

LIVROS

O TEATRO DE DÉCIO DE ALMEIDA PRADO

Teatro de Anchieta a Alencar. *São Paulo: Perspectiva*, 1992; Peças, pessoas, personagens — O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. *São Paulo: Companhia das Letras*, 1993; de Décio de Almeida Prado.

Antonio Arnoni Prado

Dois livros de Décio de Almeida Prado publicados em São Paulo no segundo semestre do ano que passou deram ao público interessado em teatro a oportunidade, rara entre nós, de travar contato com as melhores formulações da crítica, aliando ao prazer de desfrutá-las a vantagem intelectual do testemunho. Não fosse pelo caráter inovador com que *Teatro de Anchieta a Alencar* (Perspectiva) e *Peças, Pessoas, Personagens — O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker* (Companhia das Letras) redimensionam para o grande público as condições da formação e da evolução do nosso teatro, bastaria para recomendá-los o fato de que abrem ao leitor brasileiro a possibilidade de avaliar a trajetória intelectual de um crítico que, tendo mantido por 22 anos um contato quase que diário com os leitores do jornal *O Estado de S. Paulo*, veio enriquecendo a história recente do teatro brasileiro, primeiro ao participar do corpo de professores da inovadora Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita e, depois, no que talvez tenha sido, ao menos para São Paulo, uma iniciativa pioneira, ao lecionar a disciplina de teatro na cadeira de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Num intervalo de poucas semanas, temos diante de nós dois trabalhos que fundem numa única experiência resultados da reflexão acadêmica e da

atividade crítica do cotidiano, adensando uma contribuição bibliográfica em que se incluem obras do porte de *João Caetano — O ator, o empresário, o repertório* (1972), *Exercício findo* (1987) e *O teatro brasileiro moderno* (1988). Num primeiro relance, o traço que aproxima essas duas faces da obra crítica de Décio de Almeida Prado é justamente o da convergência para uma síntese feliz entre os critérios do crítico e os registros do historiador, aí incluindo as incursões da memória, que vez por outra intervém para destacar, contra a ação corrosiva do tempo, a presença inapagável daqueles que trabalharam para a grandeza do teatro e agora reaparecem avaliados na real dimensão do papel que lhes coube no palco ou fora dele. Caso, por exemplo, das fotos de Fredi Kleemann, que Décio revisita não tanto pelo que representam "enquanto documentos ou testemunhos de um período e de um modo de representar que já desapareceram", mas particularmente pelo que hoje significam *quando contempladas em si mesmas*. Caso também do talento inesgotável de Cacilda Becker, preenchendo o palco com a força incomum que fazia aumentar "a alucinante fusão estabelecida entre intérprete e personagem", a ponto de levar ao despropósito uma senhora que, depois de vê-la em *Quem tem medo de Virgínia Woolf*, não conteve a indignação e a chamou de "bêbeda". Isto para não falar das saborosas lembranças que evocam com ternura a falta de cerimônia e os *pitos em regra* com que Alfredo Mesquita impunha disciplina aos jovens do Grupo de Teatro Experimental naqueles tempos de generoso amadorismo.

Não que o curso das digressões de Décio se esgote nos limites da reminiscência. Tal como, seus antigos alunos, costumávamos ouvi-lo no improvisado barracão de Letras da Cidade Universitária (acabávamos, então, de ser desalojados do prédio da Maria Antônia naquele tumultuado final dos anos

60), — discreto, cordial, sempre de pé à frente da turma, expondo com clareza e voz pausada a complicada rede dos motivos que escoravam as peripécias das obras em pauta, sem perder sequer um dos pormenores essenciais à fisionomia dramática do argumento, — assim também o vemos agora diversificando a elucidação dos temas através da leitura minuciosa dos detalhes que avultam para o conjunto da análise, integrando-se às relações e aos conceitos em jogo, quase sempre recortados de uma perspectiva interessada na ordem mais ampla do contexto estético, do período histórico ou do momento cultural tomados como referência importante à compreensão das obras, das personagens e dos autores examinados.

No caso de Fredi Kleemann, por exemplo, se é forte o registro da evocação pessoal, a ênfase maior está no fato de que ele modelou a fisionomia de uma geração, retratando "sobretudo personagens, não pessoas físicas, não Paulo Autran — como Décio faz questão de assinalar — mas o atormentado Duque de Leonor de Mendonça de Gonçalves Dias, não Sérgio Cardoso, mas um senhor de meia-idade, de cara e hábitos vulgares (a câmara surpreendeu-o limpando o ouvido com o dedo) que se prepara para fazer um Pedido de casamento (na versão de Tchekhov), em que não reconhecemos o esquivo e elegante Mentiroso de Goldoni, que sempre sabia escapar com um sorriso por entre os dedos dos que se propunham a aprisionar-lhe a alada mitomania"¹.

É essa preocupação com o resgate da cena que o crítico reilumina para assim remergulhar no tempo da ação teatral e, dentro dele, penetrar na multiplicidade das transformações humanas que o palco representa, que dá a notação da leitura crítica que Décio faz da trajetória de Cacilda Becker, puxando-a para o território da ficção, ajustando a sua imagem física de mulher à fisionomia da personagem, realista ou autônoma, mas de qualquer forma capaz de, numa peça como *Paiol velho*, de Abílio Pereira de Almeida, por exemplo, transformar uma roceira simplória e oprimida, "duplamente inferiorizada, por ser pobre e por ser mulher, desvirginada pelo patrão e casada às pressas com o

administrador da fazenda" para ser "depois seduzida uma segunda vez pelo filho do patrão", na mulher que recusa submeter-se à prepotência dos homens para assumir a própria sexualidade, aceitar a maternidade resultante do adultério e enfrentar "quando não dominando, tanto o marido quanto o amante de ocasião"².

Diante de flagrantes como estes, o que ressalta por exemplo é a maneira como Décio funde, em Cacilda, a pessoa e a personagem — o corpo e o texto — para trabalhar em seu significado mais fundo a noção, que ele mesmo desenvolveu num ensaio anterior, de que em teatro "as personagens constituem praticamente a totalidade da obra", nada existindo a não ser através delas³. "Foi das vezes — nos diz ele ainda acerca de *Paiol velho* — em que Cacilda mais bem aproveitou a sua magreza para fins teatrais — recordo-me em particular dos braços tão fininhos —, projetando, inclusive por meio da maquiagem impiedosa, uma confrangedora imagem de penúria e subnutrição". E no entanto, do ponto de vista moral — acrescenta — o que emergia era "a firmeza de caráter, o estoicismo, uma autoridade que não se contentava com palavras, chegando até nós pelo silêncio, pelo olhar, pelos gestos, pela maneira simples e cortante com que dizia cada fala"⁴.

O *nós*, no caso, como parece claro, é o foco do olhar-testemunha com que Décio nos leva para o coração da cena, enxertando ao tônus da leitura o flagrante singular do depoimento, da emoção que ficou paralisada e agora reacende para fundir o palco e a vida, rebatendo em nossa experiência como que para incorporar à história pessoal de cada um o destino de cada personagem. Por esse viés, com a mesma intensidade com que se apodera dos detalhes que fazem a grandeza da expressão de um monólogo num texto de circunstância, por exemplo, Décio reconstrói a atmosfera belicosa de fins do século XVI brasileiro, quando os autos de Anchieta, a serviço da catequese, punham em campos opostos, na cena tropical, em episódios às vezes recitados em português, castelhano e tupi, missionários e chefes indígenas, anjos e demônios, santos e impe-

(1) Cf. "Fredi Kleemann, ator e personagem". In: *Peças, pessoas, personagens — O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 94-95.

(2) Cf. "Cacilda: paixão e morte", in *ibidem*, pp. 146-7.

(3) Ver "A personagem no teatro". In: *A personagem de ficção* (vários autores). 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 84.

(4) Em "Cacilda: paixão e morte", *op. cit.*, p. 147.

radores, numa mescla bizarra de protagonistas⁵ que oscilam da liturgia à pantomima para afinal legitimarem a vitória do bem sobre o mal.

A nós, leitores, claramente impressionados com o fato de que a luta não se trava exclusivamente em sentido figurado (Décio não hesita em esclarecer que entre os efeitos que esse teatro buscava não faltava o dos combates que se resolviam pela via de *bofetonzos e de tizonazos*), surpreende em primeiro lugar a estratégia de interpretação e análise com que o crítico consegue introduzir-nos na atmosfera do espetáculo, no dizer de Décio "esse verdadeiro caos histórico ou a-histórico, que vai do infinitamente grande ao infinitamente pequeno, do divino ao humano, do material ao imaterial, do passado recente ao presente imediato, do local ao universal, formando um bloco cultural complexo a que unicamente os padres da Companhia de Jesus (e talvez nem todos) estavam em condições de ter acesso"⁶.

Das condições de produção à estrutura do espetáculo, da elucidação do texto às possíveis relações com a tradição do gênero, da procedência dos atores à reconstituição do momento histórico, — nada escapa à intuição do crítico, que vai buscar numa carta endereçada a Lisboa no ano de 1585 por Fernão Cardim, àquela altura secretário do padre visitador Cristóvão Gouveia então em viagem de inspeção à Província do Brasil, "os princípios fundamentais da encenação — e, portanto, da dramaturgia — jesuítica", de que derivava aquele teatro rudimentar, concebido como parte das festividades religiosas, animado por constantes deslocamentos no espaço e entrecortado por diálogos soltos e quase sempre desvinculados de um núcleo comum, num cenário natural em que contracenavam figuras simbólicas,

(5) Nos papéis principais da *Festa de São Lourenço*, por exemplo, desfilavam em cena — como assinala o crítico — "Guaixirá e Aimberê, conhecidos chefes tamoios, que haviam lutado entre 1566-1567 ao lado dos franceses, contra os portugueses e jesuítas, entre os quais se encontravam, correndo risco de vida, Nóbrega e Anchieta; Décio e Valeriano, imperadores romanos dos primeiros séculos; São Sebastião e São Lourenço, mártires cristãos desse período, um morto a flechadas, o outro 'assado na grelha' (práticas, seja dito de passagem, que não deviam surpreender nem chocar o público indígena); um Anjo; o Temor e o Amor de Deus, figuras simbólicas (como todas de certo modo são), inseparáveis porque complementares. À volta deles estende-se uma rede de referências ainda mais ampla, — assinala Décio — colhendo desde César, Pompeu e Nero, até Esculápio, Platão e Júpiter". In: *Teatro de Anchieta a Alencar*, op. cit., p. 23.

(6) Ibidem, p. 24.

quando não sacras, interpretadas por alunos dos jesuítas às vezes de parceria com os índios.

É na recuperação ensaística desse espetáculo lúdico, em que o diabo comparece como "fonte de comicidade, à maneira indígena", num ritmo marcado pela dança e pelos instrumentos nativos de sopro e percussão, que Décio por exemplo saúda, na figura do índio Ambrósio Pires, um ator especialista no papel de Anhangás, aquele que foi talvez "o primeiro ator brasileiro a merecer as honras de uma citação nominal"⁷.

Dos registros dos "gatimanhos e trejeitos ridículos" do Anhangá Ambrósio Pires, recuperados no esquadro do ensaio erudito, à fixação de pequenos flagrantes impressionistas colhidos em anotações ocasionais feitas da platéia, — vivas impressões auditivas da *falsa união* com que Cacilda Becker, investida de Brízida Vaz, suplicava ao anjo guardião a sua passagem para o céu no *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, ou o desenho preciso da hipocrisia dissimulada nas duas faces cômicas de Procópio Ferreira, por exemplo — do registro dessas impressões deriva o traço mais vivo do seu método: conceber o texto crítico basicamente como um trabalho de criação, já que segundo Décio um dos grandes desafios do crítico é saber "extrair da massa informe de impressões que vão acumulando em seu espírito durante o espetáculo, em camadas sucessivas e às vezes contraditórias, um relato coerente e dotado de relativo enredo, no sentido aristotélico de conter princípio, meio e fim".

A razão — o leitor verá — é que segundo ele há dois momentos vitais que antecedem a preparação do texto crítico. O primeiro, subjetivo, penoso, de *escavação interior*, exige que o crítico avalie por si mesmo as marcas que o espetáculo imprimiu em sua sensibilidade. O segundo, objetivo e não menos oneroso, refere-se à expressão escrita dessas impressões, de modo a "passar as idéias para o papel em forma ordenada". O resultado, a seu ver, é que o crítico só chega a saber efetivamente o que acha de um espetáculo depois de concluir esse percurso que na realidade é um balanço final de tudo o que pensou e anotou, com saldo positivo ou negativo. Até esse momento, diz ele, tudo o que o crítico tem à mão — e que volta a ter como simples espectador — "não passa de uma série de sensações agradáveis

(7) Ibidem, p. 20.

ou desagradáveis, às vezes fortes, nítidas, harmonizadas entre si, fáceis de serem formalizadas, outras vezes confusas, quase indefiníveis logicamente"⁸.

Vê-lo em exercício, nos dois trabalhos agora publicados, é na verdade constatar o quão longe vão as relações de complementaridade entre a intuição e a clareza com que ele recorta primeiro os grandes temas de época e os problemas que eles suscitam (a afirmação da nacionalidade e a decisão de renovar a literatura e o teatro, estimuladas pelo romantismo; a insatisfação com a realidade brasileira e a busca de soluções estéticas inovadoras no primeiro modernismo; a velocidade com que o país mudava de face nos anos de 1930 e a precariedade com que o teatro de costumes respondia aos acontecimentos) e depois a discussão das soluções possíveis.

Em relação ao romantismo, tema sobre o qual recai a maioria dos ensaios acadêmicos incluídos em *Teatro de Anchieta a Alencar*, Décio traça para o leitor um itinerário do teatro nacional, estabelecendo uma sequência histórica que vai dos primeiros espetáculos aqui realizados pelos jesuítas até a chegada da onda romântica ao Rio de Janeiro com a tragédia *Antonio José ou o poeta da Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, representada pela primeira vez no teatro da praça da Constituição no Rio de Janeiro em março de 1838. No percurso, entremeados de notas originais e de descrições curiosas das encenações religiosas feitas por viajantes e homens de letras, ao mesmo tempo em que acompanha a evolução dos gêneros e a descrição das formas teatrais utilizadas nos espetáculos da época, o leitor, como que contido a meia distância pela prudência do crítico, vai sendo levado a atentar para alguns impasses no processo de colonização. No caso do teatro jesuítico, por exemplo, constatando, ao final do ensaio, a hesitação — quase o desencanto — com que Décio avalia os propósitos dos dramaturgos da catequese no Brasil: enquanto homens de inteligência, admitindo que buscassem penetrar no mundo primitivo dos indígenas com a intenção de descrevê-lo e de compreendê-lo por dentro, mas ressaltando que, enquanto jesuítas e homens de religião, não havia como evitar que fossem de encontro àqueles "com a idéia de aniquilar-lhes

toda a singularidade, de abolir neles tudo que os diferenciava dos europeus"⁹.

De igual modo, em relação às primeiras manifestações teatrais da Colônia, marcadas de um modo geral pela influência dos comediógrafos e dramaturgos espanhóis e portugueses, apesar do grande número de espetáculos autônomos encenados em forma de ópera ou de espetáculos cantados nos palcos dos primeiros teatros públicos construídos em fins do século XVIII, o que prevalece é o fato de que, no Brasil, o teatro colonial "nunca passou de uma forte mas inexecutável aspiração nacional". "Sonhávamos — afirma Décio — em ingressar no recinto das grandes obras universais, apanágio das nações civilizadas, sem dispor dos recursos extraliterários, propriamente teatrais, para isso necessários. Não possuíamos um público em quantidade suficiente, nem autores profissionais qualificados, a camada intermediária — acrescenta — que nos permitiria passar da mais fácil das artes, quando amadora, para uma das mais difíceis, quando estritamente profissional"¹⁰.

É na superação dessa realidade adversa que o olhar de Décio destaca os pontos luminosos, se não mesmo de definição, do teatro nacional, retratando entre eles o fio estético possível da autonomia e da decisão renovadora. Sob este aspecto, os ensaios que dedicou ao romantismo e ao teatro romântico no Brasil no volume *Teatro de Anchieta a Alencar*, particularmente os estudos sobre *Leonor de Mendonça*, o teatro de Gonçalves de Magalhães e o

(9) Ver "O teatro jesuítico", in *Teatro de Anchieta a Alencar*, op. cit., pp. 52-3. "Este processo de substituição de culturas, através do qual emergia penosamente o Brasil, foi um bem?" — pergunta o crítico. "Foi um crime contra a humanidade? Existiriam alternativas viáveis? Teria sido melhor, segundo a sugestão poética — e gaiata — de Oswald de Andrade, se, em vez do português ter vestido o índio, o índio é que tivesse despidido o português?"

(10) Cf. "Entreato hispânico e itálico", *ibidem*, p. 87. Falando do fosso que separava os dramaturgos em potencial dos atores disponíveis no mercado, particularmente em relação à ópera e à tragédia clássica, Décio de Almeida Prado nos informa que no Brasil "a ópera caía nas mãos de executantes medíocres, ou de simples curiosos, depois de sofrer um primeiro rebaixamento de nível em Lisboa, ao passar dos palcos ligados à Casa Real aos de segunda linha, sustentados pelo pequeno público pagante". Quanto à tragédia na medida clássica, "que a Arcádia sonhou reviver no Brasil como em Portugal, alimentando-se menos do enredo que da perfeição formal", observa que "impunha normas estilísticas impossíveis de serem atendidas por intérpretes sem escola e sem tradição". (*idem*, *ibidem*, pp. 84-5).

(8) Cf. "Prefácio", in *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1988, pp. 13-4.

ensaio sobre a *explosão de 30* na Europa, estão entre os mais belos e fecundos que já se escreveram no Brasil sobre o tema e sobre o período.

Lidos com a atenção que merecem, a seu modo e do novo ângulo de onde são pensados, não apenas suprem os lacunosos manuais de história literária, onde as obras dramáticas em geral aparecem como brevíssimo apêndice, como também deslocam o teatro para a linha de frente dos gêneros renovadores da nossa literatura.

Na verdade, há uma espécie de contiguidade libertária que vai amarrando, nesses ensaios de Décio de Almeida Prado, os momentos de ruptura que dividiram as águas na trajetória do nosso teatro. No primeiro deles, por exemplo, entra a participação decisiva do poeta Gonçalves de Magalhães, em quem o Autor faz questão de destacar duas grandes virtudes: "historicamente, a de ter percebido antes de qualquer outro a necessidade de renovar a literatura nacional, usando para tanto, ao lado da poesia, o teatro; e esteticamente, a de ter tentado distinguir o drama romântico da tragédia clássica" e isto — Décio chama a atenção — "num nível de acuidade conceitual até então inédito em âmbito brasileiro"¹¹.

O que isso representa não é pouco se bem medirmos na afirmação de Décio a extensão das verdades que anuncia. Primeiro a da militância intelectual de Gonçalves de Magalhães na vanguarda do teatro de seu tempo. Vivendo na Europa entre 1833 e 1837, teve no dizer de Décio a "oportunidade tanto de enxergar e julgar o Brasil à distância, quanto de presenciar, no centro dos acontecimentos, a luta que travaram os últimos herdeiros do século XVIII e os jovens iconoclastas representantes do século XIX" — o que fez dele, não obstante a desproporção entre os seus méritos literários e os seus projetos teatrais, não apenas o precursor do romantismo no Brasil, como também o criador do teatro brasileiro moderno¹².

É nessa condição que o crítico aprofunda a significação do seu legado. Vendo-o, por exemplo, como o primeiro autor brasileiro a escrever uma peça de valor no Brasil independente; ligando-o, de um lado, à revelação de um autor como João Caetano, "que dominará o palco e dará continuidade à atividade dramática nos decênios seguintes", e mostrando-o, de ou-

tro, como um escritor à altura das questões estéticas de seu tempo, que se debruçava por exemplo sobre o incendiário *Prefácio do Cromwell* de Victor Hugo, apesar de nem sempre extrair dele o melhor¹³.

Do centro da análise, que a exemplo da leitura de *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, e de *O demônio familiar*, de José Alencar, integra as personagens à vida num só bloco, sem mediações à maneira tradicional, emerge o segundo fato que o crítico associa a esse primeiro movimento de ruptura: de que irrompe aí a intenção nacionalista que antecipa para os movimentos dissidentes que virão depois o projeto de "substituir o homem universal, substancialmente o mesmo em todas as latitudes e longitudes, pelo homem histórico", no fundo a oposição de base sobre a qual, como sabemos, se apoiaria a maior parte dos manifestos de vanguarda interessados em discutir a nossa identidade¹⁴.

E é justamente num segundo momento de ruptura, o da Semana de 1922 em sua fase heróica, que Décio, num ensaio que redefine e aprofunda a participação de Antônio de Alcântara Machado no modernismo paulista, estabelece os nexos "entre o teatro que se desejava fazer na década de 20 e o que se fez efetivamente entre 1940 e 1970", retomando entre eles as marcas de uma linhagem estética, nem sempre visível. No centro das relações propostas, mais que o efeito crítico da hipótese comparativa, o que importa é o alcance das perspectivas abertas. Entre estas, talvez a mais viva seja a que situa no ideário crítico de Antônio de Alcântara Machado *o perfil radical* de uma nova face do modernismo: a face da consciência teatral que repudia o que Décio chama "os três pilares básicos da cultura oficial brasileira em matéria de teatro — a ópera, as temporadas francesas e as companhias vindas de Portugal" — propondo-se a cortar de um só golpe as amarras que desde a Colônia nos prendiam ao teatro europeu¹⁵.

(13) Décio registra com muita objetividade as diferentes vezes em que o projeto romântico de Gonçalves de Magalhães é *traído pelas palavras*. Na verdade, segundo ele, o poeta "queria, enquanto criador teatral, colocar-se à margem e acima dessa polêmica (a querela entre clássicos e românticos), numa terceira posição", e exemplifica citando as palavras do próprio Gonçalves de Magalhães: "Eu não sigo nem o rigor dos clássicos, nem o desalinho dos segundos; não vendo verdade absoluta em nenhum dos dois sistemas, faço as devidas concessões a ambos". Idem, *ibidem*, p. 143.

(14) Idem, *ibidem*.

(15) Cf. "O teatro e o modernismo", in *Peças, pessoas, personagens*, op. cit., p. 21.

(11) Ver "O ecletismo liberal de Gonçalves de Magalhães", *ibidem*, p. 141.

(12) Idem, *ibidem*, p. 142.

Assim, já no rumo de uma escavação dramática da nossa própria realidade (Décio sublinha a observação de Alcântara Machado segundo a qual o teatro brasileiro de então não conhecia "o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial"), vemos recomposto diante nós um empenho crítico interessado em criar um novo tipo de personagem teatral. O da personagem integrada ao espírito da busca modernista de uma brasilidade autêntica — "a moderna, não a nacionalista e saudosista", observa o crítico — voltada para a concepção de um novo gênero de espetáculo teatral, mais próximo da alma do nosso povo, naquilo que este tem de mais puro e original¹⁶.

Dá para o brasileiro dos *gêneros menores e bastardos*, para a burleta e o circo do palhaço Piolim, onde pulsava, embora difamado e acanalhado, o espírito do nosso povo, na voz de Mário de Andrade, lembrado por Décio, "os únicos espetáculos teatrais que a gente ainda pode frequentar no Brasil", foi um salto. Moldava-se no ar o cenário adequado às piruetas do primitivismo nativo de Oswald de Andrade. Mais: anunciava-se um clima para *O rei da vela*, que Décio analisa primeiro como um desvio, como um adeus sarcástico que Oswald lança ao passado, hesitante entre o anarquismo e o comunismo, e depois como um rito de passagem retomado trinta anos depois pelos integrantes do Teatro Oficina para materializar no palco o sentido original de sua rebeldia. Ou nas palavras do próprio Décio: "foram necessários mais de trinta anos, todo o giro de uma ou duas gerações literárias, para que *O rei da vela* readquirisse, em contato com a juventude de 1967, a sua própria juventude. As anunciadas mudanças políticas afinal não tinham sido realizadas. A burguesia, dada como morta dezenas de vezes, continuava viva como nunca. O povo, mes-

mo nos países chamados agora socialistas, ocupava o lugar subalterno que sempre fora o seu. Já que a Revolução não se fazia, que se fizesse ao menos a Revolução Cultural. A destruição, pela violência ou pelo riso, voltou a ser considerada, como na arrancada inicial do modernismo, o primeiro passo verdadeiramente construtivo. Pintura, literatura, música e teatro — arremata — oscilaram em suas bases, sobretudo o teatro. Era preciso, outra vez, começar do princípio"¹⁷.

Só então se atavam as duas pontas do modernismo, em grande parte anunciadas pela visão radical que Décio recupera nas crônicas de Antônio de Alcântara Machado. Não que ele estabeleça relações concretas de causalidade, atribuindo por exemplo aos escritos do autor de *Gaetaninho* uma grande influência sobre o curso dos acontecimentos. Ao contrário. "Nada indica que alguém os tenha lido, entre 1940 e 1970, quando se iniciou de fato a renovação teatral", nos diz ele¹⁸. O que Décio faz, num trabalho de extrema acuidade, é recompor as relações entre o teatro e o modernismo no Brasil, mostrando que entre ambos "há muito mais vínculos profundos do que sonha a nossa habitual historiografia".

É por essa via que os extremos se tocam. No texto de Décio o ítalo-paulista, o operário e a greve de Gianfrancesco Guarnieri respondem e dão vida às primeiras formulações de vanguarda de Antônio de Alcântara Machado, mediadas de perto por Mário e por Oswald de Andrade. Do mesmo modo que a ele remetem os bicheiros e as cartomantes de Nelson Rodrigues, o messianismo ingênuo das populações rurais de Dias Gomes e Jorge Andrade, os cangaceiros de Ariano Suassuna e as tropelias dos teatrinhos de bonecos das feiras do Nordeste. Um riquíssimo jogo de relações que a partir de agora o leitor pode apreciar e recompor a dois passos da cena, como se estivesse sentado na platéia.

Antonio Arnoni Prado é professor de Literatura Brasileira na Unicamp. Já publicou nesta revista "Prosa anarquista" (Nº 10).

(16) "Personagens? É só apanhá-las na rua", lembra Décio, ao citar uma passagem de um suposto diálogo de Antônio de Alcântara Machado com o Comediógrafo Nacional: "Não vê? Ali, ao longo do muro da fábrica. O casal de italianinhos. Ele se despede agora. Logo mais vem buscá-la. Um belo dia, mata-a. Traga esse drama de todos os dias para a cena. Traga para o palco a luta do operário, a desgraça do operário, traga a oficina inteira. [...] Sim, mais um que passa. Nasceu na Itália. Três anos de idade: São Paulo. Dez anos: vendedor de jornais. Vinte anos: bicheiro. Trinta anos: chefe político, juiz de paz, candidato a vereador. [...] Abasileiremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanizemo-lo". Idem, ibidem.

(17) Idem, ibidem, p. 35.

(18) Idem, ibidem, p. 25.