deriva do italiano *grotta*, que quer dizer gruta. Surge em fins do século XV como designação de um tipo de pintura ornamental encontrada em escavações feitas em Roma, nas Termas de Tito. A singularidade desta decoração estava

num misturar-se de formas animais, vegetais e humanas, sugerindo um movimento do mundo onde é impossível a separação clara entre estes domínios, revelando o eterno fazer e refazer da própria vida.

Nascido na necessidade de denominação de algo suscitado por imagens fundamentalmente dinâmicas, e distintas das imagens perfeitas fixadas pelo padrão estético clássico, o termo **grotesco** passa a designar um estilo artístico onde são extrapoladas formas e proporções naturais e verdadeiras.

Nosso objetivo aqui não é tratar o grotesco como categoria estética, mas pensar qual a configuração das imagens que chamamos de grotescas e o que elas despertam. Neste sentido, não se trata de discutir o grotesco como um conceito genérico, um tipo cujo conteúdo possa ser identificado e enumerado em características a priori. Trata-se de pensá-lo enquanto expressão, como acontecimento dependente da própria materialidade, como singular na universalidade das questões que o homem vive frente ao movimento da vida. Sendo assim, o surgimento do grotesco como palavra e estilo somente após o século XV não significa a origem das expressões grotescas.

Traçando uma evolução das imagens grotescas como construções presentes desde sempre mas que assumem diferentes formas historicamente, Bakhtin aponta o surgimento do grotesco enquanto estilo como uma degeneração dele enquanto um sistema de imagens que embasam uma concepção de mundo. Localiza a cultura cômica popular da Idade Média como momento do apogeu do grotesco, como unidade fundada num conjunto de imagens determinadas pela concepção grotesca, unidade expressa na literatura da Renascença com Rabelais. Para Bakhtin, o grotesco tendo como portavoiz o povo, na cultura cômica popular da Idade Média, possui caráter afirmativo, regenerador e universal. Nas festas populares (espetáculos cômicos, obras verbais e no próprio vocabulário), a visão carnavalesca do mundo marca tanto as suas diferenças quanto ao que é oficial como também quanto ao que é

cotidiano, no sentido em que não pertence à vida privada, doméstica. É festa na praça pública. Bakhtin nos diz que o grotesco carnavalesco

*...ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo.<sup>1</sup>*

Há visão carnavalesca do mundo, o riso é elemento fundamental, marcando na Idade Média sua distinção da concepção oficial, religiosa e séria. Trata-se de um riso alegre, festivo, que libera e regenera. Esta associação com a festa é importante para compor um grotesco popular, que é um outro olhar para o mundo, diferente do olhar comum, **normal**, e também oficial, **verdadeiro e devido**. É uma sensação popular do mundo.

Bakhtin trabalha a imagem grotesca como vinculada à cultura, como concepção de mundo, como representação coletiva do mundo: o grotesco como princípio orientador de uma visão de mundo. Ele nos fala do carnaval como vida festiva do povo: um jogo, na verdade, e também uma maneira particular de comunicação. Enquanto dura a festa, não há como viver fora de sua **lei**, que é a liberação. O carnaval estaria num **entre arte/vida**, onde todos estão no palco: não há atores e expectadores. O carnaval, renascimento e renovação do mundo, é vivido por todos, arrancando a todos e a tudo da ordem existente, da regulamentação, possibilitando o estabelecimento de novas relações coisas/pessoas, onde não há perfeição nem eternidade. O riso é geral: todos riem e riem de tudo, inclusive de si mesmos. O mundo aparece em sua face cômica. Homem e mundo vivem sua incompletude: morte/vida, e o riso tem caráter ambivalente, profundo, regenerador, de rebaixar e elevar. Bakhtin preocupa-se em ressaltar sempre a cultura cômica popular da Idade Média como uma "totalidade viva", onde ao princípio cômico universal e popular vem juntar-se o princípio material e corporal: corpo, bebida, comida, necessidades fisiológicas, vida sexual. Vida material, concretude, terra: terra e corpo, formando um conjunto cósmico, onde

o homem faz parte do mundo, como que não pode distinguir-se dele já que há uma profunda ligação e trocas: é o corpo cósmico, universal - fertilidade, crescimento e abundância, concretude positiva, afirmadora, que rebaixa e assim renova, em contraposição ao que é "do alto": ideal, abstrato, espiritual. O grotesco aqui é princípio fundante enquanto princípio material e corporal positivo, alegre, concreto e universal. Princípio dinâmico que é expressão de um corpo cósmico, em constante mudança, nunca acabado, imperfeito, incompleto, geral: corpo e coisas (mundo) no movimento. Grotesco aqui é expressão do inacabamento da existência. A concretude, ambivalência e incompletude desta visão de mundo não se sustenta sem esta "unidade".

O grotesco como expressão popular, coletiva, diferencia-se das formas individuais e subjetivas que o grotesco, por exemplo, assume no romantismo, quando o foco passa a ser o indivíduo, onde o grotesco diz respeito a um estranhamento sombrio que se remete ao infinito interior do homem, à um estado de inconsciência. Aqui a alegria vai dando lugar ao medo e ao horror. Há como que um distanciamento homem/cosmo, como se o homem estranhasse o que é incontornável e esta vivência fosse algo terrível, que soçobra na loucura. Há algo sinistro e monstruoso neste estranhamento, onde o homem sente-se apossado. O riso alegre e criador dá lugar ao riso amargo, irônico, sarcástico, negativo. O terrível é o distante homem. O grotesco romântico desloca-se para uma ordem subjetiva: é representado individualmente e no pensamento e não na ação, como sensação vivida.

O grotesco assim delineado por Bakhtin fundamenta-se no excesso, na ambivalência e no par rebaixamento regeneração, em torno do princípio cômico e do princípio material e corporal, configurando uma imagem dinâmica onde o riso e a desmesura, a exacerbação de tudo que é o baixo material e corporal, afirmam a positividade do que é inferior. A ambivalência que perspassa o riso e o rebaixamento contém e mantém sempre tensos os dois pólos da mudança: o velho e o novo, o que morre e o que nasce, o positivo e o negativo, negando e afirmando numa profusão e vitalidade do movimento eterno, da incompletude da vida, o que confere à imagem grotesca sua universalidade. Degradando, desconcertando, deslocando para baixo numa

aproximação da terra geradora, há um corporificar, um materializar, que é a possibilidade mesma do renascer, do regenerar, do recriar. O grotesco nos remete alegremente ao que é vital.

No grotesco, não há como distinguir-se claramente limites e fronteiras corpo humano. Ele brinca, excede, embaralha. A imagem do corpo grotesco possui caráter cósmico onde formas do corpo humano podem transformar-se em figuras de animais ou serem coisificadas, por exemplo. Não há uma imagem fixa nem padrão do corpo grotesco. Ganham centralidade as extremidades e os sentidos que comunicam homem/mundo, o que entra e sai, um corpo eternamente criado e criador. Não é da superfície de um corpo maduro, acabado, perfeito e isolado do mundo (que compõe a imagem clássica do corpo) que nos falam as imagens grotescas, mas sim da desarmonia, dos orifícios, das excrescências, das protuberâncias, do ventre, nariz, boca, nádegas. Uma bela imagem do corpo ambivalente, contraditório, incompleto e aberto ao mundo é a da velha grávida que ri: é a morte prenhe. São como dois corpos em um, mas não é somente um corpo, nem são dois: está no limite, **em vias de**. Não é imagem de oposição mas afirmação do próprio transformar-se, da tensão entre o velho que ainda não morreu onde está sendo gerado o novo que ainda não nasceu. E isto é risível porque vital.

A figura de Laura é excessiva e ambivalente. Tudo é exagerado: seu corpo exagerado, suas roupas escandalosas, seus gestos obscenos e suas **performances**. Não se pode dizer que é nem homem, nem uma mulher, nem tampouco um travesti (um parecendo outro). O mais apropriado parece ser mesmo transformista: identidade – em transformação. Na verdade, não se consegue enquadrar sua imagem em nada pré-estabelecido. No *show* (e parece que na sua vida privada também) esta imagem se modifica a cada momento, mas o interessante é que não é como uma representação de vários tipos ou papéis, não é simulação neste sentido. Laura está sempre lá: Laura freira, Laura pomba-gira, Laura homem, Laura mulher. Não há recusa de uma identidade e afirmação de outra. Há ambivalência – ao mesmo tempo negação e afirmação. As identidades ficam esvaziadas quando são embaralhadas, quando caracteres masculinos e femininos coexistem na mesma figura. Mas não é como um

clone, sem identidade pelo apagamento das diferenças, pela atenuação dos caracteres. Ao contrário, Laura os exagera, os faz valerem todos. O que sua figura afirma é a própria impossibilidade de definição fixa. Afirmando as diferenças (não é um ou outro, é um e outro), desequilibra modelos, rindo e nos fazendo rir dos limites da nossa própria identidade.

Outro aspecto muito interessante no *show* é o jogo com os elementos da cultura de massa. Por exemplo, as músicas do *show* são músicas da parada de sucesso, nacional e internacional, atuais ou não, mas muito veiculadas pela mídia e portanto muito conhecidas. A própria idéia de dublar músicas é interessante: não há reinterpretção da música, mas a criação está em algo que ocorre em paralelo à música: não se trata de transformá-la, mas dela servir-se para outra expressão. Não é tampouco reproduzir a música. No *show* há forte presença de elementos da cultura de massa: nas roupas, nas músicas, nos brilhos, no *glamour*... Estes elementos, banalizados na mídia, ganham novas significações aqui. Se a indústria cultural trabalha com o estabelecimento de uma padronização que torne possível sua reprodução em massa, pode-se pensar numa identidade modelar, no clichê, no banalizável diminuindo os espaços de estranhamento do modelo, de surgimento de outros significados. A partir do estabelecimento de um sentido modelar, unificado, é como se só houvesse possibilidade de sua reprodução, de algo que é tornado banal, não estranhável, banalização que está na ordem da substituição do modelar.

No *show*, há um deslocamento, um rebaixamento dos elementos da cultura de massa, quando eles são recontextualizados, isto é, são retirados do contexto do modelo padrão, havendo um esvaziamento do seu sentido dado. Há um desequilíbrio do que é banal pelo excesso, pelo exagero. O esvaziamento permite ressignificações: o banal é tornado grotesco e assim somos impactados, podemos estranhá-lo, rirmos dele e de nós mesmos. Não se trata de negar/transformar ou afirmar/reproduzir, mas de viver o banal, possibilitando seu estranhamento. Enfim, possibilitando a tensão das múltiplas alternativas de sentido. O *show* é a própria exacerbação das diferenças, revela a impossibilidade de aprisionamento do modelar. Quando podemos rir com o grotesco, aliviamos a pressão tanto do que tenta unificar

quanto da condição múltipla que estamos mergulhados, reconhecendo o excesso, que é a nossa própria vida. Já em Bakhtin,

*...o riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral e as pretensões de significado incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades...*

Se a imagem grotesca é dinâmica, é o constante transformar-se, é movimento; se a universalidade do grotesco está em denunciar a dinâmica do mundo, ele precisa suscitar, precisa provocar, precisa da ação, da encenação. O grotesco como sensação vivida é um *entre*, como no *show* de Laura de Vison. Não está no *show* ou em nós. Está nele e em nós, está no que acontece entre nós e o *show*. O grotesco não é genérico, é uma cena, é diferenciado: não é imagem fixa que quer falar de algo que é o mesmo. O grotesco cria, provoca o estranhar. É um momento, uma vivência possível dos limites da vida e da cultura.

Quando diz-se que alguma coisa é grotesca, isto pode soar como pejorativo. Dizer que algo é grotesco, mais do que uma nomeação, pode significar uma reação, um estranhar algo comum, ou incomum. Um estranhar em comum, como a vivência de uma cena. Dizer de algo que ele é grotesco, pode denotar algum tipo de envolvimento, de proximidade e não de distância. O grotesco como algo vivido, como um lugar de estranhamento, é diferente da definição de um estilo grotesco como manifestação estética, e também diferente de uma simples sobrevivência de alguma *unidade* que existiu como cosmovisão no passado. Na verdade, se não pudermos estranhar o banal, o cotidiano, o hábito, só podemos colocar o grotesco num lugar que está fora de nós mesmos. Mas o grotesco nos convida justamente ao estranhamento do que se tornou comum, da nossa própria vida. Este estranhamento do banal ocorre aqui pela via do exagero, do excesso, da exacerbação. Excesso que detona o comum justamente no seu significado dado, de natural, de norma, de normal, de *é assim*, de *faz sentido*, de hábito, de padrão. Exceder o comum é esvaziá-lo, tornando-o incomum. Ao exacerbar, o grotesco possibilita uma multiplicação dos sentidos. Tratando o comum como incomum, o grotesco possibilita outras



vivências, ressignificações do banal, multiplicações de sentidos. Limites e possibilidades são vividos e extrapolados no grotesco. O exagero do que comumente não é exagerado e sim diluído pelo hábito, é a via de estranhamento proporcionada pelo grotesco. Detonar pelo exagero é como caricaturar. É podermos rir dos nossos próprios limites, da lei, da vida e da morte, dos nossos "papéis sociais", da nossa própria identidade. Mas sem que este brincar alegre seja apenas leviandade. Não é uma espécie de niilismo, de nada faz sentido, mas sim que não há um sentido único, quer seja médio e regular ou grande e transcendente. São muitos, há excesso de sentidos. Rebaixando, esvaziando o sentido único, torna-se possível a regeneração, que se dá pela ressignificação: mantém-se a ambivalência do grotesco. O grotesco parece transitar como uma das possibilidades de vivência da lei e da norma, na sua transgressão, mas não na sua recusa em si. A vivência do grotesco é afirmadora. Não há a negação da vida nem da morte. Não há a negação da vida, ou da morte. Não é também simplesmente afirmar vida e morte. O que se está afirmando é vida e morte na sua própria tensão, no seu movimento, sua incompletude e ambivalência. Pela vivência do grotesco talvez não possamos resolver questões, mas sim afirmar a própria irresolução desta tensão, porque resolver seria matar o que o próprio grotesco provoca.

.....  
*Lúcia de Oliveira Santos é mestrande da Escola de Comunicação da UFRJ.*

1. BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. Brasília: Univ. de Brasília, 1987. p. 30  
 2. Idem, *ibidem*. p.43

# OS BASTIDORES DA CLAQUE

Christine Junqueira



A revista *Almanaque dos Teatros* publicou, em 1909, um curioso artigo do jornalista e crítico Nazaré Menezes (1882-1926), intitulado *A claque no teatro*. Suas observações, ao descrever o papel da claque, fundamentalmente mostram o exercício de uma prática totalmente integrada ao cenário teatral da época. No texto, Menezes aborda alguns aspectos interessantes deste costume, que se transformou numa instituição nas mãos de profissionais:

*Chama-se claque, em teatro, a parte de espectadores incumbidas pelo empresário de aplaudir ruidosamente, quer com fortes palmas, quer com gritos retumbantes e chamados insistentes, certas cenas, indicados transes e determinados artistas.*

*Em toda a parte, em todos os teatros a claque é uma necessidade. Ela existe de longas eras e teve a sua origem em Roma, nas festas pomposas e sanguinárias do paganismo.*

*De bárbara, selvagem, tumultuosa que era dantes, foi, com o correr dos tempos, na evolução fatal dos costumes, transformando-se, educando-se, confundindo-se com a platéia até chegar ao que é hoje, uma espécie de lembrete para o aplauso, um sinal de que é chegado o momento das palmas acclamatórias. Está nisso a razão de ser de sua existência, a sua utilidade principal.*

As origens da claque são remotas. O bater palmas foi empregado, a princípio, em rituais religiosos para atrair a presença de Deus e proteger aqueles que o praticavam. O gesto era utilizado pelos egípcios. Africanos e ameríndios não o conheciam antes do europeu. Os gregos transmitiram o hábito aos romanos, que o difundiram nos anfiteatros e comícios populares.

Suetônio, historiador latino, relata em seus escritos que Nero, o Imperador, quando cismava de cantar e tocar flauta no Coliseu, costumava ser aplaudido por uma claque de cinco mil rapazes robustos. A tarefa de arregimentar este batalhão cabia a Petrônio, o primeiro chefe de claque do qual se tem notícia. A indústria do aplauso foi levada a sério pelos romanos. Este privilégio

pertencia geralmente a uma companhia particular e era exercido de acordo com regulamentos. Suetônio dividiu os *claqueurs* em três grupos: os *bombi* imitavam o zumbido das abelhas; os *imbrices* emitiam sons que ecoavam como a chuva nos telhados e os *testoe* reproduziam ruídos semelhantes aos de cântaros se quebrando.

O filósofo romano Sêneca ensinava a aplaudir agitando o pano das vestes. Segundo Propércio, poeta latino, era preciso levantar para bater palmas. Tácito, o historiador, preocupava-se mais com a qualidade do que com a quantidade e se queixava do aplaudir desajeitado dos camponeses, que perturbava a harmonia geral dos aplausos. Os dramaturgos Plauto e Terêncio comentaram a falta de escrúpulo dos romanos que solicitavam os aplausos do público.

No século XVI, o escritor francês François Rabelais, autor de *Pantagruel*, fez uma observação sobre os aplausos que ouviu na Sorbonne:

*"Commencèrent frapper des mains, comme est leur badaude costume"*.

Durante o reinado de Luiz XIV, o Duque de Nevers organizou uma claqué aristocrática, com o propósito de fazer a *Fedra*, de Pradon, suplantando a *Fedra*, de Racine. No momento em que os teatros franceses começaram a explorar os melodramas românticos, surgiu uma claqué de mulheres

### A claqué na França

Os teatros do século XIX, principalmente na França, contratavam chefes de claqué, uma posição reconhecida pela sua importância e de muita influência no meio teatral. Algumas pessoas pagavam pequenas fortunas para ocupar esta função, devido às suas vantagens. Os autores e empresários recompensavam seus serviços com entradas para as peças e dinheiro. O poderio do chefe da claqué era grande. Quando uma companhia se encontrava numa situação financeira embaraçosa, solicitava seu auxílio. Como dispunha de capital, comprava com antecedência a totalidade dos ingressos de um certo número de apresentações da peça, em troca da receita integral da bilheteria desses dias.

O chefe da claqué normalmente estabelecia seu quartel general no interior de um café, freqüentado por amadores e apreciadores de teatro. Lá, distribuía e vendia os ingressos aos interessados, por ele escolhidos. Os



*claqueurs* dividiam-se em classes: os *intimes*, pessoas já suas conhecidas, ganhavam bilhetes para fazer parte da trupe da claqué militante; os *lavables*, que pagavam um preço abaixo da tabela e eram assim chamados porque alguns decidiam revender suas entradas mais caro e lucrar com isto; e os *solitaires*, que compravam o ingresso a preço reduzido e não se misturavam ao grosso da claqué, mas cumpriam sua tarefa de aplaudir.

Existiam também aqueles que compravam entradas por um valor quase igual e algumas vezes até superior ao da bilheteria - só para não enfrentar fila - não sendo obrigados a aplaudir.

Quando o grupo estava completo, o chefe se encaminhava para o teatro e todos entravam, antes da abertura da bilheteria. Com o tempo, os *claqueurs* cultivaram um certo perfeccionismo e desenvolveram outras artimanhas. Uns exclamavam frases feitas a propósito; outros simulavam o choro, usando lenços e alguns incitavam a hilaridade com seu riso contagiante. Os *claqueurs* também eram conhecidos como *romains du parterre*, sem dúvida uma menção ao tempo dos romanos, e *chevaliers du lustre*, por ocuparem no *parterre* (platéia) um lugar sob o lustre. Posteriormente, uma parte da claqué transferiu-se para as galerias superiores do teatro, deixando na platéia apenas o núcleo do grupo. Conta-se que, durante a apresentação de uma peça, um indivíduo aplaudia com entusiasmo e ao

mesmo tempo gritava: - Como é má! Como é ruim! Um de seus vizinhos perguntou: - Por que você aplaude então? Ele respondeu: - Porque recebi uma entrada para aplaudir e, como sou honesto, eu aplaudo. Mas eu não prometi me calar, por isso eu grito o que penso.

Ao marcar os trechos onde haveria a intervenção útil dos aplausos, o chefe de claqué influía no trabalho da crítica, a sua maneira: de modo amável e sobretudo interessado. E como ele não era infalível, às vezes cometia erros estratégicos e obtinha resultados contrários ao esperado. Os partidários da claqué diziam ser ela tão útil quanto o lustre no meio da sala, já os adversários falavam que prejudicava os atores e irritava o público verdadeiro.

Através do relato de Nazaré Menezes, é possível notar como a organização e o comportamento da claqué brasileira, da primeira década deste século, tentava reproduzir a estrutura e a performance dos *claqueurs* dos teatros europeus do século XIX, principalmente os franceses. Esta busca por um modelo similar ao da claqué europeia no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, é descrita pelo autor:

*(...) a claqué deve ser inteligente, observadora, metódica. Os chefes devem ter certa competência e muito tino, para não enfastiar com seus aplausos descabidos nem irritar a platéia com suas palmas imerecidas.*

*Os claqueurs agrupam-se sempre em torno de um chefe, que lhes distribui o lugar, lhes marca o momento da aclamação, lhes indica enfim todos os pontos necessários da ação. Munidos muitas vezes do libreto eles têm marcados os couplets a bisar, os coros a aplaudir e os nomes dos artistas a chamar.*

*Varia muitíssimo a gratificação distribuída à claque. Cada chefe, que é o mais bem remunerado, tem um auxiliar, recebendo os mais quantias diminutas, conforme préstimo de cada um.*

Menezes também tece um comentário sobre o universo da claque parisiense, classificando-a de maneira hierárquica, apontando as de conduta superior e aquelas cujo exercício era medíocre:

*Nos teatros de Paris, exceto no Comédie-Française, onde a claque é a melhor possível – a mais discreta e inteligente, segundo observa Alfonse Lemmonier nos seus interessantes Les abus du théâtre, os claqueurs são quase intoleráveis. A toda hora, a todo momento estão a aplaudir e pela menor coisa estão a chamar os artistas à cena. O abuso das aclamações é irritante para o espectador e interrompe a boa ordem do enredo: distrai e perturba a platéia.*

## **A claque no Brasil**

Sob o ponto de vista de Nazareth Menezes, o panorama da claque brasileira do início deste século parecia adverso:

*Entre nós não existe positivamente uma boa claque. Os poucos, os raros chefes que temos não são o que se pode dizer bons chefes. Os claqueurs, mal pagos, sem uma orientação criteriosa, sem compreensão nítida de suas obrigações, sem uma inteligência que os possa guiar, não tem a necessária aptidão, nem podem fazer grandes coisas.*

*A nossa claque está sempre nas galerias. De lá de cima, ouvem-se os primeiros gritos, as aclamações primeiras, como de lá vem as últimas palmas.*

*É diminuta e, pode, quase em todos os teatros, ser eliminada sem grande perda. Com todas as suas vantagens e com todos os seus defeitos, a claque tende a transformar-se por completo e estão os claqueurs condenados ao desaparecimento.*

Menezes, ao finalizar o artigo, o faz de forma surpreendente e ficcional, ao antecipar um futuro industrial para a claque, baseado na descoberta de inovações modernas estrangeiras;

aparelhos elétricos que a substituiriam em qualidade e quantidade, barateando inclusive os seus serviços:

*Nos Estados Unidos, foi descoberto, não há muito tempo, engenhoso aparelho, movido pela eletricidade, que, distribuído pelos diversos pontos do teatro e ligado ao palco por meio de fios invisíveis, funciona, calcando-se determinados botões ao alcance do pé do artista que trabalha, e produz um ruído igual ao de uma autêntica salva de palmas!*

*A Alemanha já pôs em uso essa invenção de auto-aclamações, que, certamente, matará daqui a pouco tempo a claque atual.*

*Ficará então entregue aos próprios artistas a incumbência do seu aplauso. Se a vaidade não os cegar, possuirão os teatros uma claque boa, criteriosa e ...barata.*

As previsões de Nazareth Menezes não se realizaram. Na década de 20, os teatros cariocas, entre eles o *Trianon*, possuíam cada qual seu corpo de *claqueurs*. Animando o espetáculo e insinuando ao público quando aplaudir, a claque também conduzia a política dos bastidores, exaltando ou deixando na penumbra um ou outro autor. A claque do teatro de Revista costumava agrupar-se nas torrinhinhas, junto à boca de cena e, no *Trianon*, ocupava o fundo da sala.

Em meio aos psius e reclamações, ouviam-se os gritos: – Caronas! Caronas! Pretendiam, pelo desmascaramento, impor silêncio. Vários artistas davam propinas à claque para serem aplaudidos em seus monólogos. Nenhuma empresa, no entanto, deixava ao arbítrio da claque o bis, temendo que ela escolhesse mal a cena a ser repetida.

Nesta mesma época, por volta de 1921, o jovem ator Jayme Costa iniciava sua carreira profissional quando teve uma oportunidade única: substituir, por motivo de doença, o famoso Vicente Celestino, na opereta *O Fado*, de Felipe Duarte, em cartaz no *Teatro São Pedro*, atual *Teatro João Caetano*. O ensaiador da companhia, Eduardo Vieira confiava no ator mas, mesmo assim, querendo garantir a sua estréia, solicitou a José das Senhas, o chefe da claque, um reforço nos aplausos.

Nas décadas de 40 e 50, Jayme Costa costumava imprimir, com destaque, nos programas das peças de sua companhia, em temporada nos teatros, o seguinte aviso:

## **Este teatro não tem claque**

Abolir a claque é moralizar o teatro. Só o aplauso espontâneo tem valor e conforta o artista. Se gostar do espetáculo aplauda. Se não gostar, vaia ou silencie. Qualquer manifestação será por nós respeitosamente acatada.

Por que todos os empresários não fazem o mesmo? conclamava o jornalista Francisco Sá, em feroz artigo, publicado no jornal paulista *O Dia*, apoiando a atitude do ator-empresário.

Criticada ou elogiada, aplaudida ou vaiada, o certo é que a claque conquistou o seu lugar na história do teatro, assim como assegurou o espaço de muitos nomes consagrados. Inúmeros fatos e acontecimentos registraram a sua atuação nas mais diversas salas de espetáculos. Seu estímulo era apreciado por muitos autores e atores, mas a claque nem sempre garantia uma boa performance, sua atuação nunca agradava a todos. Se por um lado, a claque estava a serviço da ambição dos empresários e autores, por outro, satisfazia a vaidade dos artistas. Ao público cabia suportá-la. Tradição do teatro antigo, a claque foi dispensada assim que a cena começou a transformar-se e evoluir. O teatro moderno a suprimiu e em seu lugar ficaram os autênticos e espontâneos aplausos do público.

.....  
*Christine Junqueira é jornalista e publicitária formada pela PUC/RJ e cursa Teoria do Teatro, no Bacharelado em Artes Cênicas da UNI-RIO.*

## **Obras consultadas**

- BASTOS, Sousa. Dicionário do teatro português. Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1908.*  
*BÉQUET, Edmond. Encyclopédie de l'art dramatique. Paris, Camille Dalou Éditeur, 1888.*  
*BOUCHARD, Alfred. La langue théâtrale. Paris, Arnaud et Labat Librairies-Éditeurs, 1878.*  
*CASCUDO, Luís da Câmara. História dos gestos. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1976.*  
*COSTA, Jayme. Programas das peças de teatro: A morte do caixeiro viajante, de Arthur Miller (1951); O partido do Pimenta, de Gilberto Guimarães (1950) e Doutor sem canudo, de Amaral Gurgel (1957).*  
*DUARTE, Bandeira. A claque e a história. Diário da Noite. Rio de Janeiro, 01 dez 1944.*  
*MEIGNEN, E. & FOUQUET, E. Le théâtre et ses lois. Paris, Librairie Théâtrale, s/d.*  
*MENEZES, Nazaré. A claque no teatro. In: Almanack dos theatros. Rio de Janeiro, Typ. Ao Luzeiro, 1909.*  
*NUNES, Mario. 40 anos de teatro. Rio de Janeiro, SNT, vol.2, 1956.*  
*POUGIN, Arthur. Dictionnaire du théâtre. Paris, Librairie de Firmin-Dudot et Cie, 1885.*  
*ROCHA, Otoniel. Obrigado Eduardo Vieira! Jornal Democracia. Rio de Janeiro, 03 ago 1947.*  
*SÁ, Francisco. Abolir a claque é moralizar o teatro. Jornal O Dia. São Paulo, 15 dez 1951.*

# Miragens

*Tradução de José DaCosta*

(Cenário vazio. Dois personagens, X e Y, sentados cada um em uma cadeira dobrável de lona, de costas para o público, um ao lado do outro. X se volta discretamente e olha na direção da plateia).

X - (a Y) Merda... Eles estão aí outra vez...

Y - Tsss! Nem olhe para eles.

X - O Que?

Y - Nem olhe para eles.

X - Por quê?

Y - Quer suportá-los a noite toda?

X - A noite? Como sabe que é de noite?

Y - Ou o que seja.

X - E por que teríamos que suportá-los?

Y - Vejamos... Você tem a mente lúcida?

X - Mais ou menos.

Y - Pois siga-me.

X - Adiante.

Y - Se você olha para eles, os vê. De acordo?

X - De acordo.

Y - Se os vê, é porque estão aí.

Positivo?

X - Positivo.

Y - Se estão aí, estão aí. Está me acompanhando?

X - Estou. Porém...

Y - Um momento. Estão aí, logo existem.

X - Bem... Isso já é deduzir muito.

Y - Não me interrompa.

X - Perdão.

Y - Existem... como nós. Mais ou menos.

X - Mais ou menos, é.

Y - Ou seja, estamos todos no mesmo barco, como se diz.

X - Certo.

Y - E, em tal caso, como não falarmos com eles?

X - Não deixa de ter razão.

Y - E se falamos com eles, com que direito podemos nos negar a ouvi-los?

X - Isso é verdade.

Y - E uma vez metidos na dança de falar e de ouvir, por que não nos tocarmos, nos empurrarmos, nos beijarmos, nos mordermos, dançar, emprestarmos dinheiro uns para os outros, queimar o teatro, planejar viagens, fundar sociedades anônimas, promover campanhas contra...?

X - Basta, basta! (Silêncio). ... uma perspectiva... aterradora.

Y - Por isso: nem olhe pra eles.

X - ... melhor, sim.

Y - Podemos nos arranjar sozinhos.

X - Podemos?

Y - Podemos tentar.

X - Sozinhos.

Y - Com o que houver por aqui.

X - (olhando em volta) Não há muito por aqui...

Y - Depende de como se veja.

X - O que você quer dizer?

Y - (Tira um prisma do bolso e olha para uma das laterais). Às vezes...

X - Às vezes, o quê? Vi algo?

Y - (Olha para a lateral oposta). Quando menos se pensa...

X - O quê? Que ocorre? Pensar o quê?

Y - (Deixa de olhar e guarda o prisma).

Nada. Não ocorre nada. Pensar, nada.

Às vezes, nada.

X - Não viu nada?

Y - Deserto.

X - ... o que eu temia. (Pausa). Deserto (Pausa). Não é grande coisa.

Y - Menos é nada.

X - Menos? Você acredita?

Y - Quero dizer que, outras vezes, havia menos.

X - Claro... Outras vezes, nem eles.

(Vai se voltar para olhar o público, mas Y o interrompe com um enérgico psi).

Y - (Depois de uma pausa). Ainda estão aí?

X - Suponho. (Pausa. Olha para ambas as laterais). Deserto... Esteve alguma vez no deserto?

Y - Quase sempre.

X - Me disseram que os desertos... crescem.

Y - De noite.

X - Como?

Y - De noite. Crescem de noite. Os desertos crescem de noite.

X - Quase tudo ocorre de noite.

Y - Resta ver se é verdade.

X - Se é verdade, o quê?

Y - Que ocorre algo.

X - Quando?

Y - Esta noite.

X - Como você sabe que é de noite?

Y - Quando chegamos, estava anoitecendo.

X - Faz muito que chegamos.

Y - Você acredita?

X - Sim. (Pausa). Poderia estar, inclusive, amanhecendo.

Y - Impossível. Não faz tanto que chegamos.

X - As noites são muito curtas aqui... segundo me disseram.

Y - Boatos.

X - Muito curtas e muito intensas. Por isso ocorre tanto. Condensação noturna, dizem.

Y - Condensação?

X - Sim, noturna.

Y - Nesse caso... (levanta e vai até uma lateral).

X - Aonde vai?

Y - Só olhar.

X - Que quer ver? Não disse que não há nada?

Y - Algo deve ocorrer, de acordo com suas teorias. Até em um deserto ocorrem coisas. Mas para vê-las, é preciso olhar.

X - Não é ao contrário?

Y - Ao contrário? Como?

X - Sim, ao contrário: para olhar, é necessário ver.

Y - Não entendo.

X - Como vai olhar algo que não vê?

Y - Pode repetir?

X - Suponhamos que haja algo...

Y - Sim.

X - Algo que não vê...

Y - De acordo.

X - E se não vê, como vai olhar? Diga: Como vai olhar algo que não vê?...

Evidente: primeiro ver, depois olhar.

Y - (Após uma pausa). Então, o quê? Olho ou não olho?

X - Faz o que quiser. Eu vou beber. (Tira um cantil).

Y - Tem cuidado.

X - Sim.

Y - Isto pode durar.

X - Já sei.

Y - Depois, não peça a mim.

X - Não pedirei. (Bebe).

Y - (Se volta e olha para a sala). E eles já foram.

X - Tem certeza?

Y - Sinal de que está para amanhecer. (Olha com o prisma).

X - Bem que eu tinha dito.

Y - (Olhando com o prisma). ... estranho...

X - O quê? (Guarda o cantil).

Y - Não ficou nem rastro.

X - Onde?  
 Y - ( Assinalando a sala). Af. Nem rastro. Como se... (Silêncio).  
 X - Como se... o que?  
 Y - Tivesse sido uma miragem.  
 X - Aqui quase tudo são miragens.  
 Y - (Pára de olhar a sala). Inclusive nós?  
 X - Todos estamos no mesmo barco, como se diz.  
 Y - Certo.



X - (Olha para Y, que está olhando para ele). Me vê?  
 Y - Olho você. E você a mim, me vê?  
 X - ( Após uma pausa) Se dissesse que não, deixaria de estar aí?  
 Y - De certo modo,  
 X - E onde estaria?  
 Y - Estaria em outro deserto, muito parecido com este, esperando o amanhecer para continuar meu caminho.  
 X - Atrás dos nómades?  
 Y - Atrás de qualquer miragem.

# O outro

X - Só? (Silêncio). Estaria só?  
 Y - Até num deserto ocorrem coisas... Quando olha para elas...  
 X - Estaria só?  
 Y - (Olha para uma lateral) O sol está subindo. Começa a fazer calor. (Dobra sua cadeira).  
 X - Só?  
 Y - As dunas se moveram esta noite. (Dirige-se até uma lateral com a cadeira).  
 X - Estaria só?  
 Y - O deserto cresce. (Sai).



Alberto Beclua

X - Está amanhecendo. Algo parecido com a claridade, algo que ainda não é luz, mas que já a anuncia, a promete quase, se insinua ante meus olhos insones. A noite foi longa e não me perdoou nem um só de seus minutos desvelados, mas eu...  
 Y - Um momento, um momento... Isso que está dizendo quem diz?  
 X - Não entendi.  
 Y - Sim: quem diz isso que você está dizendo?  
 X - Quem poderia ser? Eu digo.  
 Y - Tem certeza?  
 X - Não me ouve?  
 Y - Sim, claro... Ouço o que você diz. Mas, é você que diz... ou outro é quem diz?  
 X - Que outro?  
 Y - O autor.  
 X - Como?  
 Y - O autor, sim. O que escreveu o que você diz. Não é ele quem diz?  
 X - O autor?  
 Y - Naturalmente. Não vai querer que eu acredite que não sabe que sempre há um autor.  
 X - O que você quer dizer?  
 Y - Alguém escreve sempre o que dizemos, não? Pois esse é o autor.  
 X - Sempre?  
 Y - Vamos, vamos... Não se faça de bobo. Seus olhos insones... A noite longa... Seus minutos desvelados... Tudo isso escreveu alguém antes.  
 X - Mas sou eu que digo. Meus olhos... A noite não me perdoou nem um só de...  
 Y - Pode dizer o que você quiser, e sentir os olhos arderem, e sofrer todo o peso da noite no crânio... Mas é outro que diz isso. Além do mais, não está amanhecendo...

X - Mas eu estou aqui, e estou falando...  
 Y - Outro, outro...  
 X - E me ouço, ouço você.  
 Y - Outro.  
 X - E você está aí.  
 Y - Outro.  
 X - Outro? Você também?  
 Y - Eu também.  
 X - E o que você diz?  
 Y - Também.  
 X - Outro é quem diz?  
 Y - Outro, sim.  
 X - O autor?  
 Y - Sim: o autor.  
 X - ... O autor quem diz o que me disse, quem me enche de dúvidas de angústia...?  
 Y - E de insônia, é.  
 X - Por quê?  
 Y - Também é ele esse "porquê".  
 X - Por quê?  
 Y - Deve ser um pobre tipo insone, cheio de dúvidas, de angústia... Ou talvez, nem isso sequer. Pode ser que invente tudo.  
 X - Por quê?  
 Y - Pode ser que brinque de escrever estas palavras por puro prazer, por capricho, por tédio...  
 X - ... ele quem diz isso que está dizendo, verdade?  
 Y - Naturalmente.  
 X - E quem diz isso que estou dizendo.  
 Y - Sim... E quem dirá o que você vai continuar dizendo.  
 X - ... Horrível.  
 Y - Como podia ter sido... por exemplo: tem graça...  
 X - Mas não tem nenhuma.  
 Y - Talvez, por isso não tenha dito.  
 X - Então...?  
 Y - Então, o quê?

X - Que podemos fazer?  
 Y - Fazer?  
 X - Sim... o que podemos fazer para... nos livrarmos disto?  
 Y - Você se incomoda?  
 X - Me enoja.  
 Y - Por quê?  
 X - Me enoja abrir a boca sabendo que nada do que digo sou eu que digo.  
 Y - Bem... isso tem solução fácil.  
 X - Que solução?  
 Y - Calar...  
 X - Calar... É verdade. Calemos de uma vez. Fechemos a boca como mortos. Nem mais uma destas palavras dele que já não posso pronunciar sem ódio.  
 Y - Só que...  
 X - Que? Que?  
 Y - Quando calarmos, também será seu este nosso silêncio...

*As peças curtas citadas nesta seção foram traduzidas por José DaCosta, revisadas por Rocio Salazar e Ana Lúcia Vieira, para o espetáculo Pervertimento ou gestos para nada, exibido, em junho de 1994, no Espaço Cultural Sérgio Porto, sob a direção do tradutor. O espetáculo foi uma realização do Grupo Mergulho no Trágico e do Departamento de Teoria de Teatro da UNI-RIO, com elenco formado pelas atrizes Vânia Magalhães e Nedira Campos e por alunos e professores do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, como José Schiller e Leonardo Sá, responsáveis pela concepção musical. O texto Miragens e outras peças curtas, de autoria de Sinisterra, estão publicados no livro Pervertimento y otros gestos para nada. (Barcelona, Cop d'Idees, 1991). Ver artigo sobre o dramaturgo nesta revista.*

---

Os artigos encomendados pela revista têm prioridade na publicação. Artigos enviados espontaneamente serão publicados mediante a aprovação do Conselho Editorial. Devem ser datilografados em espaço duplo tendo no máximo quinze laudas, incluídas as notas, ou digitados em programas para Windows, e remetidos em duas vias ou em disquete para:

*Revista O Percevejo*  
Departamento de Teoria do Teatro  
Escola de Teatro, CLA (Uni-Rio)  
Av. Pasteur, 436 (fundos) - 4o andar  
CEP: 22290-240 Urca  
Rio de Janeiro (RJ) Brasil  
Fone: (021) 295-2548 Ramal:07  
Fax: (021) 541-8394 (Reitoria).

---



*O rei da vela, de Oswald de Andrade. Direção de José Celso Martinez Corrêa, 1967, Teatro Oficina, São Paulo. Cenário de Hélio Eichbauer.*