

UMA SOCIEDADE EM ÊXTASE E UMA CRÍTICA ESPECIALIZADA EM DISCUSSÃO: A INAUGURAÇÃO DO PRIMEIRO TEATRO-LABORATÓRIO DO BRASIL.

Diego Molina

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Paschoal Carlos Magno, Teatro Duse, teatro brasileiro moderno.

Como qualquer empreitada do controverso artista e animador cultural Paschoal Carlos Magno (1906 – 1980), também o Teatro Duse foi cercado de muita badalação por parte da sociedade em geral. E se a iniciativa dividiu a crítica especializada em relação às qualidades artísticas dos espetáculos no primeiro ano de temporada, foram uníssonas as vozes que proclamaram o teatro-laboratório como um dos maiores acontecimentos do ano no país, em meio ao novo problema do teatro nacional da época: a carência de uma dramaturgia própria relevante. Assim, inaugurava Paschoal Carlos Magno, no dia 02 de agosto de 1952, com o “Festival do Autor Novo”, um pequeno teatro de cem lugares construído nas dependências de sua casa, no Rio de Janeiro, cujo o objetivo era o de formar novos artistas e técnicos profissionais do teatro brasileiro, com destaque para o novo autor.

Diplomata de carreira, Paschoal trabalhou durante anos na Europa, onde pôde absorver a cultura e as experiências artísticas, sobretudo, ligadas à prática teatral não comercial. Em 1938 criou o Teatro do Estudante do Brasil, com o intuito de modernizar a cena teatral brasileira através de textos universais estrangeiros e com a implantação de novos costumes no palco. Quatorze anos depois, com a instauração definitiva do processo de modernização, os problemas do teatro brasileiro eram outros, como contou o próprio Paschoal ao jornal *Tribuna da Imprensa*¹:

“Mas quando na Grécia, pensava muito no problema que é o teatro brasileiro. E o maior problema, ao meu ver, é o problema do autor novo. Este não recebe estímulo para escrever, quando, na maior parte dos casos, vive longe dos teatros, sem a maior possibilidade de mostrar seu trabalho a alguém que pudesse, pelo menos, lhe proporcionar conselhos, para não falar em quem desejasse levar sua obra ao palco”.

No Brasil, no início da década de 1950, o teatro, saturado das revistas e das comédias apelativas, percebeu a falta de centros de experimentação artística, como acontecia comumente em outros países. Tal escassez aqui no Brasil se confirmaria através de um ciclo vicioso onde as companhias profissionais, comprometidas com a bilheteria, alegavam não poder arriscar no investimento de novos autores, e estes por sua vez, reclamavam que não tinham espaço para experimentar suas obras. Tal solução estaria no esforço dos novos grupos amadores, não comprometidos comercialmente, como explica de maneira muito precisa Sábado Magaldi, no *Diário Carioca*²:

“Um índice animador para o teatro, em meio à crise financeira por que passam companhias profissionais, é a atividades dos novos grupos. Ela promete uma renovação de valores, e procura os caminhos experimentais, sem a injunção terrível dos problemas financeiros. (...) Não importa que o resultado seja discutível, e que haja erros. A tentativa vale por si, o esforço certamente traz uma parcela útil. (...) Todos sabem que uma das lacunas sérias dos empreendimentos cênicos é o nenhum lugar que tem o autor brasileiro. Não se pode, porém, acusar as companhias, que não dispõe, geralmente, de originais satisfatórios, e às vezes não têm meios para arriscar-se a uma estréia sem certeza de sucesso. Daí as peças continuarem inéditas, com prejuízo para o autor, para a dramaturgia, e para o público”.

Além disso, o Rio de Janeiro, como capital, sentia-se no dever de acompanhar as novas tendências, tanto culturais, quanto no que quer que fosse, como era cabido a qualquer grande centro, principalmente os que se consideravam em atraso. E não faltavam inspirações, principalmente vindas da Europa, como aponta, por exemplo, Sebastião Fernandes, no jornal *O Foot-ball*³, em ocasião do surgimento do Duse: “Muitos de nós haviam sonhado com um teatro assim. Líamos crônicas parisienses sobre o VIEUX-COLOMBIER, de Jacques Copeau e vivíamos sonhando com um teatro de arte. Sonhávamos com Paris e tínhamos uma cidade onde só havia carnaval”.

Portanto, nada mais coerente que fosse Paschoal – o grande animador cultural, o diplomata viajado, o escritor de vocação – um dos principais responsáveis por tentar sanar, não sem certa pretensão, “o problema do teatro brasileiro”. Como pessoa de grande prestígio na sociedade e escrevendo semanalmente para o jornal *Correio da Manhã*, nunca deixava de citar, sempre que podia, as várias referências européias as quais seu teatro-laboratório se inspirava.

A inauguração do Duse tornou-se então, um acontecimento de imensa repercussão, ganhando destaque em toda a imprensa nacional. O mérito de Paschoal consistiu principalmente por atender aos apelos e desejos de duas poderosas forças. A primeira, a própria classe teatral, como mostrou o *Diário de Notícias*⁴: “Não há receio, por outro lado, em assinalar como um dos acontecimentos marcantes do período, ontem encerrado, a inauguração do Teatro Duse, em pleno funcionamento, mais um belo e desinteressado serviço que presta Paschoal Carlos Magno à arte teatral no Brasil”. A segunda, a sociedade carioca moderna, aspirante a cosmopolita: “Foi uma grande estréia. Uma soleníssima estréia sim senhor, com Prefeito, granfinagem, e sobretudo gente capaz de dar sua opinião” – Jornal *A Manhã*⁵.

Mas se o burburinho e a badalação satisfaziam um segmento da sociedade carioca, era chegada a vez da crítica acompanhar o desempenho artístico dos futuros profissionais do palco. Assim, voltava-se a uma velha questão: tratava-se de mais uma transloucada iniciativa de

Paschoal Carlos Magno ou haveria, verdadeiramente, méritos artísticos no acontecimento? Antes de responder à pergunta, faz-se importante perceber alguns pontos.

- Tanto o público quanto os jornalistas tiveram presença constante nos espetáculos do Duse: teatro sempre lotado e repercussão constante na mídia;
- O teatro funcionou de fato como laboratório de formação de novos técnicos e artistas: era praxe, durante os seis anos de funcionamento do Duse, a presença regular de empresários que tomaram o espaço como vitrine para contratação de profissionais;
- A sociedade reconheceu unanimemente a importância da iniciativa de Paschoal, diferentemente de tantas outras;
- A crítica, em sua maioria, conseguiu manter um padrão coerente e respeitoso com os novos artistas revelados, abrindo-se uma rica discussão sobre os procedimentos de avaliação e levando-se em conta, sempre, os méritos e as falhas artísticas dos envolvidos tanto quanto suas experiências.

O crítico Brício de Abreu evidencia com clareza a discussão sobre o papel da crítica processada com os primeiros espetáculos do Duse⁶:

“Quando o sr. Paschoal Carlos Magno convida a crítica a subir até Santa Teresa, a fim de assistir a um espetáculo, no seu Laboratório Duse, a meu modo de ver, está ele entregando a essa mesma crítica uma responsabilidade muito maior do que aquela simples função de julgamento que depende, apenas, de sua experiência e cultura de teatro. Somos chamados, antes de mais nada, a decidirmos sobre o futuro e as aspirações de um punhado de jovens imbuídos de um ideal artístico, de mil sonhos pelos teatro”.

O que pode parecer uma atitude branda, no entanto, se revela extremamente firme. Brício de Abreu continua seu discurso afirmando que apesar do “poder” que o crítico tem nas mãos, é papel dele utilizar sua experiência e conhecimento para uma validade própria da sua natureza – a do julgamento. Isso se justificaria “uma vez que encontramos, em todos elencos, elementos do Teatro do Estudante, destacados pela crítica quando de suas apresentações”.

Assim, curiosamente, *João Sem Terra*, o espetáculo inaugural do teatro, teve em seu texto o ponto mais questionado pela crítica. Hermilo Borba Filho, apesar de ter sido apontado como um dramaturgo promissor e tomado como uma importante e estratégica escolha – tratava-se de um autor pernambucano, do “abandonado teatro do interior”⁷ – não agradou completamente os especialistas: “*João Sem Terra* tem qualidades apreciáveis. Não é, porém, uma peça cem por cento. Está mesmo longe de merecer um lugar de destaque em nossa literatura dramática”⁸. E dessa forma, *João Sem Terra* tornou-se exemplo da discussão que iria se estabelecer entre a crítica teatral durante toda a existência do Duse: ao mesmo tempo franca e consciente de suas conseqüências.

Assim como Hermilo Borba Filho, os outros autores da temporada de 1952 do Teatro Duse foram percebidos como promissores, porém ainda não totalmente preparados para serem os dramaturgos do teatro profissional. De uma maneira em geral, durante todo o período de atividades do Duse, chamaram mais atenção, individualmente, os diretores, atores, cenógrafos e figurinistas do que os próprios autores que por ali passaram. Isso não quer dizer que o seu conjunto não teve relevância nem que cada um tenha deixado de seguir uma carreira própria. O que é relevante perceber é como um pequeno teatro construído na garagem de um casarão pôde, dentro de todas as suas circunstâncias, contribuir para um movimento de renovação do teatro brasileiro que passou a reconhecer o autor como alicerce fundamental do acontecimento cênico. Fosse pelo que fosse, a sociedade carioca e brasileira atuou fortemente nesse processo, evidenciando uma vontade de cultura, *glamour* e progresso: êxtase de um povo festivo, ávido por se sentir parte do restante do mundo.

Bibliografia:

CARLOS MAGNO, Orlanda. **Pequena História do Teatro Duse**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973.

CARVALHO, Martinho de; DUMAR, Norma (org.). **Paschoal Carlos Magno – Crítica teatral e outras histórias**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1999.

¹ De 24/10/1950

² De 11/07/1952

³ De 30/08/1952

⁴ De 1º/01/1953

⁵ De 06/08/1952

⁶ Jornal *Diário da Noite* de 21/09/1953

⁷ Expressão retirada do jornal *Última Hora* de 30/07/1952

⁸ Autor: "FAB". Jornal *Última Hora* de 06/08/1952