

**O nascimento do Teatro Brasileiro Moderno: modernismo e nacionalismo no pensamento de Décio de Almeida Prado.**

Berilo Luigi Deiró Nosella

UNIRIO – Doutorando

História e Historiografia do Teatro – Or. Profa. Dra. Maria de Lourdes (Beti) Rabetti

Bolsista CNPq

Iluminador Cênico

Resumo: Esta comunicação almeja contribuir para a análise do pensamento de Décio de Almeida Prado sobre o “nascimento” do teatro nacional tendo como foco a compreensão do que ele denomina Teatro Brasileiro Moderno. Para tal, propõe-se aqui um olhar sobre pequenas “fissuras” presentes na obra historiográfica do crítico, procurando desvendar em seu pensamento traços ideológicos de certa visão “de elite”, revelando resquícios do projeto de modernização e civilização progressista da burguesia nacional do século XIX perpetuados tanto no projeto modernista paulista quanto na visão teórico-crítica de Décio de Almeida Prado.

Palavras-chave: Décio de Almeida Prado, Formação Nacional, Teatro Brasileiro Moderno, Comédia Nacional, Modernismo

Espera-se que a presente comunicação seja apenas um ponto de partida para uma ampla reflexão acerca do pensamento histórico e crítico de Décio de Almeida Prado, empenhado na tarefa de definir e consolidar o Teatro Brasileiro Moderno. Para tal, procurar-se-á apontar pequenas fissuras, que poderiam ser encaradas como equívocos de ponto de vista, no pensamento de Décio em relação a duas questões: a primeira diz respeito a certo embaralhamento entre as noções de Formação e Fundação do Teatro Brasileiro; e a segunda trata de um achatamento da perspectiva histórica que leva o crítico/historiador a julgar certas obras de nosso passado com olhos do presente. Não se pretende aqui, por questões de extensão, aprofundar um debate metodológico historiográfico, apenas demonstrar como nossa historiografia mais oficial – principalmente nos trabalhos de Décio de Almeida Prado – procurou, ao olhar para nosso passado teatral, as características de um teatro do presente, denominado de Teatro Moderno. O que interessará aqui é como tais “equívocos” influenciaram o crítico/historiador em suas escolhas analíticas e, fundamentalmente, em uma visão negativa em relação à certa comicidade popular presente na Formação do Teatro Brasileiro.

O embaralhamento entre as noções de Formação e Fundação atinge praticamente todo pensamento historiográfico teatral brasileiro, do século XIX até os modernistas, gerando uma crença de que existiria um Teatro Modelo para todas as manifestações teatrais da história humana, e especificamente para o Brasil, e este seria o Teatro Burguês Moderno, ou seja, o Drama. Aqui podemos apontar a primeira fraqueza do

pensamento sobre a Formação de DAP: a idéia de Formação do Teatro Brasileiro como busca de um nascimento do teatro nacional.

No Brasil, os preconceitos tomam forma absolutamente inesperada. Não se procura controverter sobre as virtudes do teatro; não se discutem mais as inconveniências ou vantagens que ele tenha; não se objeta, apenas, contra um ou outro aspecto, mais em foco, da arte cênica em geral. Vai-se, de pronto, às fontes. Corta-se o mal pela raiz. E afirma-se, categoricamente, que o teatro não existe, que ainda está para nascer ou que nasceu tão torto que morreu no berço... (MENDONÇA, apud BERNSTEIN, 2005: 33).

No pensamento de Décio, essa busca baseia-se na idéia de consolidação de um Sistema Teatral, promovendo uma transposição do conceito de *Sistema Literário*, de Antonio Cândido, para uma possível Formação do Teatro no Brasil, porém, o que se pretendia apontar é que, ao incorporar a idéia de *Sistema* de Candido, ele a afasta da idéia de continuidade. Quando Candido lança mão do conceito de *Sistema Literário*, ele o faz como instrumento metodológico de análise para compreender o processo histórico de Formação da Literatura Brasileira. Em sua obra, que leva inclusive este nome, *Formação da Literatura Brasileira*, Candido, num extenso esforço de análise, amplia a área da Formação, ao perceber que há traços de continuidade dialética entre Arcadismo e Romantismo. Poderíamos dizer que o que Candido realiza é o oposto ao que Décio e nossos primeiros “historiadores” do Teatro Brasileiro procuram: ele dissolve a idéia de momento de fundação na noção de *Momentos Decisivos* que constituiriam o longo processo de Formação de um Sistema. Tal se evidencia na noção crucial, sem a qual a obra *Formação de Literatura Brasileira* não pode ser lida, de que havia, no caso brasileiro, “a constituição de uma tradição literária nacional relativamente estável” (SCHWARZ, apud ARANTES, 1997: 12), ao contrário do que se pensava (e se pensa) do nosso teatro. Tal noção ampliou a noção de tradição em relação à literatura nacional de Antonio Candido, para além de nossas fronteiras, ao contrário, não por acaso, do que ocorria com o pensamento sobre o nosso teatro.

Já no início de vários textos de Décio, ele dá a dica do que seria compreender a Formação do teatro numa outra perspectiva, ou seja, “coincidindo com a formação da própria nacionalidade”. Décio, no fundo, está atrás do nascimento do teatro brasileiro e de fato o encontra em Gonçalves de Magalhães. Para o crítico, o que dá a Gonçalves de Magalhães o lugar de “criador do teatro brasileiro moderno” é sua renovação estética à literatura dramática juntamente com a criação das condições de uma produção teatral nos moldes modernos. A primeira se dá exatamente na constituição de um Drama – compreendido como drama romântico - ; e a segunda se dá na possibilidade da constituição de um *Sistema*, já comentado, através de João Caetano e da instituição de um mercado teatral moderno no Brasil. Ao mesmo tempo em que certa lógica da formação de um mercado teatral nacional

anima o pensamento formativo de Décio, dá-se também uma defesa de certo teatro sério, não muito afeito, na história do teatro, ao grande sucesso de público em detrimento do que se habituou chamar de “teatro para rir”, este, ao contrário, de vasta aceitação popular. Apostamos aqui que tais opções analíticas são, na verdade, impulsionadas pela ideologia nacionalista de um “projeto civilizatório” para o Brasil, empreendido pela intelectualidade brasileira do século XIX. Sabe-se que os dois maiores críticos e historiadores da literatura brasileira do séc. XIX, Silvio Romero e José Veríssimo, responsáveis pelos primeiros olhares positivos sobre a comédia de Martins Pena, o fizeram em chave invertida, ou seja, buscando nele valores que não os de “grande autor do teatro nacional”<sup>1</sup>. Tal projeto, nascido do desejo de consolidação de uma sociedade brasileira moderna e civilizada (num modelo francês), a partir da consolidação de um Estado Democrático Moderno Liberal, é representado na produção teatral nacional, fundamentalmente, pelo movimento “Realista”. Tal movimento, que teve José de Alencar como um de seus grandes animadores, considerava a comédia de caráter popular como um gênero menor, pois não civilizado. Como proposta, é famosa a de José de Alencar, da consolidação de uma “Comédia Séria” brasileira, expressa em *O Demônio Familiar*, buscando no exterior, em Alexandre Dumas Filho, a forma enquanto modelo, porém com assunto nacional.

É exatamente essa visão propensa a certa “tradição do teatro sério” que oferece os pressupostos de definição ao segundo ponto de fraqueza na idéia de Formação que aparecerá no pensamento de Décio, ou seja, quais são os momentos decisivos e quais não são e a partir de que pressupostos os julga? O que se perceberá ao percorrer da história do teatro brasileiro escrita por Décio, da perspectiva da Formação do teatro nacional, é exatamente esse julgamento dos *momentos decisivos* numa perspectiva muito mais da formação de um teatro “moderno” brasileiro, e moderno nos moldes do teatro europeu - Drama. Isso obviamente não é apenas uma exclusividade do crítico, mas de todo um pensamento sobre o teatro moderno brasileiro que se fincará nos horizontes de nossa historiografia, significando a exclusão de alguns momentos de nossa formação, talvez não tão interessantes para essa história. Apenas como exemplo, cita-se o teatro de tendências mais comerciais e cômicas, como o teatro de revista e o teatro ligeiro carioca; e o teatro amador anarquista, feito por imigrantes (principalmente italianos). Outros dois dados importantes a serem apontados é a constituição da linhagem histórica, não contestada, da Comédia Brasileira, ou da tradição cômica nacional, para ser mais preciso, partindo de Martins Pena, passando por Joaquim Manoel de Macedo e França Junior, e terminando com Artur Azevedo (não o autor e produtor das Revistas de Ano, mas no máximo o dramaturgo

---

<sup>1</sup> Silvio Romero valoriza Martins Pena como grande cronista da época e Veríssimo, numa ginástica intelectual, valoriza-o pelo seu conhecimento da prática cênica, em outras palavras, pela “funcionalidade” de suas obras no palco.

de *A Capital Federal* e *O Mambembe*); e a própria compreensão histórica e analítica de nossa “Comédia de Costumes”, considerada pelo crítico como “nossa única tradição teatral” (Prado, 2008: 117).

Numa breve conclusão desta breve comunicação, que mais aponta questões e caminhos, pode-se dizer que, obviamente, esse quadro não apenas interfere na visão da história passada do nosso teatro, como na atividade crítica de Décio de Almeida Prado, justificando, além de certa exclusão do “teatro para rir” da linha histórica Romantismo-Realismo-Modernismo, a forma como se dá a compreensão da necessidade da co-existência, tão nossa, entre forte nacionalismo e busca de modelos estrangeiros:

Eu não nego que o teatro tenha, entre outras, a função de divertir. Aceito perfeitamente autores, peças e companhias especializadas em fazer rir ou simplesmente em passar o tempo. O que não impede que, neste momento em que o teatro brasileiro luta heroicamente para livrar-se da praga do teatro “exclusivamente para rir”, neste momento em que Os Comediantes, entre os amadores, e Dulcina e Odilon, entre os profissionais, encabeçam um movimento capaz de transformar as nossas platéias, ensinando-lhes que no teatro pode-se sentir e pensar também, a vinda de uma companhia francesa, cujo intuito quase único é divertir, cause uma decepção muito justificada. Afinal, o teatro francês é um dos melhores do mundo e bem que podia nos dar uma ajuda na luta por um repertório melhor. (PRADO – *Clima*, 1944 n. 13, apud BERNSTEIN, 2005: 82-83).

Também explicariam certos julgamentos dos principais fatos do Teatro Brasileiro do século XX – como a supervalorização do fenômeno *Vestido de Noiva*, de Ziembinsk.

O que se percebe é seu pensamento resvalando numa perspectiva de “nascimento” do Teatro Brasileiro Moderno, e não de processo de constituição e continuidade de uma tradição, tão necessária a um pensamento sobre nossa Formação Teatral.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Paulo Eduardo. “Providências de um Crítico Literário na Periferia do Capitalismo”. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Sentido da Formação: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

BERNSTEIN, Ana. *A Crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (org.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: EDUSP, 1997.

MACIEL, Paulo. "O lugar da comédia em meio às idéias de fundação e de formação na história do teatro brasileiro: a comédia dramática *O Demônio Familiar*". In: *Folhetim: cadernos monográficos 02*. Projeto integrado – um estudo sobre o cômico. Rio de Janeiro, 2005.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570 – 1908)*. São Paulo: EDUSP, 2008.

\_\_\_\_\_. *Seres, Coisas, Lugares. Do teatro ao futebol*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *João Caetano e a Arte do Ator: estudo de fontes*. São Paulo: Ática, 1984.

RABETTI, Beti. *Teatro e Comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.