

Ensaísmo Teatral no Brasil

Iná Camargo Costa*

Resumo: Depois de participar da revista *Clima* como ficcionista, dona Gilda de Mello e Souza dedicou-se ao ensaísmo, tratando, entre outros objetos, do teatro moderno no Brasil. Por sua independência intelectual, seus ensaios apresentam lições ainda hoje válidas para nós.

Palavras-chave: ensaio – teatro moderno – dramaturgia

Segundo depoimentos dos veteranos, o grupo da revista *Clima* se organizou numa bem articulada divisão do trabalho intelectual. E, como se sabe, essa experiência produziu, entre tantos outros feitos, o nosso maior crítico literário (Antonio Candido) e o nosso maior crítico teatral (Décio de Almeida Prado). Um dos problemas dessa divisão, entretanto, foi não ter sobrado nenhuma especialidade para dona Gilda de Mello e Souza. Sorte nossa: inicialmente responsável pela seção “feminina” da revista, a ficção, e liberada da posterior militância crítica nos jornais, ela pôde dedicar-se mais tarde aos assuntos que escolheu, segundo o seu próprio ritmo, sem os compromissos da urgência ou da especialização, e assim acabou desenvolvendo o que já foi reconhecido como a melhor prosa de ensaio entre nós. Faltou dizer que, também por isso, nunca haverá uma ensaísta como dona Gilda. E, no campo que nos interessa agora, tudo indica ter sido ela a fundadora do moderno ensaísmo teatral entre nós.

* Professora do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo.

Seu livro *Exercícios de leitura*, apresenta também uma amostra desses ensaios, publicados nos anos 50, fase áurea do nosso teatro moderno. Para quem participou do Grupo Universitário de Teatro, foi uma espécie de discreta madrinha do TBC, acompanhando sistematicamente as suas produções (inclusive ensaios), chegando mesmo a colaborar em seu desdobramento pedagógico – a Escola de Arte Dramática, onde foi substituída por Anatol Rosenfeld –, esses ensaios deveriam constituir uma espécie de resumo de experiência a ser transmitida aos continuadores (estes infelizmente não se apresentaram, mas a culpa é do país, que mesmo em assuntos da sensibilidade valoriza antes ignorância e maus modos).

Acrescentando mais um ângulo ao seu já complexo perfil de ensaísta, que tem por base a mesma formação do grupo *Clima*, aqueles ensaios revelam uma reflexão sobre o teatro que ultrapassa em muito os limites teóricos dos discípulos brasileiros de Louis Jouvet – isto é, toda a geração que fez o nosso teatro moderno em São Paulo e no Rio. Trata-se de um daqueles fenômenos que só se explicam por uma sensibilidade muito atenta ao objeto – ao texto –, porém iluminada por uma genial capacidade de captar suas determinações internas (o texto teatral não é *qualquer* texto) e externas, sem se curvar a certas exigências do figurino francês que todos seguiam. Em outras palavras: mesmo aceitando em linhas gerais as premissas da versão francesa do teatro moderno, sua independência intelectual não lhe permitiu restringir-se a elas na hora de examinar os textos e as encenações. Uma hipótese adicional: o conhecimento de História do Teatro (disciplina que ministrou na EAD), somado à formação já referida, talvez tenha evitado a transformação daquelas premissas em dogma, liberando as suas análises para perceber, mostrar e valorizar diferentes modalidades de teatro na experiência moderna. Assim, ela pôde ver o interesse (e os perigos) da dramaturgia de Tchekhov como ninguém antes nem depois entre nós; identificar os achados da encenação de uma peça desimportante de Machado de Assis, evidenciando a diferença entre a leitura de um diretor sensível às determinações do texto (Ziembinski) e um leitor preso às expectativas estritamente dramáticas; e, sobretudo, demonstrar que *A moratória* de Jorge Andrade é *a primeira obra-prima do teatro moderno brasileiro*. Isto para nos restringirmos a apenas

três dos ensaios publicados, já que os outros dois obrigam a uma incursão na própria experiência francesa que nos levaria longe demais.

O ensaio sobre *As três irmãs* começa por uma constatação ainda hoje válida: sendo um risco extremo para diretores profissionais, que normalmente o evitam, Tchekhov se torna um instigante desafio para aprendizes (ou amadores) abertos à experimentação e sem compromisso com o sucesso de bilheteria. As razões para isso estão nos textos: “Desprovidos de ação dramática e personagens de exceção, correm a todo momento o perigo de cair na monotonia se o diretor não conseguir encontrar o tom exato, valorizando cada detalhe, suprimindo pela atmosfera a ausência de situações de conflito e pelo matiz do comportamento a falta de contrastes vivos, fáceis de o público apreender” (Mello e Souza 1, p. 131).

Depois de identificar essas características da dramaturgia tchekhoviana, um crítico preso ao figurino francês trataria de desqualificá-la, mas dona Gilda vê aí o estímulo para entender o processo de criação do dramaturgo, expondo o que mais tarde foi identificado como a sua contribuição específica para a crise do drama: entre outros achados, os monólogos desencontrados (travestidos de diálogos), a técnica fragmentada, a nostalgia e melancolia dos personagens, que constituem uma galeria de vencidos expondo vários graus de derrota e frustrações, presos ao passado ou sonhando com um futuro irrealizável. Isto é, trata-se de personagens que não têm direito ao presente (essencial à construção do drama), com exceção de uma, Natacha, a cunhada das três irmãs que, por isso mesmo, desenvolve à sombra o único processo de tipo dramático em toda a peça: conquista aos poucos a casa da família Prozorov. A conclusão do ensaio cita trecho de uma carta de Tchekhov que também nos explica o alcance da análise: “Para aqueles que não têm objetivos imediatos ou remotos, só resta na alma um grande vazio”. Dona Gilda percebeu nesse dramaturgo o mesmo tipo de compreensão e tratamento artístico sem complacência do processo histórico – que condena determinados tipos sociais aos museus – já observado por ela em Jorge Andrade.

A montagem da peça *O protocolo*, de Machado de Assis, por Ziembinski para o Teatro Cacilda Becker deu-lhe a oportunidade de explicar didaticamente como se deve ler um texto teatral. Vale a pena reproduzir todo o

argumento, pois ele continua perfeitamente válido: “Um texto teatral não é lido da mesma maneira pelo leigo e pelo especialista. O primeiro, preso principalmente aos valores da palavra, vê nele apenas um trecho de literatura, onde se percebem a fluidez do diálogo, a intensidade das falas, as características superficiais das personagens, o interesse do enredo e, mais dificilmente, o engenhoso das situações. A leitura do perito difere completamente desta visão mecânica e linear, em que as personagens são estáticas e as falas se encadeiam sem pausas. Para ele, a palavra é móvel e expressiva; já contém a entonação e a pausa que a deve sublinhar, suscita o gesto que a completa e, ao se inscrever no tempo e no espaço, dá existência à personagem que exprime” (Mello e Souza 1, p. 118). Feito o esclarecimento, pode-se demonstrar então a inutilidade da leitura desta peça em busca de enredo ou, como se dizia nos anos 60, de emoções baratas, pois há poucos fatos em sentido dramático. Mas graças aos achados do encenador podemos descobrir as vantagens da leitura das *intenções do texto*, e assim, como esclarece dona Gilda, um novo sentido para o método machadiano de exposição: “Para contar esses poucos fatos, Machado se serve da alusão, evitando qualquer diálogo direto e fazendo com que as personagens se movam graciosamente no mundo dos apólogos. O método é típico da sua arte, mas adquire aqui novo sentido: é um subterfúgio que utiliza para exercer sua malícia, *sem ofender o público recatado a que se dirige*” (*id.*, *ibid.*, p. 119; grifo nosso). Especialistas em Machado de Assis sabem do alcance desta observação e já demoliram a montanha de mal-entendidos que esse exercício da malícia provocou.

“Teatro ao Sul”, ensaio sobre *A moratória* de Jorge Andrade, é ele próprio uma obra-prima de reflexão sobre o teatro brasileiro moderno tendo a história do país como pano de fundo, o que inclui até mesmo o exame de suas relações com a literatura e as ciências sociais a partir dos anos 30, sem falar da própria dramaturgia que começou a ser criada entre nós nesse período. O trabalho de Jorge Andrade ganha uma outra dimensão se comparado, como fez dona Gilda, a *Santa Marta Fabril, S.A.*, de Abílio Pereira de Almeida. Além de mostrar como o teatro (moderno) e o cinema naquele momento pareciam mais aptos que o romance para captar a complexidade das transformações históricas e sociais da região Sul (diferentemente do que ocorrera no Nordeste), ela registra a grande novidade verificada por estes

lados nos tempos do pós-guerra: o surgimento de duas profissões novas para os escritores, a saber, a de dramaturgo e a de roteirista de cinema. Em suas palavras, “realizações artísticas eram empreendimentos com possibilidade imediata de lucro, representando a primeira oportunidade de harmonizar o mundo da imaginação com o imperativo profissional. Além do mais, em oposição às formas artísticas individualistas a que estávamos habituados, como o romance e a poesia, estas novas tentativas estéticas traziam para o nosso meio a experiência inédita do trabalho grupal de criação, mais coerente com a vida urbana” (Mello e Souza 1, p. 111).

Não admira que com esse tipo de percepções dona Gilda acabasse intervindo, de maneira indireta, como é do seu feitio, num dos mais acalorados debates da época. Tratava-se de decidir duas coisas: se o Brasil já dispunha de uma dramaturgia (muitos afirmavam que não) e, em caso afirmativo, qual seria a obra-prima do moderno teatro nacional. O partido mais barulhento defendia a tese de que *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, respondia às duas questões. Sem fazer alarde, “Teatro ao Sul” primeiro expõe quais os requisitos para se considerar uma obra relevante. Depois de mostrar que uma grande obra não se produz a partir do nada mas no interior de uma experiência histórica e artística considerável (daí a relação entre *A moratória* e *Santa Marta Fabril*), a análise minuciosa da primeira peça vai resultar na *conclusão* de que ela é a *primeira* obra-prima do moderno teatro brasileiro. Ainda no momento da comparação encontramos um *critério* a partir do qual avaliar o alcance das peças: “A grandeza d’*A moratória* deriva em parte de Jorge Andrade não tomar partido no conflito que descreve e permitir, de braços cruzados, que se cumpra o destino doloroso das suas personagens; ao passo que a relativa inconsistência de *Santa Marta* vem de seu autor esposar a ideologia de sua classe de origem, adocicando um ou outro destino e tirando-lhe, portanto, a coerência” (*id.*, *ibid.*, p. 112). Para quem não se lembra, Jorge Andrade conta a história de uma família de latifundiários cafeeiros atropelada pela crise do capitalismo dos anos 30 e por isso presa ao passado, à fazenda, ao seu tempo de classe dominante. Ninguém ali, com exceção de Lucília, está apto para enfrentar o presente e suas novas exigências. Todo o interesse da peça está no exame das relações e reações que se estabelecem, tendo as antigas como referência necessária. Técnica-

mente, Jorge Andrade precisava pôr em cena a memória coletiva daquela família e assim dar sentido a seu presente, facultando ao espectador, mas não aos personagens, a visão da totalidade do processo. Seguindo a trilha de Arthur Miller, mas dando um passo adiante, pois o dramaturgo americano encena a memória de apenas um indivíduo, o caixeiro-viajante, Jorge Andrade recorre ao *flash-back* para mostrar que só o passado congrega aquelas pessoas, para as quais o mundo acabou. Isto porque, sendo um sobrevivente daquele mundo, Jorge Andrade já compreendera que ele só podia ser refeito pela imaginação, através da obra de arte.

Para dona Gilda tratava-se apenas de assumir e expor com clareza critérios rigorosos para a crítica e a história teatral brasileira. Depois de tantos anos de luta, podíamos dizer que nós também tínhamos uma dramaturgia local moderna e relevante – afinal, produzíamos uma obra-prima! O ensaio que registrava o feito e seus fundamentos não podia deixar de ser outra.

Abstract: After a partnership as a fiction writer in *Clima* magazine, Mrs. Gilda de Mello e Souza wrote essays and, among other subjects, she analysed modern Brazilian theatre. Her essays are still valuable for us because of the author's intellectual freedom.

Key-words: essay – modern theatre – playwrighting

Referência Bibliográfica

1. MELLO E SOUZA, G. de. *Exercícios de leitura*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.