

# DECIOLIZEM LAGARTIXAS AO SOL: DECIO DE ALMEIDA PRADO E A CRÍTICA TEATRAL DE CLIMA (1941-1944)

Bárbara Luisa Pires (UNICAMP)<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo visa explorar o surgimento de uma nova crítica de cultura em sintonia com as mudanças da vida intelectual nacional, que teve como palco a cidade de São Paulo em meados do século XX, e cuja a atuação de Decio de Almeida Prado, no âmbito da crítica teatral, teve papel de destaque. busca-se apresentar os primeiros anos da formação do autor a partir dos seus escritos na revista *Clima* entre os anos de 1941 e 1944. A partir da análise de seus ensaios no primeiro período de sua carreira e no início de sua especialização como crítico teatral, o artigo debaterá a relação entre a proposição do ensaísmo crítico e a realidade da produção cultural brasileira, particularmente a teatral, na relação que faz entre texto e contexto.

**Palavras-chave:** Decio de Almeida Prado; revista *Clima*; crítica teatral; teatro moderno brasileiro.

No ano de 1944, o crítico teatral Decio de Almeida Prado (1917-2000) foi retratado liricamente pelo poeta Mário de Andrade (1893-1945) entre os amigos universitários que, na faixa dos vinte anos de idade, formavam um grupo que se articulou em torno da produção de uma revista de crítica de cultura<sup>2</sup>. Decio, Antonio Candido (1918-2017), Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977), Gilda Rocha de Mello e Souza (1919-2005) e Lourival Gomes Machado (1917-1967), entre outros, foram os empreendedores do projeto editorial que deu origem à revista *Clima* (1941-1944). No poema de Mário que compõe a *Lira Paulistana*, os jovens aparecem na casa de Lourival ouvindo, silenciosamente, a música transmitida por um disco de vinil. Cada

<sup>1</sup> Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas - IFCH/Unicamp. E-mail: [barbaraluisa.pires@gmail.com](mailto:barbaraluisa.pires@gmail.com).

<sup>2</sup> "Silêncio em Tudo. Que a Música/[...]" *Lira Paulistana* ([1945] 1987).

quadra do poema retrata uma dessas personagens. A figura de Decio aparece, segundo Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido (1994, p. 22), referida indiretamente por meio de um verbo inventado: *deciolizar* (“Um largo gesto desmaia/ Na ribalta. Não faz mal/ Que em São Paulo deciolizem/ Lagartixas ao sol”). De forma enigmática o poeta procurou descrever a postura que cada um dos integrantes do grupo, de recente formação intelectual, tomava naquele momento de mudança em relação à transformação do quadro cultural paulista.

Como crítico de teatro, Decio de Almeida Prado atuou na revista *Clima* entre 1941 e 1944 e, posteriormente, no jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1946 e 1968. Além da produção nos jornais e revistas, desempenhou um papel decisivo na modificação do panorama da produção teatral brasileira. Foi fundador e diretor do Grupo Universitário de Teatro (GUT) na década de 1940 e professor na Escola de Arte Dramática (EAD). Analisar o período de formação da trajetória intelectual de Decio de Almeida Prado a partir da sistematização seus primeiros ensaios publicados na revista *Clima* é a que o artigo se propõe. Acredita-se que o exercício de leitura desses textos evidencia a maneira pela qual o autor afirmou as potencialidades do teatro brasileiro, dando início à sua consagrada carreira de crítico teatral. Aponta-se também, através da noção de “crítica cúmplice” sugerida por Ana Bernstein (2005, p. 26), que o papel exercido pelo autor nesse período deve ser pensado de modo integrado à sua participação no exercício de renovação crítica de sua geração, que, por sua vez, se manteve engajada e próxima da produção cultural então realizada. Nesse sentido a crítica elaborada por Decio se aproximava da experiência real do ambiente teatral, com o qual mantinha uma relação de cumplicidade, ou seja: além de sua atuação como crítico, o escritor participou ativamente na construção prática do processo de modernização do teatro nacional, por exemplo, quando esteve à frente do Grupo Universitário de Teatro (1943-1948).

### Formação, teatro e experiência crítica

Decio de Almeida Prado (1917-2000), filho do médico Antonio de Almeida Prado (1889-1962) e de Zilda Junqueira, passou a infância em trânsito entre a fazenda em Itu, no interior paulista, e a capital. No período de 1929 a 1933 cursou o ginásio no Liceu Nacional Rio Branco onde colaborou com a revista *Movimento*, organizada pelo colega Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977), na qual publicou resenhas sobre livros. A revista cumpriu um papel importante na formação intelectual de Decio e Paulo Emilio, colocando-os em contato com os modernistas da geração de 1922, em especial Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954) e Anita Malfatti (1889-1964), esta foi a responsável pela capa e contracapa da revista em sua única edição no ano de 1935. O “primeiro gosto” de Decio foi pela literatura e no período de publicação de *Movimento* escrevia críticas e resenhas de livros:

“A minha formação, herdada do século 19, era a brasileira, em que a cultura geral tinha por base a literatura. Era nela que brilhavam médicos e advogados, além dos escritores vocacionais. Eu lera Machado de Assis com grande envolvimento pessoal, sabia de cor versos de Gonçalves Dias, Castro Alves e Olavo Bilac, conhecia todos os melhores

trocadilhos de Emílio de Menezes, mestre de Oswald de Andrade nesse campo do jogo de palavras. Os modernistas, eu os conhecia mais de contato pessoal, numa cidade pequena e centralizada como São Paulo, do que através de seus livros, de edição reduzida e escassa circulação (PRADO, 1996)."

A coexistência do provincianismo e do cosmopolitismo, tradicionalismo e modernismo, engendrou um contexto de mudança que se fez presente na esfera intelectual e cultural da cidade, dos grupos sociais e das instituições (SCHWARZ, 1987). Os primeiros anos do século XX formam marcados por um período complexo da história paulista, que envolve o fim do movimento modernista dos anos 1920 e a revolução de 1930<sup>3</sup>. No plano da cultura gerou um "movimento de unificação cultural", foi um eixo e um catalisador, "um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova" (CANDIDO, 1984, p. 27). Nesse contexto surgem novas possibilidades de exercício da prática intelectual e artística. Essas atividades passam a ter como suporte instituições que solidificaram a cena intelectual e cultural da cidade de São Paulo. A criação da Universidade de São Paulo (USP) no ano de 1934, e seu centro a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL), deu origem a um novo tipo de sociabilidade, a introdução dos novos moldes acadêmicos, passou a exigir a renovação do trabalho intelectual, baseada em "princípios sistemáticos da produção do saber, da criação de uma crítica de cultura de cunho acadêmico, introduzindo novos procedimentos no relacionamento com as questões intelectuais" (ARRUDA, 2015, p. 90).

Após tentativas mal sucedidas de entrar na Faculdade de Medicina, em 1936, Decio ingressou na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP, concluindo sua formação em 1938 no curso de Filosofia e Ciências Sociais. Fez parte do grupo que ficou conhecido como "Grupo *Clima*", que reuniu jovens com afinidades literárias, políticas e com origens sociais semelhantes. Decio foi aluno dos professores advindos da chamada "missão francesa", um grupo de professores estrangeiros convidados para lecionar na recém-inaugurada universidade. Entre tais professores estavam: Roger Bastide, Jean Maugué e Claude Lévi-Strauss. Eles exerceram um papel de extrema influência no início da institucionalização das Ciências Sociais no país e, em particular, são decisivos na formação intelectual dos membros do grupo *Clima* (Cf. MELLO E SOUZA, 2009). Como recordou Decio, Jean Maugué se distinguiu dos demais devido à relação que procurava estabelecer entre o ato crítico e os elementos do cotidiano com uma postura em sala de aula tomada por uma atitude crítica que favorecia a proximidade com os alunos. Suas aulas de filosofia giravam em torno da política, das artes e da literatura:

<sup>3</sup> O movimento ocorreu após as eleições disputadas entre Júlio Prestes e Getúlio Vargas em 1930, com vitória nas urnas do primeiro. Porém com o apoio das oligarquias dissidentes e de setores do Exército, Vargas foi empossado, dando início ao governo provisório que se estendeu até 1934, com a aprovação de uma nova Constituição para o país. Assim temos o início do período conhecido como Era Vargas (1930-1945).

“Tinha um interesse geral pela arte. Citava frequentemente livros, literatura, comentava filmes às vezes ou alguma exposição de arte francesa, de pintura francesa. Tinha um interesse amplo, variado. Nesse sentido talvez ele tenha exercido alguma influência sobre nós, da filosofia servir apenas de ponto de partida para compreender o mundo moderno, a arte moderna” (BERNSTEIN, 2005, p. 67).

Em 1937, Decio foi convidado pelo francês Georges Raeders (1896-1980) para participar do Teatro Universitário. O gosto pelo teatro fora despertado por influência do pai que, no ano de 1928, levou Decio pela primeira vez ao teatro para assistir à peça *O castagnaro da festa*, encenada pela companhia de Raul Roulien (1905-2000) e dirigida por Oduvaldo Vianna (1892-1972). Em 1932 com 15 anos de idade assistiu a atuação de Procópio Ferreira em *Deus lhe pague*.

Decio teve sua estreia como ator na peça *A luva*, do escritor Júlio Dantas (1876-1962). Nesse mesmo período, após a instauração do Estado Novo (1937-1945), o vínculo entre teatro e Estado começou a se estreitar. Foi criado, com grande apoio da classe teatral, o Serviço Nacional de Teatro. Nos anos seguintes surgiu uma série de grupos amadores de teatro que contribuíram para a renovação da cena: o Grupo de Teatro Experimental, de Alfredo Mesquita (1907-1986); o Grupo Universitário de Teatro, de Decio e Lourival Gomes Machado; a Sociedade de Artistas Amadores de São Paulo, organizada por Madalena Nicol (1917-1996).

No final de 1938 Decio viajou pela primeira vez à Europa para visitar o amigo Paulo Emilio, que se encontrava exilado em Paris em decorrência da perseguição sofrida como preso político, após a Intentona Comunista<sup>4</sup>. Nesse mesmo ano passou a frequentar a *Comédie-Française* e pode assistir espetáculos teatrais de importantes diretores que integravam o denominado *Cartel des quatre* - Louis Jouvet (1887-1951), Charles Dullin (1885-1949), Gaston Baty (1885-1952), Georges Pitoëff (1884-1939). No retorno ao Brasil tentara encenar na FFCL a peça *Asmodée* de François Mauriac (1885-1970). Além dessa tentativa, envolvido com as primeiras experiências teatrais de Alfredo Mesquita, Decio lançou-se novamente como ator amador na peça *Dona Branca*, que foi representada no Teatro Municipal de São Paulo. Em 1941 partiu rumo aos Estados Unidos, onde assistiu a alguns espetáculos da Broadway em Nova York.

A produção de teatro no Brasil, feita nesse período, apresentava certo atraso em relação às demais linguagens artísticas. A dramaturgia e *mis-en-scène* de origem portuguesa e francesa eram as grandes referências para as produções nacionais e, dentre os gêneros, predominavam a comédia de costumes, a revista e o burlesco. A crítica teatral, diferentemente da literária que já era consagrada na tradição intelectual brasileira, era desprovida de um instrumental próprio da linguagem e de um aparato conceitual capaz de mobilizar os códigos e as particularidades estético-formais das produções e encenações locais.

<sup>4</sup> Durante o período do Estado Novo (1937-1945) Paulo Emilio Salles Gomes foi preso no ano de 1935 e, após evasão da prisão, embarcou para Paris onde permaneceu até 1939.

## O grupo *Clima* e a renovação da crítica

A revista *Clima* foi lançada em maio de 1941 e agregava um grupo de jovens recém-formados pela então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (FFCL/USP) que buscavam se firmar como críticos no campo intelectual paulista. Entre outros, faziam parte do grupo Decio de Almeida Prado, Antonio Candido, Paulo Emilio Sales Gomes, Lourival Gomes Machado. Além de um veículo de divulgação e difusão das ideias desses jovens, a revista pretendeu cobrir e debater o movimento cultural e intelectual da cidade nos decênios de 40 e 50. Considerada um divisor de águas entre gerações da crítica cultural brasileira, a revista pode ser apontada como o “primeiro produto coletivo da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras” da Universidade de São Paulo e, de um modo mais amplo, assegurou que seus editores e colaboradores pudessem deslanchar em suas carreiras intelectuais. Ao adquirir a visibilidade necessária na imprensa e em outros empreendimentos culturais na cidade, marcaram “a diferença em relação aos modernistas de 22, aos intérpretes da realidade brasileira dos anos 30 e aos cientistas sociais em sentido estrito com os quais conviveram fora da Universidade de São Paulo” (PONTES, 1998, p. 64).

Enquanto “plataforma da nova geração”, para tomar de empréstimo o título do inquérito realizado por Mário Neme (1945) no período em que os jovens escritores produziam a revista, a produção dos críticos e ensaístas exerceu um papel decisivo na formação do grupo e, em particular, de Decio de Almeida Prado. Nas palavras de Antonio Candido (1995, p. 14) a revista permitiu a organização sistemática das ideias do período e representou para os jovens escritores “uma oportunidade de formação recíproca, cada um recebendo e comunicando cultura sem perceber o que estava fazendo” E, nesse sentido, foi um veículo privilegiado de manifestação de seus colaboradores através do qual, unindo interesses comuns adquiridos na FFCL (em especial nas aulas de filosofia do “mestre” francês, Jean Maugüé), puderam intervir de modo sistemático na atmosfera de uma época através da crítica de cultura.

Apesar de seus membros terem cursado as seções de Ciências Sociais e Filosofia, o método científico ou trabalho sistemático que tal método exigia não era um pressuposto do tipo de ensaio publicado na revista. O grupo possuía alguns temas em comum, como se constata por meio da discussão entre forma artística e processo social, articulando linguagens artísticas e o momento histórico que se apresentava na manufatura da crítica, termo que adquiriu um peso específico no modo de elaboração execução das proposições intelectuais dos integrantes de *Clima*. Orientados intelectualmente pela crítica de cultura, estabeleceram um elo entre a tradição intelectual brasileira anterior, principalmente do Modernismo da primeira geração e do ensaísmo de interpretação do Brasil dos anos 1930, com o novo estilo acadêmico universitário. No estabelecimento dessa ligação os escritores da revista elegeram a crítica “como modelo por excelência do trabalho intelectual” (PONTES, 1998, p. 65). A “paixão pelo concreto” era a definição que orientava os ensaios:

(...) “por todas as manifestações da arte, frequentando o cinema, o teatro, os concertos, as exposições de quadros, o circo, o ballet. E se a

nossa geração não produziu nenhum filósofo, nenhuma cabeça teórica, foi sem dúvida uma geração de críticos que inaugurou entre nós a crítica moderna de teatro e cinema, retomando em bom nível os estudos anteriores de música, literatura e artes plásticas” (SOUZA, 2009, p. 261).

Escrevendo a partir de várias modalidades de crítica de cultura e da arte, as seções da revista foram distribuídas entre os membros que compunham o grupo *Clima*. A divisão do trabalho intelectual entre os editores e colaboradores da revista fez com que cada um deles conquistasse reconhecimento nas respectivas áreas de atuação crítica<sup>5</sup>. Entretanto, até o lançamento da revista, essa divisão aconteceu, como lembrou Decio, a partir das afinidades particulares de cada um dos editores com os produtos culturais que se sentiam mais próximos durante o período de formação na Faculdade de Filosofia:

“nós ainda estávamos no começo quase que absoluto. Eu, por exemplo, não pretendia ser crítico de teatro; pretendia primeiro ser escritor, depois professor de filosofia (que fui durante muito tempo). Nesse período é que comecei a perceber, por exemplo, que o Lourival tinha uma vocação para as artes plásticas, através de conversas e também pelo fato dele ir mais às exposições, comentar mais, falar mais sobre arte. Mas ele não escreveu nada antes do *Clima*, como eu também não escrevi nada sobre o teatro antes do *Clima*, como Antonio Candido não escreveu nada sobre literatura e nem Paulo Emílio sobre cinema” (PONTES, 1998, p. 98)<sup>6</sup>.

Decio de Almeida Prado ficou responsável, desde o início das publicações, pela sessão de Teatro. Os demais membros do grupo seguiram a seguinte divisão: Lourival Gomes Machado, além de diretor responsável, encarregou-se da seção “Artes Plásticas”; Antonio Candido da seção “Letras”; Paulo Emílio Salles Gomes com a seção de “Cinema; Antonio Branco Lefèvre, com “Música”; Marcelo Damy de Souza Santos com “Ciências”; e Roberto Pinto de Souza com “Economia”. Ruy Coelho e Gilda de Mello e Souza (então Moraes Rocha) eram uma espécie de “coringas” na revista, e se revezavam entre as seções.<sup>7</sup>

O elemento comum dos ensaios publicados pelos integrantes do grupo *Clima* foi articulado pelo intento crítico de análise das produções culturais. Os textos, ao analisarem o contexto de formação e desenvolvimento das produções artísticas, pareciam enfrentar problemas em comum e, vistos em conjunto, apresentam uma espécie de programa compartilhado através da conexão que estabelecem entre a

<sup>5</sup> Antonio Candido passou a escrever no rodapé da *Folha da Manhã* (atual *Folha de S. Paulo*), Lourival, também na *Folha da Manhã*, escreveu sobre crítica de arte e Decio assumiu a crítica teatral do *Estado de S. Paulo* exercendo essa função durante 22 anos.

<sup>6</sup> Trecho da entrevista que Décio de Almeida Prado concedeu à Heloisa Pontes em junho de 1995 publicado em *Destinos Mistos* (1998).

<sup>7</sup> O grupo todo era integrado por: Alfredo Mesquita (considerado como uma espécie de “patrono” do grupo), Cícero Christiano de Souza, José de Souza, José Barros Pinto, João Ernesto Souza Campos, Frederico Viotti, Maria de Lourdes Machado, Ruth Alcântara, Sara Lifchitz, Dorothy Fineberg, Yolanda Paiva, Helena Gordo; entre outros frequentadores menos regulares.

avaliação estética das obras confrontadas com os acontecimentos que se desenrolavam no meio social. Como descreveu Decio:

“O *Clima* era mais um problema de relação pessoal do que propriamente um projeto literário, mas acho que, apesar de tudo, nós tínhamos um projeto literário que é aquele que é aquele projeto meio inconsciente que se tem - ou meio consciente também, conforme o caso -, isto é, nós conversávamos tanto entre nós que possivelmente houve assim uma espécie de ponto em comum, uma certa unidade. Unidade na maneira de ver as coisas” (BERNSTEIN, 2005, p. 300).

Quando assumiu a seção “Teatro” da revista *Clima*, Decio não possuía uma formação teatral teórica ou prática consistentes. Seus conhecimentos eram baseados na experiência e no contato pessoal com a prática teatral adquiridos em suas viagens, além de algumas leituras e de sua atuação como ator amador na peça de Júlio Dantas. O autor tinha acumulado, portanto, apenas um conhecimento assistemático sobre teatro. Nesse sentido pode-se inferir que o Decio tenha se beneficiado do contexto de sociabilidade criado ao redor do grupo, dos laços de amizade e da inserção institucional da revista, para lançar-se em meio ao campo da crítica. Consequentemente, compreender os significados simbólicos da renovação cultural desse período auxilia a circunscrever a trajetória intelectual de Decio em relação à nova experiência de sociabilidade em perspectiva com o novo tipo de abordagem intelectual que estava sendo gestada. Esta geração de críticos, da qual o autor fez parte, conseguiu elaborar diferentes significações sobre a linguagem do Modernismo, estabelecendo diálogos e chaves interpretativas originais para elaboração de um projeto comum, que visava conectar o retrato de fundo memorialístico e ensaístico à formulação de interpretações da nação, fundamentadas através de diferentes frentes da crítica cultural, que tinham como base a criação de nexos entre a Cultura e a Sociedade.

### “É...teatro mesmo!”

Decio testemunhou as mudanças do cenário teatral na cidade de São Paulo na década de 1940, onde a criação de novos grupos amadores de teatro auxiliaram a renovação da produção como, por exemplo, o início da profissionalização da atividade teatral que culminaria, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e o movimento de rotinização de princípios e teorias estéticas do teatro moderno.<sup>8</sup>

Em razão da Segunda Guerra Mundial, paradoxalmente, ocorreu uma grande efervescência cultural na cidade de São Paulo, como lembrou Gilda de Mello e Souza (2014, p. 42) “com o bloqueio do Atlântico as companhias de teatro e balé, que haviam saído da Europa para as *tournées* costumeiras pela América do Sul,

<sup>8</sup> O processo de renovação da linguagem teatral fez com que o teatro antecipasse no Sul (Rio de Janeiro e São Paulo) “aos estudos sociais, encarregando-se da tarefa realizada no Norte pelo romance” (SOUZA, 2009, p. 131).

ficaram presas do lado de cá do mundo (...)"<sup>9</sup>. Dentre essas companhias, ainda segundo a autora, o teatro *l'atelier* dirigido por Louis Jouvet, fez uma longa temporada no Brasil o que possibilitou os jovens dessa geração conhecerem os maiores espetáculos teatrais do período.

Sua estreia se deu em 1941 no número 3 da revista *Clima*,<sup>10</sup> com um artigo que retrata positivamente a temporada de Louis Jouvet em São Paulo. A presença de Jouvet e do teatro moderno francês formam, nas palavras da pesquisadora Heloisa Pontes (2000, p. 118), experiências centrais para o aprendizado e formação do crítico. Na avaliação de Decio entre os anos de 1930 e 1940, Jouvet tornara-se o "centro do teatro francês" e sua presença no país possibilitava a divulgação de sua proposta de "convenção teatral", expressada em um programa que prezava um acordo entre autor, o ator e o público na criação do espetáculo e que havia sido, ainda segundo sua crítica, bem recebido pelo público paulista. Essa proposta vinha de encontro à concepção de Decio, que defendia que a linguagem teatral deveria estar articulada em determinadas convenções dramáticas e linhas de atuação. Pesquisar e estabelecer a convenção dramática e a recriação cênica eram, de acordo com o crítico, pontos fundamentais de desenvolvimento da linguagem do teatro. Para Decio o ator deveria compreender a todos os elementos textuais para melhor representá-los. A compreensão do verbo dramático auxiliava no próprio desenvolvimento do papel criativo exercido durante o espetáculo. O teatro como linguagem deveria, portanto, passar pela discussão da convenção que tinha o texto como elemento fundamental.

Entretanto o público paulista desconhecia o trabalho de Jouvet e as novas concepções cênicas que estavam sendo empreendidas na Europa - sobretudo as inovações de Copeau referentes a centralidade do texto em oposição ao teatro naturalista. A preocupação de Decio era a de expor as teorias para que o público pudesse compreender o espírito das encenações da companhia de Jouvet. Explicava ao público leitor a ideia de convenção da seguinte maneira:

Essa convenção que nasceu com o próprio teatro e foi respeitada durante todo o teatro clássico, quando os espectadores aceitavam o verso porque sabiam que fazia parte da convenção, aceitavam o lugar indeterminado da ação e os cenários pintados porque sabiam que o que estavam vendo não era vida, mas uma peça de teatro, aceitavam o 'à parte' porque sabiam que era um das regras do jogo, com o seu valor artístico perfeitamente definido. essa convenção, dizíamos foi destruída (ou sua destruição foi tentada pelo teatro naturalista, na França pelo *Théâtre Libre*, que quis dispensar a parte de colaboração do público e oferecer-lhe um teatro tão parecido com a vida, tão verossímil, que o

<sup>9</sup> Entrevista concedida à Walnice Nogueira Galvão que foi publicada na revista *Língua a Literatura* em 1984.

<sup>10</sup> "Só escrevi, se não me engano, para o número 3. O número 2 saiu com meu nome na capa, mas dentro não tinha matéria, ou tinha escrita por outros. [De fato, o artigo "Louis Jouvet" foi escrito por Paulo Emilio Salles Gomes, que assinou com as iniciais P.E]. Afinal acabei escrevendo sobre o Jouvet." (BERNSTEIN, 2006, p. 299).



espectador acreditasse sem esforço no que estava vendo, e esquecesse até que estava num teatro” (PRADO, 1941, p. 95-96).

Ao contrário, para Jovet, a crença na “convenção teatral” representava a submissão de todos os componentes do espetáculo à primazia do texto, programa cuja a crítica de Decio auxiliou a informar e difundir para o público da capital paulista. *Ainda Louis Jovet...*, segundo artigo de Decio para a revista, saiu na edição número 4, publicada em setembro daquele ano. Nele o autor tece um comentário sobre a encenação da peça de Molière, *La jalousie du barbouillé*, em que destaca os moldes de interpretação dados por Jovet ao espetáculo (em que acredita estar próxima à interpretação de Coupeau na montagem do *Vieux-Colombier*). A análise sobre “a menor” peça dentre todas as que compunham o repertório da temporada de Jovet no Brasil era, segundo Decio, necessária para a compreensão da transfiguração formal da ideia de “convenção teatral” aludida em seu artigo anterior.

No mesmo número foi publicado outro artigo de Decio, intitulado *O homem que veio jantar*, e tratava da peça *The Man Who Came To Dinner*, apresentada pela Sociedade dos Artistas Amadores de São Paulo, em agosto de 1941, no Teatro Municipal. A comédia foi encenada em inglês e permitiu ao crítico uma oportunidade de comparação com a montagem do mesmo espetáculo que ele tinha assistido na Broadway durante sua estadia em Nova York. Diferentemente de sua avaliação anterior sobre as encenações do grupo francês, a peça, “tão presa à vida do teatro norte-americano e aos personagens que animam” pareceu, em um primeiro momento, “pouco indicada para ser representada em São Paulo”. Entretanto a consideração inicial foi revista na medida em que a encenação do espetáculo feita pela Companhia de Amadores obteve total aceitação do público:

“Não imaginávamos que aqui, em São Paulo, uma companhia de amadores pudesse apresentar com tanta perfeição uma comédia complicada (é o termo) como *The Man Who Came To Dinner*, que requer, além do mais, uma quantidade de atores característicos em pequenos papéis” (PRADO, 1941, p. 108).

O crítico também estabeleceu uma comparação entre a produção cinematográfica e a teatral estadunidense que, em termos de velocidade, parecia representar “uma característica geral da vida norte-americana”, onde a vida e a cena, pareciam exigir uma “rapidez máxima na ação” e uma sucessão “vertiginosa de acontecimentos” (PRADO, 1941, p. 109). O final do artigo é uma proposição à Sociedade de Artistas Amadores para, mostrando o valor e potencialidade da instituição naquele momento, produzirem montagens de um “teatro mais sério”. Nesse sentido, apesar da avaliação positiva do público da peça em São Paulo, Decio parece sugerir que, em termos de renovação da linguagem teatral, a companhia pudesse utilizar seus recursos em prol de uma produção de maior conteúdo programático e teórico-estético em seus espetáculos.

Mesmo que auxiliasse na produção da Revista durante todos os anos de sua produção, Decio não publicou na *Clima* entre os números 4 e 9. O artigo que marcou seu retorno no número 9, em abril de 1942, traçou o panorama do teatro em São

Paulo daquela temporada feita a partir da análise de três espetáculos: *Trio em lá menor*, da Companhia de Raul Roulien; *O inimigo das mulheres* de Procópio Ferreira (tradução nacional de *La locandiera*, de Carlo Goldoni); *Comédia do coração*, de Paulo Gonçalves, encenado pela companhia de Dulcina e Odilon<sup>11</sup>. Para Decio, a última peça representava uma “experiência interessante” frente à ausência de escolas profissionais de teatro no Brasil. Sobre a atuação de Dulcina, em *Comédia do Coração*, o crítico ressalta seu “domínio completo e perfeito do corpo”, que compensaria a ausência de uma “preparação profissional escolar” (PRADO, 1942, p. 114). Já em *Trio em lá menor*, Decio destaca a inspiração que o texto de Raymundo Magalhães recebeu das comédias modernas norte-americanas, atentando-se, em seu comentário, para “a entrada do teatro norte-americano em nossos palcos” (PRADO, 1942, p. 110), e o deslocamento da influência no eixo da produção teatral local, centralmente europeia, para as montagens feitas nos Estados Unidos.

O artigo seguinte, *Que família...*, publicado em junho de 1942, retoma a crítica a Sociedade dos Artistas Amadores, que na ocasião apresentou a peça *Hay Fever*, do dramaturgo britânico Noël Coward (1899-1973), no Teatro Municipal. Em sua avaliação a peça também se situava na reconfiguração da cena teatral propiciada pela Segunda Guerra e era composta por atores ingleses e norte-americanos e foi apresentada em língua inglesa. A crítica de Decio se dirige a um “inconveniente” que permeia as apresentações do grupo, qual seja, “o de falar uma língua que não é nossa”. Decio desenvolve sua crônica ensaística, então, destacando a importância da natureza do público (espectador) para a compreensão do espetáculo (nesse caso, do público brasileiro).

Em 1944, quando da publicação do número 13 da revista, o artigo de Decio tece comentários elogiosos ao grupo *Os comediantes*, que considera estar “contribuindo mais decisivamente para que o teatro brasileiro alcance o valor universal” (além da companhia de Dulcina e Odilon que, na época, estava apresentando uma nova montagem no Rio de Janeiro) (PRADO, 1944, p. 83). Composto por um conjunto significativo de diretores, o autor identificou o grupo com o movimento de renovação do teatro, principalmente por seus dois últimos espetáculos, considerados por Decio como “superiores ao nosso teatro profissional” (PRADO, 1944, p. 83)<sup>12</sup>. Entretanto seu ensaio é dedicado à montagem de *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues (1912-1980):

A importância da peça do sr. Nelson Rodrigues para o teatro brasileiro é enorme. Causa mesmo espanto ver repentinamente surgir do nada que é o nosso teatro, quase que por milagre de geração espontânea, um autor com tanta audácia, que procura, logo nas primeiras tentativas teatrais, dominar virtuosisticamente o meio de expressão artística que escolheu (PRADO, 1944, p. 83).

<sup>11</sup> Em 1934, Odilon Azevedo (1904-1966) fundou com sua esposa a atriz Dulcina de Moraes (1908-1996), a “Companhia Teatral Dulcina-Odilon”. A companhia produziu várias peças importantes para o teatro nacional.

<sup>12</sup> As peças que foram montadas pela companhia são: *Capricho*, de Alfred Musset (1810-1857); *Escola de Maridos*, de Molière (1622-1673) e *Peles e Milisanda*, de Maurice Maeterlinck (1862-1949).

Considerada como o marco inicial do teatro moderno brasileiro, a estreia de *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues, em 1943, encenada pelo grupo amador *Os Comediantes* e dirigida pelo polonês Ziembinski (1908-1978), alterou os termos do debate e da crítica. A tônica do debate foi movimentada pela questão estruturalmente precária pela qual se organizava a produção teatral até aquele momento, considerada sob a perspectiva de seu atraso em relação ao restante da produção cultural local.<sup>13</sup> O princípio de mudança no cânone da dramaturgia nacional contribuiu para criar um “excelente ponto de partida” para essa companhia (PRADO, 1944, p. 86). Para o crítico, o valor da peça reside menos no aspecto formal e mais em seu conteúdo psicológico e sociológico, fazendo parte de uma nova experiência que representava o crescimento do teatro nacional.<sup>14</sup>

Os últimos ensaios para a revista foram publicados nos números 14 e 15. Segundo o crítico, passada a movimentação causada pelo grupo *Os Comediantes*, o teatro voltou à “modorra habitual”, que poderia ser salva com a encenação dos outros grupos de teatro amadores, como o Grupo Experimental de Teatro (GTE) e o Grupo Universitário de Teatro (GUT). Nos outros últimos dois textos, Decio recupera a discussão sobre a convenção teatral dividindo sua crítica em duas partes. Na primeira parte do texto intitulado *A convenção do teatro moderno I e II*, propõe um embate entre a concepção do teatro naturalista e as “convenções teatrais”. O crítico saiu novamente em defesa das convenções e das soluções não realistas que, segundo ele, apresentariam, enquanto forma própria do gênero teatral, inúmeras vantagens: “[...] em suma, o público, ao entrar no teatro, aceitava tacitamente a ‘convenção teatral’ [...] a admissão por parte do ator, do autor e do público, que teatro não é vida. É...teatro mesmo!” (PRADO, 1944, p. 60).

Sugere-se que os ensaios de Decio em *Clima*, correspondentes a seu período de formação intelectual e de criação de uma nova mentalidade para o campo da crítica teatral, já apresentavam a caracterização de um autor que congregava elementos para pleitear uma consagração no campo artístico em que escolheu se especializar. Além de demonstrar um grande domínio sobre os elementos que compõem a prática e a teoria teatral, mostrava-se interessado em apresentar ao leitor da revista as transformações ocorridas no panorama teatral europeu e norte-americano, a incorporação de seus elementos no desenvolvimento do teatro brasileiro e as renovações das companhias amadoras de teatro na cena de São Paulo. Aliada à sua experiência prática como diretor do Grupo Universitário de Teatro

<sup>13</sup> O panorama da crítica teatral (1930-1940) traçado por Bernstein (2005, p. 47) ressalta a tensão existente entre “o velho e o novo teatro” e a “a velha e a nova crítica”. Dividindo-se em dois partidos, uma parte saudava a encenação do grupo *Os Comediantes* enquanto outros “buscavam defender a todo custo o teatro que, de um dia para o outro, representava tudo o que havia de velho e ultrapassado”.

<sup>14</sup> Em análise em momento posterior à publicação do texto, o crítico comentou: “o choque estético, pelo qual se costuma medir o grau de modernidade de uma obra, foi imenso, elevando o teatro à dignidade dos outros gêneros literários, chamando sobre ele a atenção de poetas como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, romancistas como José Lins do Rego, ensaístas sociais como Gilberto Freyre, críticos como Álvaro Lins” (PRADO, 1988, p. 40-41). Nesse sentido, a avaliação do impacto da obra apreendida pelo crítico evidenciou as potencialidades do teatro brasileiro que, no período da encenação da peça de Rodrigues, era considerado uma “arte menor”, tornando seu ensaio “de importância quase pedagógica” para a crítica teatral do período (PONTES, 2000, p. 127).

(GUT), a crítica de Decio não se detinha apenas aos comentários estéticos e formais dos espetáculos. Sua preocupação e interesse, de natureza histórica, propunha relacionar esses elementos ao contexto social no qual estavam sendo produzidos.

O último número da revista *Clima* foi publicado em novembro de 1944. Nesse momento Decio começou a se posicionar frente à crítica teatral, reivindicando, nesse espaço, lutas e tendências estéticas em vistas de elaborar uma nova construção narrativa que salvaguardava a construção sistemática de um panorama do teatro, mais especificamente, do teatro brasileiro em seu contexto de modernização. Nesse sentido, debruçar-se sobre a formação intelectual e a trajetória desse autor se realiza no intento de compreender suas convicções estéticas e sociais a partir das quais se organizaram suas narrativas para a construção da modernidade no teatro brasileiro, tendo em vista as realizações cênicas do período.

### O Grupo Universitário de Teatro (GUT) e o exercício da prática cênica

As mudanças e renovações das linguagens artísticas modernas também atingiram a prática cênica e exigiram mudanças e atualizações formais. A importância dos grupos amadores de teatro se deu justamente nesse terreno de inovação. Em 1942 Alfredo Mesquita criou o Grupo de Teatro Experimental e, no ano seguinte, os jovens da *Clima* se organizaram para a formação do Grupo Universitário de Teatro (GUT). A atividade desenvolvida pelo GUT foi das mais significativas do período, pois “além de excursionar por diversas cidades do interior do Estado, divulgou ele um repertório de grande objetividade, não somente como qualidade, mas principalmente capaz de atrair e conquistar novas plateias” (DÓRIA, 1975, p. 108).

Criado em 1943 a partir da parceria entre Decio de Almeida Prado e Lourival Gomes Machado, o GUT contou com a subvenção de um Fundo Universitário de Pesquisa e com a colaboração constante de outros membros de *Clima*: Gilda de Mello e Souza escreveu um texto para o programa da peça *Dona Branca* (de Alfredo Mesquita) e traduziu a obra de Alexandre Dumas, *A dama das Camélias*, e *Asmodée*, de François Mauriac; em 1939, Antonio Candido traduziu *O baile dos ladrões*, de Jean Anouilh, que foi representada pelo GUT; Ruy Coelho e Antonio Candido serviram de “ponto” em algumas das montagens do grupo; Maria de Lourdes dos Santos Machado encarregou-se do vestuário da primeira montagem; Paulo Emilio cedeu sua casa para as leituras da adaptação de *Macário*, de Álvares de Azevedo.

A estreia do grupo foi em 1943 e privilegiou a montagem de peças escritas em língua portuguesa. Teve seu espetáculo composto por *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente; *O irmão das almas*, de Martins Pena; e *Pequenos serviços em casa de casal*, de Mário Neme (este último indicado por Mário de Andrade). Evidenciando a novidade e a boa execução com que Decio e Lourival apresentaram o espetáculo, Oswald de Andrade teceu na ocasião críticas elogiosas o grupo:

Os chato-boys [apelido dado por Oswald aos integrantes do grupo *Clima*] estão de parabéns. Eles acharam o seu refúgio brilhante, a sua

paixão vocacional talvez. É o teatro. Funcionários tristes da sociologia, quem havia de esperar desses parceiros dum cômodo sete-e-meio do documento aquela justeza grandiosa que soubera imprimir ao *Auto da barca do inferno* de Gil Vicente, levado à cena em nosso teatro principal. Honra ao que tiveram a audaciosa invenção de restaurar no palco um trecho do Shakespeare lusitano, com elementos nativos que possuíam. Os srs. Decio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano, secundados pela *troupe* universitária, ficam credores da nossa admiração por terem realizado diante do público um dos melhores espetáculos que São Paulo já viu (ANDRADE, 1991, p. 86).

Os textos dramáticos que compunham o repertório do grupo possuíam um cunho nacionalista, e intentavam criar um movimento capaz de criar a “síntese da história do teatro brasileiro”, nesse sentido, “a primeira pertence ao primeiro teatrólogo de língua portuguesa; a segunda, ao primeiro comediógrafo verdadeiramente nacional; e a última a um escritor brasileiro da atualidade” (Bernstein, 2005: 88). Além das montagens na capital, o espetáculo circulou por cidades do interior paulista. O grupo manteve a mesma fórmula na concepção da segunda montagem, com *A farsa de Inês Pereira e do escudeiro*, outra obra de Gil Vicente e uma peça escrita por Carlos Lacerda (1914-1977), *Amapá*.<sup>15</sup> Com a encenação de *O baile dos ladrões*, do dramaturgo francês Jean Anouilh (1910-1987), o último espetáculo encenado pelo grupo fugiu à regra dos textos escritos em língua portuguesa. Este, por sua vez, foi posteriormente incorporado à inauguração do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Em 1948, ano final de sua existência, o GUT foi agrupado ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), patrocinado e dirigido por Franco Zampari (1889-1996), considerado marco central para o processo de mudança dos espetáculos teatrais em termos de execução e forma. O GUT também foi integrado à Escola de Arte Dramática (EAD), fundada por Alfredo Mesquita, na Universidade de São Paulo, em 1948, onde Decio foi professor regular de História do Teatro entre 1948 e 1963.

Levando em consideração que, nesse contexto, o pano de fundo e a preocupação dos jovens que compunham o GUT giravam em torno da problemática da formação nacional em sua expressão na forma artística, apesar da atmosfera maciçamente europeia (sobretudo francesa) e norte americana, as encenações e maiores interesses do grupo voltavam-se para os textos em língua portuguesa, preocupando-se, também, em apresentar ao público escritores e dramaturgos nacionais, seja no âmbito da crítica (no ensaio sobre o *Vestido de Noiva*, por exemplo), seja nas realizações do grupo, como a peça escrita por Mário Neme (autor então estreado nos palcos). Nesse sentido suas representações e montagens revelavam uma nova forma de conceber a fatura do texto teatral e da dramaturgia nacional, incorporando-a aos desenvolvimentos do teatro moderno mundial. Decio irá definir esses acontecimentos como representantes do movimento de “abrasileiramento do nosso teatro” (cf Prado, 1956). Movimento preocupado com o processo de assimilação que Antonio Candido (2011, p. 117) irá designar, na experiência literária,

<sup>15</sup> De Gil Vicente o grupo ainda encenou: *Todo mundo e ninguém* e *O auto da Mofina Mendes*, nesta última, Decio e Lourival Gomes Machado compunham o elenco de atores.

como “dialética do localismo e do cosmopolitismo”, que teria regido grande parte da “dinâmica espiritual” brasileira. Justamente devido a esse movimento, a intenção dos críticos de *Clima*, de um modo geral, e de Decio com o teatro, em particular, parecia estar atrelada à formação de uma consciência nacional - para as artes em sua relação com o contexto social- a partir da elaboração de novos meios expressivos que pudessem comunicar essa “nova consciência” transfigurada tanto na produção artística, quanto na feitura da crítica de cultura.

Procurou-se evidenciar na trajetória de Decio de Almeida Prado seu período de formação como crítico teatral, a partir de sua experiência como crítico e ensaísta na revista *Clima* e de sua atuação no Grupo Universitário de Teatro onde construiu as bases práticas de formação e de seu alinhamento analítico que foi sendo posteriormente consolidado em seus trabalhos posteriores. Sem esquecer o diálogo com o Modernismo e com as ideias de sua geração, o autor lutou pela autonomia do teatro brasileiro moderno lamentando seu “atraso” em relação aos avanços cênicos das companhias europeias e estadunidenses. Entre a forma estrangeira e a matéria local sua crítica partiu de um pressuposto renovador que possuía como base programática a atualização e modificação estética da dramaturgia, da prática cênica e da realização do espetáculo. Contextualizar esses primeiros anos de formação do crítico, atuando ao lado dos jovens artistas e dos grupos amadores de teatro, pode auxiliar a compreender a construção de seu ensaísmo teatral. Como caracterizou Sábato Magaldi (1997, p. 90), Decio agiu como um dos “construtores do moderno teatro brasileiro”.

#### DECIOLIZEM LAGARTIXAS AO SOL: DECIO DE ALMEIDA PRADO AND THE THEATER CRITICAL OF CLIMA (1941-1944)

**Abstract:** The article aims to explore the emergence of a new critique of culture, in tune with the changes in the national intellectual life that took place in the city of. In the middle of the 20th century, and whose performance by Decio de Almeida Prado, in the scope of theater critical, played a prominent role. It is sought to present the first years of the author's formation from his writings in magazine *Clima* between the years of 1941 and 1944. From the analysis of his essays in the first period of his career and the beginning of his specialization as a theater critic, the article will discuss the relationship between the proposition of critical essayism and the reality of Brazilian cultural production, particularly the theatrical one, in the relation between text and context.

**Keywords:** Decio de Almeida Prado; magazine *Clima*; theater critical; Brazilian modern theater.

#### REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. “Lira Paulistana” In. *Mário de Andrade Poesia Completa - Edição Crítica de Diléa Zanotto*. São Paulo: Itatiaia/Edusp. 1987.

ANDRADE, Oswald de. *Ponta de Lança*. São Paulo, Ed. Globo, 1991.

ARRUDA, Maria Arminda do N. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Decio de Almeida Prado e a formação do teatro moderno brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

CANDIDO, Antonio; SOUZA, Gilda de Mello e. "A lembrança que guardo de Mário" In. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. nº 36, 1994, p.9-25.

CANDIDO, Antonio. "A Revolução de 1930 e a cultura". *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, v. 2, nº 4, abril, 1984.

\_\_\_\_\_. "A partir de Clima" In: *Homenagem a Decio de Almeida Prado*. São Paulo: João Scortecchi Editora, 1995.

\_\_\_\_\_. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

MAGALDI, Sábato. "Um crítico à frente do teatro brasileiro" In: FARIA, João Roberto; ARÊAS, Vilma Sant'Anna; AGUIAR, Flávio. *Decio de Almeida Prado: Um homem de teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

PRADO, Decio de Almeida. "O teatro de Louis Jouvet em São Paulo". In: *Revista Clima*. São Paulo, nº3, ago. 1941. pp.93-101.

\_\_\_\_\_. "Ainda Louis Jouvet". In: *Revista Clima*. São Paulo, nº 4, set. 1941. pp. 102-105.

\_\_\_\_\_. "O homem que veio jantar". In: *Revista Clima*. São Paulo, nº 4, set. 1941. pp. 105-109.

\_\_\_\_\_. "O teatro em São Paulo". In: *Revista Clima*. São Paulo, nº 9, abr. 1942. pp. 110-115.

\_\_\_\_\_. "Que família..." In: *Revista Clima*. São Paulo, nº10, jun. 1942. pp. 99-104.

\_\_\_\_\_. "Os comediantes em São Paulo". In: *Revista Clima*. São Paulo, nº13, ago. 1944. pp. 83-86.

\_\_\_\_\_. "Teatro francês no Municipal". In: *Revista Clima*. São Paulo, nº13, ago. 1944. pp. 86-9.

\_\_\_\_\_. "A convenção no teatro moderno II". In. *Revista Clima* São Paulo. nº15, out. 1944. pp. 61-5;

\_\_\_\_\_. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Martins, 1956.

\_\_\_\_\_. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988.

\_\_\_\_\_. Saudades de Lévi-Strauss. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 abr. 1996. Disponível em: [http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/12/caderno\\_especial/1.html](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/4/12/caderno_especial/1.html) Acesso em: 23 jan. 2018.

PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. Louis Jouvet e o nascimento da crítica e do teatro moderno brasileiros. *Novos Estudos*. CEBRAP, São Paulo, n.58, p. 113-129, 2000.

SCHWARZ, Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista" *Que horas são? – Ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Gilda de Mello e. *Exercícios de Leitura Exercícios*. 2a ed., São Paulo, Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

\_\_\_\_\_. "Entrevista a Walnice Nogueira Galvão". In: GALVÃO, Walnice (org). *A palavra afiada*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

---

ARTIGO RECEBIDO EM 16/02/2018 E APROVADO EM 16/04/2018