

Decio de Almeida Prado, o circo e outros gêneros “menores”

por Rodrigo Morais Leite⁵³

Resumo: O presente artigo tem como objetivo a análise de uma pequena parcela da crítica e da historiografia de Decio de Almeida Prado, notório estudioso do teatro brasileiro, circunscrita a temas que só poderiam aparecer de modo periférico em sua obra, como o circo e outros gêneros das artes cênicas – geralmente considerados “menores” segundo uma certa visão de classe. Dividido em quatro partes – “As crônicas”, “Um crítico elitista e conservador”, “O teatro e a salvação pelo popular” e “O palhaço no teatro” –, este trabalho aborda, inicialmente, as críticas que Decio de Almeida Prado escreveu sobre espetáculos de circo, passando, em seguida, ao exame de alguns pressupostos teóricos de sua historiografia para, enfim, se deter sobre as críticas de teatro com elementos circenses.

Abstract: This paper aims to analyze a small part of the critics and historiography of Decio de Almeida Prado, a well-known scholar of Brazilian theatre. This piece is limited to issues that might appear peripheral to the work, such as circuses and other genres of performing arts often considered “minor” according to a certain vision of class. Divided into four parts (“The Chronicles”, “An elitist and conservative critic,” “The theater and salvation by popular request” and “The Joker in the theater”), this paper discusses the criticism that Decio de Almeida Prado produced on circus performances, moving on to the examination of some theoretical assumptions of its history; and finishes with the critique of theater with circus elements.

Palavras-chave: Decio de Almeida Prado, circo, circo-teatro, historiografia teatral, palhaçaria.

Keywords: Decio de Almeida Prado, circus, circus-theater, theater historiógrafo, palhaçaria.

⁵³ Bacharel em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas), licenciado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e especialista em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atualmente é aluno regular do Mestrado em Artes Cênicas da Unesp, cuja dissertação (título provisório) é *Decio de Almeida Prado e a Historiografia Teatral Brasileira*.

As crônicas

Decio de Almeida Prado, notório crítico e historiador do teatro brasileiro, iniciou sua carreira em 1941, na revista *Clima*, veículo de curta duração criado por ele e por outros jovens egressos da recém-fundada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, como Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes e Lorival Gomes Machado. Surgia, então, uma importante geração de intelectuais, posto que, nos anos vindouros, todos eles se tornaram verdadeiros próceres em suas respectivas áreas de estudo. Finda sua experiência na revista, extinta em 1944, Decio de Almeida Prado tornou-se, a partir de 1946, crítico teatral do jornal *O Estado de S. Paulo*, onde permaneceu por vinte e dois anos (até 1968), quando abandonou a crítica, no auge de seu prestígio, para se dedicar à carreira acadêmica.

Até 1959, quando passou a se chamar simplesmente “Teatro”, sua seção naquele jornal – não assinada, como era comum na imprensa da época – intitulava-se “Palcos e Circos”. Talvez em virtude da escassez de apresentações teatrais na São Paulo dos anos quarenta e cinquenta do século passado, o conceito de espetáculo que norteava a coluna de Decio de Almeida Prado, que, aliás, não tinha periodicidade alguma, era mais abrangente do que o observado no jornalismo impresso de hoje, com suas colunas assinadas e seções fixas e segmentadas, fruto da sobrevalorizada especialização profissional, tão típica da contemporaneidade. Com efeito, embora o teatro prevalecesse de modo incontestável, nos primeiros tempos de sua atividade de crítico do “Estadão”, Decio de Almeida Prado, vez ou outra, cedia espaço para tratar de outras manifestações de arte cênica, como o circo. Essas aberturas a espetáculos de diversa ordem não se manteve no decorrer do tempo: à medida que os anos foram se passando, elas foram se tornando cada vez mais raras, até que o teatro adquirisse pleno monopólio, daí a mudança do nome da coluna a partir de 1959⁵⁴.

De acordo com Ana Bernstein, autora de *A crítica cúmplice – Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*, os

⁵⁴ Somente em 1964 a coluna passou a ser assinada.

textos de Decio “[...] que tratam de espetáculos de circo e patinação no gelo se destacam entre os mais deliciosos exemplos de crítica que produziu, dando total vazão à imaginação e à poesia. Neles visualizamos toda a magia do picadeiro, em tudo o que este possui de extraordinário e espetacular” (BERNSTEIN, 2005: 91).

Das poucas “crônicas” que o crítico paulista escreveu, nessa fase relativamente curta de sua longa carreira intelectual, a respeito de espetáculos especificamente de circo, pois outra coisa é teatro com elementos circenses, somente duas foram salvas do esquecimento destinado a gêneros por excelência jornalísticos (portanto efêmeros) como a crítica e a crônica, adquirindo sobrevida nas páginas supostamente perduráveis do livro impresso. Antes, porém, de citá-las, um pequeno parêntese: grafamos “crônicas” com aspas por dois motivos: em primeiro lugar porque, à época em que elas foram escritas, esse termo tinha uma conotação mais ampla, designando também o que hoje é denominado somente de crítica; em segundo lugar porque as críticas de Decio de Almeida Prado que tratam de circo são, na verdade, muito mais crônicas do que críticas, de acordo com o sentido algo restrito que a palavra adquiriu mais recentemente. São elas: “Hoje tem goiabada...”, publicada em sua primeira coletânea de críticas, que abarca o período de 1946 a 1954, intitulada *Apresentação do teatro brasileiro moderno* (1956); e “Circo acrobático chinês”, incluída no volume *Teatro em progresso* (1964) que vai de 1955 a 1964.

Em ambos os textos, malgrado a (aparente) falta de preocupação do crítico com o elemento judicativo, uma vez que estaria mais interessado em contemplar do que em avaliar seu objeto – outra qualidade, aliás, típica do que hoje é designado crônica – não se pode dizer que eles não contenham alguns reveladores juízos de valor, que nos permitem ao menos vislumbrar como Decio de Almeida Prado encarava a arte circense. Vejamos, por exemplo, o primeiro parágrafo de “Hoje tem goiabada...”, que é de 1952 e versa sobre um espetáculo cujo nome ou procedência do circo, estranhamente, não é mencionado:

Há de novo um circo em São Paulo. Não o circo sedentário, cansado de aventuras, instalado comercialmente na vida, resignado a viver das sobras do teatro e do rádio, a que já nos vamos acostumando no Brasil. Mas o circo ontem e de sempre, o circo de cavalinhos, com animais raros, trapézios volantes, chineses malabaristas, mulheres forçadas e homens de meio metro – ou dois metros e meio (PRADO, 2001: 361).

Percebemos, antes de mais nada, que Decio de Almeida Prado estabelece uma distinção entre o que seria “o circo ontem e de sempre”, com outro circo por ele qualificado pejorativamente de “sedentário”, “cansado” e “resignado”. O que compõe e o que desabilita os espetáculos desse outro circo, além do fato de ele não ser itinerante, infelizmente ele não diz.

Adiante, na parte final desse texto deveras curto, depois de descrever, de maneira bastante singela, todo o encanto das diversas atrações que viu, Decio de Almeida Prado detém-se sobre um aspecto do circo ao qual ele já havia se referido de passagem, um dos itens que diferenciariam, por assim dizer, o circo “de sempre”, daquele “cansado” e “resignado”: os animais raros. “Sem contar que o circo, em matéria de bichos, revela uma simpática preferência pelas *gaffes* da natureza; referimo-nos, por exemplo, a bichos cujo corpo e cabeça são apenas as duas extremidades de uma parte preciosa e essencial chamada pescoço (sim, a girafa existe: meninos eu vi!)” (PRADO, 2001: 362).

Não é à toa que nos atemos a esse detalhe, aparentemente sem muita significação. É que, posteriormente, em 1958, ano em que a seção de Decio de Almeida Prado estava prestes a mudar de nome, quando foi publicada a crônica “Circo acrobático chinês”, ele voltou a conferir certo destaque a tal aspecto, desta vez, contudo, num sentido diametralmente oposto ao da crônica anterior. Explicando: se, na primeira, o crítico aponta a exibição de animais exóticos como sendo uma das principais atrações de um valoroso espetáculo de circo, na segunda, ao procurar estabelecer um contraponto entre o circo chinês e o nosso, ele ressalta não a presença, mas a total ausência de qualquer bicho no espetáculo a que assistiu – levado no

Teatro Municipal de São Paulo, informemos de passagem. A citação seguinte, retirada do último parágrafo do texto, é esclarecedora a esse respeito:

O circo chinês não apresenta elefantes, lhamas, ursos equilibristas, macacos e focas amestradas. Não é preciso. Muito antes de o espetáculo terminar já estamos amplamente persuadidos de que o animal mais estranho, exótico, improvável, imprevisível, inconcebível da natureza – é o homem mesmo. Diante de um acrobata chinês, para que a girafa? (PRADO, 2002: 112)

Num espaço de seis anos, a girafa deixou de ser o símbolo da exuberância circense para ser vista como algo supérfluo, a ponto de se louvar sua ausência. Sendo “Circo acrobático chinês” uma crônica que tem como mote a comparação entre o circo brasileiro (ou, quiçá, ocidental) e o chinês – calcado, é claro, só naquela “amostra” a que Decio de Almeida Prado teve acesso – é mais ou menos natural que o elogio dirigido a um implique direta ou indiretamente desvalorização do outro. Se dissermos que a crítica é bastante elogiosa em relação ao espetáculo apresentado pelos artistas chineses, não é difícil deduzir que ela acaba sendo às vezes severa com relação ao circo que lhe era até então conhecido. Nesse sentido, o melhor exemplo se dá quando o crítico comenta (para enaltecer, é claro) a música do espetáculo:

Não iremos a ponto de dizer que a introdução sinfônica nos tenha deliciado os ouvidos [...], mas confessamos que o comentário musical subsequente pontuava com tanta exatidão o que acontecia em cena, dando o ritmo e guiando cada movimento, que, do meio para o fim, as valsas e as marchas militares dos nossos circos começaram a parecer, em retrospecto, elementos bem pobres e pouco expressivos de ilustração musical da mímica (PRADO, 2002: 111).

Semelhantes lacunas, contradições e analogias temerárias que até esta altura do trabalho procuramos expor, retiradas de uma porção mínima da obra de Decio de Almeida Prado, não se devem, é importante ressaltar, a incompetência técnica. O problema, acreditamos, é de ordem diversa. Preliminarmente, pelo fato de ele ter sido, no máximo, um analista de circo bissexto, isto é, um crítico de teatro que de vez em

quando escrevia sobre um espetáculo de circo, e mesmo assim num período relativamente curto de uma carreira de vinte e dois anos, não produziu e, por conseguinte, não refletiu o necessário à elaboração de uma teoria da matéria em questão. Embora, muito provavelmente, entendesse o suficiente do assunto, suas observações a respeito dele não obedeciam a nenhuma plataforma conceitual, por mais ampla que fosse. É isso, basicamente, o que explica, senão justifica, as incongruências supracitadas.

Um crítico elitista e conservador

Acusado de elitista e conservador, por não se interessar, ou pouco se interessar, por gêneros teatrais considerados populares, como a revista e o circo-teatro, tais omissões devem ser analisadas sob dois ângulos distintos, cada qual relacionado a uma vertente da obra de Decio de Almeida Prado, a saber, a crítica e a historiográfica. Com relação àquela, acreditamos já ter realizado parcialmente tal objetivo, deixando claro o caráter esporádico, lúdico e ocasional daqueles seus textos citados até aqui. Vocação inequívoca para a crítica de teatro, que lhe absorvia todas as energias, as críticas-crônicas que escreveu sobre espetáculos de circo foram, fazendo uso de uma expressão popular, um “lucro” a mais. Em suma, pelo menos no que concerne à crítica, Decio de Almeida Prado não pode ser acusado de não ter feito aquilo que jamais se propôs, de fato, a fazer.

Já em relação à sua obra historiográfica, não há como negar que algumas censuras lhe podem ser feitas no sentido referido logo acima: obliterar gêneros tidos como populares, aos quais, seguramente, o circo se insere. Todavia, como quaisquer censuras, elas precisam ser bem matizadas, sob pena de incorremos em graves injustiças e incorreções, a principal delas, conforme veremos adiante, o anacronismo. Antes, um rápido esclarecimento: embora ambos façam parte de um mesmo universo artístico, designado genericamente de artes cênicas, teatro e circo não são a mesma coisa; logo, cada qual exige formação especializada daqueles que optam por estudar um ou outro. Sendo assim, desqualificar a obra

historiográfica de Decio de Almeida Prado por ela nada conter sobre a história do circo no Brasil é, no mínimo, um despropósito, pois uma coisa é produzir uma história do teatro, outra uma história do circo. Sob o ponto vista de um observador contemporâneo, pensamos que a lacuna mais grave refere-se à omissão total do circo-teatro, tão em voga na primeira metade do século passado e que, aí sim, poderia ter sido incluído no “raio de ação” de seus estudos, na medida em que ele está dentro do âmbito do drama.

Como sabem os que já se “embrenharam” por sua historiografia, Decio de Almeida Prado jamais escreveu um grande tratado abarcando toda a história do teatro brasileiro. Analisando essa vertente de sua obra como um todo, percebemos que todos os períodos históricos de nosso teatro foram nela contemplados, de modo não obstante esparso e um tanto quanto desmedido, ou seja, concentrado muito mais em alguns períodos do que em outros. Seus estudos mais importantes, aqueles que poderíamos chamar de magnos, assim como de outros intelectuais da chamada “Geração *Clima*”, estão focados em dois momentos: primeiro, o romantismo; depois, o modernismo. Estamos falando de trabalhos como *João Caetano* (1972), *Teatro brasileiro moderno* (1988) e *O drama romântico brasileiro* (1996).

Se tomarmos, conforme afirmam alguns historiadores do circo e do circo-teatro no Brasil, como Roberto Ruiz e outros, a data de 1918, quando a gripe espanhola “atracou” por essas plagas, como o marco inaugural do teatro de pavilhão⁵⁵, mesmo ressaltando a fragilidade de definições assim tão peremptórias, verificamos que o auge do circo-teatro não coincide nem com o período romântico, é óbvio, nem com o período de implantação do modernismo no teatro brasileiro – admitindo a data de 1943, ano da estreia de *Vestido de noiva*, de Néelson Rodrigues, como seu marco, de acordo com certo ponto de vista da historiografia teatral brasileira. Decio de Almeida Prado jamais lançou um livro que se dedicasse a examinar

⁵⁵ Outra forma de se referir ao circo-teatro, por causa da plataforma onde aconteciam as encenações, fixada de modo anexo ao picadeiro.

em profundidade esse momento específico do teatro brasileiro. Se quisermos saber algo a respeito dele por meio de sua obra, devemos procurar alguns ensaios publicados em coletâneas híbridas, como *Peças, pessoas, personagens* (1993) e *Seres, coisas, lugares* (1997). Dos diversos e variados ensaios incluídos nessas coletâneas, alguns a tratar inclusive de futebol, dois dissertam a respeito de assuntos que, de uma forma ou de outra, implicam a necessidade de um exame do teatro feito nas primeiras décadas do século XX: “Procópio Ferreira (Um pouco de teoria, Um pouco de prática)” e “O teatro e o modernismo”, ambos incluídos em *Peças, pessoas, personagens*.

O primeiro deles, que antes fora publicado num opúsculo intitulado *Procópio Ferreira – A graça do velho teatro*, como não poderia deixar de ser, centra-se na carreira do ator, um dos mais famosos nos anos vinte, trinta e quarenta do século passado, cujo nome é citado nos dois títulos atribuídos ao ensaio. Entretanto, conforme atestam os dois subtítulos, o estudo extrapola seu objeto específico, na medida em que busca fazer uma análise geral do teatro brasileiro nos tempos do apogeu da carreira de Procópio Ferreira.

Nesse sentido, trata-se menos de uma biografia profissional do que de uma exegese de caráter historiográfico, cujo tema é aquele teatro que, para Decio de Almeida Prado, prevaleceu entre o fim da Primeira Guerra Mundial (1918), até mais ou menos a estreia de *Vestido de noiva*, que ele costumava chamar de “velho teatro”, cujo símbolo maior, sempre de acordo com sua interpretação, seria Procópio Ferreira. Nele encontraríamos uma espécie de síntese de um teatro centrado na figura do primeiro ator, ao redor do qual tudo girava. Um teatro quase monopolizado, em sua dramaturgia, pela comédia de costumes, portanto obcecado pelo riso e visto por todos (público e profissionais da área) como diversão ligeira.

Outras características que ainda poderíamos elencar: a importância secundária do texto, o uso do ponto, os “tipos” mais ou menos fixos (ingênua, coquete, galã, vilão...), o desconhecimento das atribuições de um encenador. Salvo engano, todas elas, umas mais, outras menos, também servem para designar o circo-teatro,

cujo auge foi concomitante ao período áureo da carreira de Procópio Ferreira. Aliás, nada demais no fato de o circo-teatro estar em sintonia, o que equivale dizer comungar certas qualidades, com o teatro de sua época. Independente disso, de acordo com o que insinuamos anteriormente, nenhuma palavra sobre Benjamin de Oliveira e Alfredo Spinelli, supostamente os inventores do circo-teatro. A modalidade, digamos assim, não é sequer mencionada.

Lapsos como esse geralmente são creditados a um manifesto elitismo do autor, intelectual formado na USP e, ainda por cima, membro de uma família tradicional paulista. Que Decio de Almeida Prado fazia parte de uma elite, tanto econômica como intelectual, e que essa origem patricia se refletia em seu modo de pensar – o que se costuma chamar de consciência de classe – não resta dúvida. Num trabalho chamado *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais – Decio de Almeida Prado e o Problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural*, Maria Cecília Garcia, em que pese sua pesquisa ater-se somente à crítica de Decio, analisada na ótica de Mikhail Bakhtin, resumiu bem essa questão:

Como Bakhtin, ressaltamos a natureza social da linguagem. Ela é a primeira voz a conformar um discurso, a voz que lhe serve de esteio. As ideias estéticas de Decio de Almeida Prado foram profundamente influenciadas por sua posição social – era filho de uma família quatrocentona de São Paulo, cujo pai era médico, amante da poesia e do teatro [...] (GARCIA, 2004:134).

Não negamos que determinados vácuos observados na historiografia de Decio de Almeida Prado, dos quais o circo-teatro seria mais um, assim como o teatro de revista e outros gêneros “menores”, tenham origem numa visão aristocrática de vida e arte. Contudo, é necessário que façamos a seguinte ressalva: tais censuras, todas relativamente recentes, que procuram “julgar” uma determinada obra por aquilo que ela contém e por aquilo que ela não contém, estão impregnadas de teorias e filosofias ditas pós-modernas, portanto posteriores ao período de formação intelectual do autor que nos interessa. Devido à avassaladora influência no pensamento contemporâneo de filósofos como Jacques Derrida, Michel Foucault

e outros, preocupados em desconstruir discursos tidos como paradigmáticos, é natural que a obra de um Decio de Almeida Prado, considerada canônica em seu restrito universo, seja reavaliada sob novos ditames, mais afinados com os valores que guiam o mundo em que hoje vivemos.

Semelhante releitura, que cada geração que se sucede no decorrer do tempo costuma empreender dos “clássicos” que lhe foram legados, é legítima desde que não incorra num pecado venal, já mencionado, de passagem, lá atrás: o anacronismo. Não se pode exigir de um determinado autor aquilo que ele não poderia ter dado. Por um motivo simples: as limitações inerentes de sua época. Assim como não se pode condenar Isaac Newton por não ter conhecido a física quântica, ou Karl Marx por não ter conhecido a psicanálise, não se pode simplesmente condenar a obra historiográfica de Decio de Almeida Prado pelo fato de ele ignorar temas que só recentemente adquiriram, digamos, dignidade epistemológica, ou seja, passaram a ser objeto de pesquisas acadêmicas.

Malgrado todas as lacunas observadas, e outras que poderíamos facilmente levantar, não se pode asseverar que Decio de Almeida Prado desprezava por completo o circo. Se assim o fosse, este trabalho não teria sentido. Para corroborar nossa insólita tese – que se propôs a dissertar sobre um assunto que só poderia ser encontrado de maneira dispersa, porém não acidental, na obra de um crítico e historiador de teatro – resta-nos abordar o já citado ensaio *O teatro e o modernismo*, que nos apresenta alguns aspectos interessantes dessa relação exposta no título, toda ela entremeada, ver-se-á, pelo circo, donde se compreende por que ele nos interessa. Como espécie de epílogo, arremataremos este artigo com algumas considerações que também reputamos relevantes a respeito de um tema absolutamente correlato à arte circense: a palhaçaria. Para tanto, faremos uso de críticas escritas por Decio de Almeida Prado sobre espetáculos com elementos circenses, o que é praticamente o mesmo que dizer espetáculos com palhaços. Uma, em especial, nos foi extremamente útil: *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel

Achard, espetáculo de 1954 dirigido por José Renato nos primórdios do Teatro de Arena (SP), por ele fundado no ano anterior.

O teatro e a “salvação pelo popular”

Escrito em 1972, por ocasião do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, *O teatro e o modernismo* é um texto que procura “[...] estabelecer nexos entre o teatro que se desejava fazer na década de [19]20 e o que se fez efetivamente entre 1940 e 1970” (PRADO, 1993: 9). Nele, Decio de Almeida Prado principia por lamentar a tão propalada ausência do teatro entre as artes representadas na histórica exposição realizada no Teatro Municipal de São Paulo (*sic*). Trata-se, é claro, de um recurso retórico do ensaísta, na medida em que, no restante do trabalho, o que se busca é exatamente refutar essa interpretação, mostrando que entre o teatro e o modernismo (sobretudo o da primeira geração) há “[...] mais vínculos profundos do que sonha a nossa habitual historiografia” (PRADO, 1993: 15).

Se lembrarmos que, para Decio de Almeida Prado, o teatro só iniciou sua modernização vinte e um anos depois da Semana de Arte Moderna, com a encenação de Zbigniew Ziembinski para *Vestido de noiva*, o amálgama a entrelaçar esses dois momentos capitais da história cultural brasileira relaciona-se a uma parcela da obra de dois modernistas da linha de frente do movimento: Oswald de Andrade e Antônio de Alcântara Machado. Aquele pela obra dramática (*O rei da vela*, *O homem e o cavalo*, *A morta*); este pela obra de crítica teatral, ou, melhor seria dizermos, teoria teatral (*Terra roxa e outras terras*, *cavaquinho e saxofone*).

Sem descartar o primeiro, do qual comentaremos a seguir, para o que nos propusemos fazer nos interessa mais de perto o que Decio de Almeida Prado escreve sobre o segundo. Para ele, Antônio de Alcântara Machado foi uma espécie de profeta do moderno teatro brasileiro, mas um profeta que, infelizmente, pregou no deserto, já que suas ideias não tiveram grande repercussão nem antes nem depois de sua morte (1935), mesmo após a introdução do modernismo no

teatro brasileiro. Resumindo ao máximo toda uma argumentação que, embora perfeitamente inteligível, não deixa de ser complexa, na ótica de Antônio de Alcântara Machado o teatro brasileiro dos anos 1920, com suas farsas e comédias de costumes, chegara a uma espécie de beco sem saída, a partir do qual não se podia mais avançar. O espectador brasileiro simplesmente não se reconhecia mais naquilo que se via nos palcos da época. Faltava à dramaturgia brasileira... brasileiros, pois ela desconhecia a figura do cangaceiro, do bicheiro, do proletário, do imigrante, do industrial etc.

Para que a cena nacional pudesse de fato representar o brasileiro como ele é, com suas qualidades e defeitos, sem recalques – proposta cara aos primeiros modernistas – Antônio de Alcântara Machado propunha a salvação pelo popular, ou seja, propunha que o teatro brasileiro, partindo do zero, absorvesse aquelas formas “menores”, como o teatro de revista e o circo, formas nas quais ainda se podia encontrar uma imagem mais ou menos autêntica do brasileiro. Vem daí a sua admiração, compartilhada com outros modernistas, pelo palhaço Piolin, do circo Alcebíades. Decio de Almeida Prado cita um trecho de *Terra roxa e outras terras* (1926) que sintetiza muito bem o pensamento de Antônio de Alcântara Machado, tipicamente modernista, no sentido de valorizar aquilo que é tido como primitivo e exaltar até supostos defeitos atribuídos aos brasileiros (vide *Macunaíma, herói sem nenhum caráter*).

São Paulo tem visto companhias nacionais de toda sorte. Incontáveis. De todas elas, a única, bem nacional, bem mesmo, é a do Piolim! Ali no Circo Alcebíades! Palavra. Piolim, sim, é brasileiro. Representa *Dioguinho*, *O Tenente Galinha*, *Piolim sócio do Diabo* e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, brasileiras até ali (apud PRADO, 1993: 22).

Antes, porém, que semelhante “redenção” sucedesse, seria necessário que o teatro brasileiro se universalizasse, atualizando-se principalmente no que tange à sua dramaturgia. Segundo Decio de Almeida Prado, Antônio de Alcântara Machado praticamente previu toda a evolução do teatro brasileiro, com a exceção de que a universalização, pelo menos num primeiro momento, se daria mais pela

encenação (Ziembinski) do que pela dramaturgia. A ideia básica, que pode parecer paradoxal mas não é, se levarmos em conta que Antônio de Alcântara Machado foi uma espécie de crítico “pau-brasil”, era a seguinte: uma vez em sintonia com o teatro de vanguarda europeu, o teatro brasileiro iria, fatalmente, se nacionalizar, se abasileirar.

Na visão de Decio de Almeida Prado, se *Vestido de noiva* representa o momento de universalização, *O rei da vela*, montagem de José Celso Martinez Corrêa para o texto de Oswald de Andrade, representa o momento seguinte, da nacionalização idealizada por Antônio de Alcântara Machado.

Escrita em 1933, a primeira edição da peça saiu em 1937; a montagem é de 1967. Desprezada à época da publicação, seriam necessários trinta anos para que *O rei da vela*, “descoberta” por um encenador de outra geração e com outra sensibilidade artística, ganhasse vida no palco e ensejasse o advento de um importante movimento cultural como o Tropicalismo. Na famosa encenação do Teatro Oficina (SP), José Celso Martinez Corrêa utilizou, para cada um dos três atos da peça, um modelo estético diferente, respectivamente o circo, o teatro de revista e a ópera (*buffa*). É curioso observar que, talvez devido à influência de Antônio de Alcântara Machado, Decio de Almeida Prado só tece reservas para o terceiro ato, precisamente aquele que renega o popular e se apropria de um modelo aristocrático de arte. “Já os dois outros estilos do espetáculo fluíam naturalmente das sugestões do texto: a ferocidade e o grotesco do circo, para o primeiro ato; a comicidade canalha da revista, para o segundo” (PRADO, 1993: 38).

Contudo, apesar da valorização dessas manifestações artísticas populares, derradeiro reservatório de nacionalidade, nem Antônio de Alcântara Machado nem Decio de Almeida Prado eram críticos que poderiam ser classificados como “populares”, no sentido de não distinguirem (e, por extensão, não hierarquizarem) popular de erudito. Por detrás do uso metafórico da palavra “espelho”, nos extratos de texto que se seguem, é possível perceber uma indisfarçável visão aristocrática de arte, compartilhada por ambos. Numa passagem citada por Decio de Almeida Prado, Antônio de

Alcântara Machado afirma: “Brasileirismo só existe na revista e na burleta. [...] O espírito do nosso povo tem nelas o seu *espelinho* de turco, ordinário e barato” (apud PRADO, 1993: 22). Um pouco adiante, é o próprio Decio de Almeida Prado quem afirma:

Se o teatro tivesse a coragem de encarar face a face o Brasil, sem nunca desviar os olhos, sem nada falsear ou omitir, talvez pudessemos celebrar então o nascimento de uma verdadeira dramaturgia nacional. As “graças e desgraças da descivilização brasileira” teriam encontrado finalmente o seu *melhor* espelho, mais revelador porventura do que os *ingênuos* e encantadores *vidrilhos* do circo, e certamente menos *deformante* do que o “espelinho de turco” do teatro de revista (PRADO, 1993: 25).

Convenhamos, basta observar nossos grifos para captar a moral da fábula: embora admirassem o circo e congêneres – formas que “exalariam” uma brasilidade tida como espontânea e despretensiosa, perfeitas para “arejar” o nosso teatro – em suas escalas de valores, os dois críticos não as igualavam a este último, considerado o “melhor” espelho.

O palhaço no teatro

Conforme havíamos prometido, finalizaremos este trabalho com algumas considerações a respeito de palhaçaria na obra de Decio de Almeida Prado. Vejamos, antes de fazê-las, uma passagem de um texto a que já nos referimos: a crítica do espetáculo *Uma mulher e três palhaços*.

José Renato, sentindo que era impossível tratar os dois *clowns* de maneira realista, recorreu a uma marcação exuberantíssima, quase de dança, expediente de que os nossos encenadores sempre lançam mão quando desejam fugir ao naturalismo estrito. Acontece, entretanto, que o estilo da pantomima do circo é outro, tão longe da dança quanto da naturalidade da vida. Um estilo de picadeiro, se quiserem, amplo, exagerado, feito de gestos desastrados, de movimentos mecânicos, de acrobacia grotesca, mas um estilo seco, econômico, sem nada da euforia de movimentos, da riqueza e desperdício de gesticulação, adotada pelos atores da Companhia de Teatro de Arena. Afinal de contas, a palavra, até no circo, tem uma força, um valor, que é preciso respeitar, não a sufocando sob a agitação física constante (PRADO, 2001: 213).

Influenciado que foi pelos ideais do diretor francês Jacques Copeau, Decio de Almeida Prado sempre valorizou bastante o texto no teatro, mesmo não desprezando, é claro, a encenação. O trecho acima indica que o crítico, de certa forma, estendia os conceitos que lhe eram caros também para o circo, por acreditar que, seja em que registro cênico for, a palavra vem em primeiro lugar; o gestual deve, conquanto, estar a serviço dela, para não dizer submisso a ela. Com efeito, ao dar tanto valor ao texto, “até no circo”, podemos deduzir, ou pelo menos intuir, que Decio de Almeida Prado tinha uma opinião um tanto peculiar e “classizada” sobre o palhaço.

Ao contrário do que o senso comum pode fazer crer, que a palhaçaria seria um “mero” recurso humorístico de tipo circense, um meio para se atingir um fim (o riso), o autor que nos interessa via o palhaço como uma personagem circense – uma personagem-tipo, seguramente, mas uma personagem. Partindo desse princípio, podemos asseverar, não sem posteriormente darmos mais um exemplo, para sustentar melhor nossa peroração, que para Decio de Almeida Prado o palhaço é engraçado por si só; o artista que o encarna, para obter o máximo de rendimento, deve não somente dominar certos recursos técnicos próprios do *métier*, mas dominá-los e utilizá-los a serviço da personagem. E isso vale até para o caso de a personagem ser muda, pois quando Decio de Almeida Prado fala de texto, não necessariamente se trata de texto verbal. Pode ser também um texto visual, isto é, uma concepção visual cuidadosamente elaborada antes de se materializar no palco, no picadeiro e mesmo no cinema. Essa concepção, é importante ressaltar, deve servir para compor a personagem, delineá-la para o espectador, advindo daí a emoção e o riso. O que não pode é a “euforia de movimentos”, o “desperdício de gesticulação” a serviço de nada.

Para que tudo isso que estamos a explicar fique mais claro, citaremos um fragmento extraído de uma crítica de Decio de Almeida Prado sobre um espetáculo protagonizado por Procópio Ferreira, de 1952, intitulado “Essa Mulher é Minha” (de Raimundo Magalhães Júnior), em que o famoso ator-cômico é comparado a ninguém mais

ninguém menos que Charles Chaplin. A comparação, em princípio absurda, possivelmente sintetiza bem o pensamento de Decio de Almeida Prado sobre a estética *clownesca*:

A melhor qualidade de riso, no teatro, provém não diretamente do ator mas da personagem, nascendo da perspicácia posta na sua composição. Como nas boas caricaturas, rimos porque nos surpreendemos a compreender melhor alguma coisa, vendo-a sob uma luz inesperadamente exata. Carlitos é quase um *clown*, deformando e estilizando violentamente tudo em que toca; e se, no entanto, rimos e nos emocionamos com ele, é porque através da sua excêntrica figura percebemos o patético e o ridículo que acompanha sempre fielmente a todo homem.

Procópio, infelizmente, não atingiu ainda esta espécie de riso. A sua graça é geralmente superficial, à flor da pele, sem penetrar, sem marcar, sem inventar um tipo que fique na memória (PRADO, 2001: 80).

Diante do que foi exposto, não estaríamos “forçando a nota” caso afirmássemos que, para Decio de Almeida Prado, o circo, com sua estética única, embora considerada inferior à do teatro, presta-se perfeitamente a este como fonte de inspiração, desde que a apropriação do picadeiro pelo palco, em geral restrita à figura do palhaço, não se realize como mero ornamento. Ela deveria, impreterivelmente, ter função dramática, algo que, espera-se, nos é dado por um texto, seja ele de que tipo for. Aparentemente, o arrebatamento visual, tão característico do circo, uma vez “transplantado” para o palco, não lhe interessa como tal. E é neste ponto que adentramos no cerne da problemática circo *versus* teatro na “poética” de Decio de Almeida Prado, quando passamos a compreender que o circo, para servir ao teatro, deveria submeter-se a um certo tipo de teatro, que poderíamos designar, de modo bem genérico, de dramático. Nenhum problema, não fosse o simples fato de o circo já ter nascido e ser por excelência uma arte pós-dramática. Mas isso é outra questão...

De qualquer forma, agora que estamos prestes a teclar o ponto-final deste trabalho, podemos ajuizar, em vista de tudo o que foi argumentado, que Decio de Almeida Prado, quando solicitado, por diversos fatores, a adentrar em temas como o circo e correlatos,

cumpriu com dignidade essa missão, apesar dos lapsos aqui indicados e, na medida do possível, contextualizados. Resultado do tempo em que se formou intelectualmente, além, é claro, de suas idiossincrasias, esses lapsos poderiam, no entanto, ser interpretados como mais uma prova da sapiência de Blaise Pascal, que, lá na França do século XVII, cunhou uma máxima bastante adequada para se definir a figura de Decio de Almeida Prado que aqui tentamos, partindo de um viés bem específico, esboçar: “Ele tinha os defeitos próprios de suas virtudes.”

Referências bibliográficas

- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice – Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- GARCIA, Maria Cecília. *Reflexões sobre a crítica teatral nos jornais – Decio de Almeida Prado e o problema da apreciação da obra artística no jornalismo cultural*. São Paulo: Mackenzie, 2004.
- PRADO, Decio de Almeida. “Procópio Ferreira (Um pouco de teoria, um pouco de prática)”. In: *Peças, pessoas, personagens – O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. “O teatro e o modernismo”. In: *Peças, pessoas, personagens – O teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. “Essa mulher é minha”. In: *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. “Hoje tem goiabada”. In: *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. “Uma mulher e três palhaços”. In: *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. “Circo acrobático chinês”. In: *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.