

# O TEATRO BRASILEIRO NAS REVISTAS LITERÁRIAS E CULTURAIS DO MODERNISMO: 1922 – 1932

## *Brazilian theater in Modernism's literary and cultural magazines: 1922-1932*

Christina Barros Riego\*

A Semana de Arte Moderna foi o marco inicial do período caracterizado pela renovação estética em quase todas as manifestações artísticas, que tiveram grandes expoentes como Villa-Lobos (música), Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral (pintura), Mário e Oswald de Andrade (literatura).

Época marcada pelo rápido progresso e pela ascensão das classes médias urbanas, a década de 20 trouxe novas preocupações à geração modernista, que buscava incorporar as inovações já conquistadas por outros países à realidade nacional, a fim de valorizar a cultura e os valores locais. Segundo Mário de Andrade, em sua conferência intitulada *Movimento Modernista*:

O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs é a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.<sup>1</sup>

\* Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário. Movimento modernista. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia. p. 266.

O processo de modernização do teatro brasileiro não acompanhou de forma efetiva essas mudanças propostas pelos modernistas. Sedimentada nas bases do “velho teatro”, a produção artística nos palcos brasileiros apresentou um atraso de quase duas décadas em relação às outras artes, que se destacaram nos anos 20 e 30.

É importante ressaltar que entendemos por modernização do teatro nacional o conjunto de transformações que deveria ocorrer tanto no texto literário, com novas temáticas que valorizassem o nacional e que ao mesmo tempo abordassem questões mais críticas, quanto na estruturação cênica, que deveria apresentar inovações na arte do ator e na composição dos cenários, figurinos, iluminação etc. Entretanto, a oposição “velho teatro” e “teatro moderno” não implica uma desvalorização do primeiro, já que os gêneros ligeiros como o teatro de revista, o melodrama e a comédia de costumes tiveram relevância na história do nosso teatro. Nossa investigação consiste na análise dos possíveis fatores que não permitiram que a modernização dos palcos nacionais ocorresse de maneira simultânea com a das outras artes.

Assim, partindo desse contexto histórico e das idéias teatrais da época, este artigo pretende apresentar um estudo do teatro brasileiro no Modernismo, considerando não apenas as causas que impediram o rápido avanço das inovações teatrais, mas também as contribuições dos intelectuais ao processo de modernização dos palcos nacionais, que só se consolidou na década de 50.

Este trabalho está baseado em dados coletados nas principais revistas literárias e culturais do Modernismo (1922 – 1932), como *Klaxon: Mensário de arte moderna, Ilustração brasileira, Terra roxa e outras terras, Revista de antropofagia, Movimento brasileiro* entre outras.<sup>2</sup> Além disso, as informações encontradas nessas fontes primárias apóiam-se nos estudos críticos e historiográficos de importantes autores como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Gustavo Dória, Cecília de Lara etc.

## 1. O DOMÍNIO DO “VELHO TEATRO” NOS PALCOS NACIONAIS

O início do século XX (1900-1930) foi marcado pela produção e representação das comédias de costumes e do teatro de revista. Segundo

<sup>2</sup> Os dados para a realização desta pesquisa foram coletados nas principais revistas do Modernismo. A pesquisa foi feita em periódicos de diversos estados, como *Leite Crioulo e Arco e Flexa* (Bahia), *Arte Moderna* (Pará), *Maracanan* (Alagoas) e *A Revista* (Minas Gerais). Nos números pesquisados não havia material relacionado ao teatro brasileiro. Por isso, esse artigo concentra-se nos dados obtidos nas revistas que circulavam no eixo Rio-São Paulo.

Décio de Almeida Prado,<sup>3</sup> a comédia de costumes destacou-se como o gênero comercialmente viável para os autores nacionais.

Iniciada por Martins Pena, a comédia podia inclinar-se para o estudo psicológico, para as complicações do enredo e para a descrição de costumes. Foi essa última possibilidade que predominou nos palcos brasileiros, tendo Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Arthur Azevedo como alguns de seus representantes do século XIX.

Influenciados por essa produção de comédias do fim do século e certos do sucesso desse gênero teatral, os autores nacionais da década de 20 dedicaram-se inteiramente à produção de comédias de costumes e também do teatro de revista e da burleta.

Assim, muitos autores passaram a escrever sobre a “validade dos casamentos por interesse, os adultérios masculinos e femininos, a prostituição elegante e as relações sociais estabelecidas entre a média e a grande burguesia”.<sup>4</sup>

Mário Nunes apresenta um minucioso panorama do teatro nacional do início do século XX nos seus quatro volumes da série *40 anos de teatro*. De acordo com o autor, pouquíssimos autores brasileiros abordaram a alta comédia devido à não-aceitação desse gênero por parte do público:

A comédia ligeira é a grande sedução de quem escreve para o teatro. Os que a cultivam, por via de regra, cuidam carinhosamente da pintura e dos ambientes, sempre muito brasileiros. (...) Todas elas [produções teatrais brasileiras] giram em torno de histórias banais, de engenho medíocre, revelando a debilidade criadora dos cérebros que as concebiam. E tanto é verdade que o valor dessas comédias reside mais nas personagens do que na intriga, que o seu sucesso depende, estreita e visceralmente, dos artistas que as devem interpretar.<sup>5</sup>

E é esse gênero teatral que aparece publicado em algumas revistas da década de 20, com a reprodução integral de peças de autores que se destacaram na década anterior. Entre elas, podemos citar: *Taboá da salvação*, de Carlos Maul, *O amante das estrelas*, de Eduardo Victorino, *A mulher de D. Juan*, de Eduardo Guimarães e *Rosas da Hespanha*, de Cláudio de Souza, todas publicadas na revista carioca *Ilustração brasileira*.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EDUSP, 2003.

<sup>4</sup> Idem, p. 118.

<sup>5</sup> NUNES, Mário. *40 Anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956, 2 v. p. 6.

<sup>6</sup> Por questão de organização, decidimos relacionar os artigos e peças publicados nas revistas Modernistas no final deste artigo (pág. 17).

Destacam-se também a publicação de alguns melodramas e algumas referências ao teatro de revista. O primeiro pode ser caracterizado pelos “enredos emaranhados, repletos de surpresas, coincidências extraordinárias, alguma inverossimilhança, reviravoltas e muita imaginação”.<sup>7</sup> Na mesma revista *Ilustração brasileira* podem-se ser encontrados melodramas como *Assunção* de Goulart de Andrade e *Amor com amor se paga* de Fernando Neves, bem como algumas referências ao Teatro de Revista.

Podemos então afirmar que a presença da dramaturgia do século XIX ainda era muito forte no início do Modernismo. Além do domínio das comédias de costumes e do teatro de revista que impediam a produção de um teatro nacional moderno, a estrutura das companhias teatrais que ocupavam o cenário também contribuiu para o retardamento do processo de modernização.

As companhias estruturavam-se da seguinte forma: o primeiro ator, geralmente dono da companhia, acumulava duas funções – a de ator e a de empresário. Ele ocupava sempre o centro do palco e dispunha da presença do ponto, que o liberava da obrigação de decorar suas falas. Um ensaiador era responsável pela divisão dos personagens pelo palco, quase sempre congelando a cena e a iluminação para o destaque do primeiro ator.

Receosos em arriscar novos textos teatrais ou formas de representação, esses atores como Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira mantinham a mesma estrutura e o mesmo gênero teatral a fim de garantir as risadas do público e os lucros das bilheterias. Dessa forma, a dramaturgia brasileira era caracterizada pelo individualismo artístico e pelo exibicionismo da personalidade desses atores/empresários.

Apenas alguns intelectuais da época como Antonio de Alcântara Machado e Mário Nunes denunciavam o caráter negativo desse tipo de companhia. Em um artigo publicado na *Revista nova*, intitulada “Leopoldo Fróes”, Alcântara Machado expressa toda a sua insatisfação contra a excessiva importância dada a esse ator, que nada acrescentou ao desenvolvimento do teatro nacional.

Mário Nunes aponta para a indiferença de Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira, que apesar da situação de prestígio que ocupavam, pouco fizeram ao nosso teatro:

Essas duas companhias, a de Leopoldo Fróes e a de Procópio Ferreira, acharam, por seus dirigentes, que seria muito interessante levar à cena traduções francesas e argentinas, desmoralizando o esforço nacional, desiludindo os que vinham dando a essa obra o

<sup>7</sup> FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 38.

melhor da sua energia e do seu entusiasmo. Destemerosas ambas, da concorrência, porque para o sucesso da sua orientação, contam com o prestígio de suas primeiras figuras, entravavam o movimento ascensional do nosso teatro que, agora, vive na dependência da construção de teatros de fácil acesso ao público ou do aparecimento de novos artistas de valor.<sup>8</sup>

Apesar da posição contrária desses dois importantes intelectuais às companhias da época, estas possuíam uma grande aceitação por parte do público, principalmente a de Leopoldo Fróes, pois, de acordo com Sérgio Viotti:

Fróes representava, na memória do teatro nacional, um fato único, talvez isolado mesmo, em seu tempo. Ninguém como ele exerceu tal imenso fascínio sobre o público.

E ainda:

Era um galã impecável. Coisa rara, era capaz de interpretar 'tipos' à perfeição, com muita graça e espírito. (...) Sua versatilidade também foi, sem dúvida, uma das causas do seu grande sucesso artístico pessoal.<sup>9</sup>

A presença desse ator nas revistas da época é constante, sendo seu nome citado em críticas positivas e elogios, incluindo conferências por ele realizadas, notificação do sucesso das peças por ele representadas e fotos em diferentes ocasiões.

Considerando todas essas informações, podemos afirmar que a estrutura do teatro brasileiro na época, formado pelas companhias do "velho teatro" e do público que gostava desse tipo de espetáculo, não era muito favorável a mudanças e inovações, o que contribuiu para o atraso da renovação da dramaturgia nacional.

<sup>8</sup> NUNES, op. cit., p. 146.

<sup>9</sup> VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000. p.

## 2. A INFLUÊNCIA DO CINEMA

O advento do cinema trouxe muitas transformações e perturbações ao meio artístico. A novidade encantou o público e alguns artistas do meio teatral. A cidade de São Paulo, por exemplo, apresentou um grande aumento no número de cinemas na década de 20, chegando a ter vinte e dois cinemas em oposição a oito teatros em 1930.

A concorrência do cinema obriga o teatro a fazer as mais diversas tentativas, no empenho de atrair público: espetáculos-relâmpago, cantos, encenações atraentes e lançamento de novos astros.<sup>10</sup>

Preocupados com a evasão do público, os homens de teatro passaram a elaborar soluções para “salvar o teatro”, que, segundo alguns, iria certamente desaparecer. Essa discussão sobre a ameaça do cinema ocupou a cena do teatro nacional, dividindo os intelectuais da época.

Entre os artigos de Alcântara Machado publicados na *Revista do Brasil*, há dois que se destacam: “Um aspecto da renovação contemporânea” e “Choradeira sem propósito”. No primeiro, ele afirma que o cinema e o café-concerto não são concorrentes ao teatro, mas sim influentes, já que contribuem para o desenvolvimento de novos recursos e novas técnicas de representação teatral. No segundo, ele aponta a precipitação de alguns diretores europeus, que “choram sentidamente e antecipadamente a morte do teatro”. Na sua opinião, o teatro estava passando por um momento decisivo e repleto de mudanças; entretanto, essa arte jamais deixaria de existir.

Essa preocupação também rondava os palcos do teatro europeu. Alguns importantes diretores manifestaram-se a favor da continuidade e do empenho nas produções teatrais. O diretor italiano A. G. Bragaglia, em uma conferência publicada na revista *Movimento brasileiro*, revela sua insatisfação com o público da época, que se sensibilizava mais com o cinema do que com o teatro. Em um outro manifesto publicado na mesma revista, Bragaglia se mostra esperançoso e disposto a contribuir para a renovação mundial do teatro na época do cinema.

É importante ressaltar que o cinema ocupa um lugar de destaque nos periódicos modernistas, superando por muitas vezes o número de artigos publicados sobre o teatro. Isso ocorre principalmente no periódico mais conhecido e um dos mais importantes do modernismo: a revista *Klaxon*, na

<sup>10</sup> MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Theresa. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Senac, 2000. p. 120.

qual a ausência de artigos do gênero teatral é notável. Sua contribuição aparece timidamente na publicação de um artigo sobre uma experiência com o teatro de bonecos e na publicação de um fragmento dramático intitulado *Antinous* escrito por Sérgio Buarque de Holanda.<sup>11</sup>

O mesmo não acontece com o cinema, que ganha um grande espaço no periódico. Cecília de Lara afirma em seu estudo sobre as revistas *Klaxon* e *Terra roxa e outras terras* que:

No próprio manifesto [da revista *Klaxon*] há referência à importância do cinema como fonte de ensinamentos para a literatura moderna, por ser a arte mais representativa do século XX. Além de referências esporádicas (...), há crônicas e comentários ligeiros, bem como tentativas de crítica especializada, que constituem uma presença marcante nas páginas de *Klaxon*.<sup>12</sup>

Hoje, sabemos que as considerações de Alcântara Machado estavam certas, pois o gênero teatral não foi suprimido pelo cinema como muitos temiam. Entretanto, o cinema se popularizou nas últimas décadas e passou a ocupar uma posição de destaque entre as manifestações artísticas do século XX.

Mesmo que o cinema não tenha substituído o teatro, é importante ressaltar que a omissão de informações sobre a produção teatral e de críticas especializadas nas principais revistas modernistas também contribuiu para o atraso do processo de inovação e modernização de teatro nacional.

### 3. A PRESENÇA DO TEATRO ESTRANGEIRO

O teatro brasileiro da primeira metade do século XX foi marcado pelas constantes visitas das companhias estrangeiras, que se apresentavam em longas temporadas e com um vasto repertório. Essas companhias, principalmente européias, recebiam um grande destaque tanto nos palcos quanto nas revistas literárias e culturais da época, que notificavam a chegada, as apresentações e os repertórios de grande parte dessas companhias.

<sup>11</sup> Há um estudo da Iná Camargo Costa publicado na *Revista literatura e sociedade* sobre a “Dramaturgia modernista em 22”, no qual ela analisa duas manifestações do espírito modernista: “*Antinous*” de Sérgio Buarque de Holanda e “*Moral Cotidiana*” de Mário de Andrade, publicado na *Revista estética*.

<sup>12</sup> LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra roxa e outras terras*: dois periódicos modernistas. São Paulo: IEB/USP. p. 94.

Mário Nunes constata que, em 1924, os nove teatros do Rio de Janeiro funcionavam ininterruptamente, apresentando-se neles 15 companhias nacionais e 22 estrangeiras, sendo que entre as nacionais, 6 representaram espetáculos de declamação e 9 musicados.<sup>13</sup>

Henrique Oscar, em uma palestra realizada na comemoração do 60º aniversário da Semana de Arte Moderna de 1922, afirma que:

... a chamada sociedade, os grupos de maior destaque social, os intelectuais contentavam-se com as temporadas de teatro francês ou com outro conjunto qualquer português ou italiano que apresentasse um repertório até certo ponto conhecido e em cujo elenco houvesse elementos femininos de renome e, sobretudo, elegantes no vestir.<sup>14</sup>

As visitas das companhias francesas e italianas eram as mais freqüentes, como a Companhia francesa *Vaudeville* que vinha ao Brasil por intermédio do então empresário do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Walter Mocchi. Além disso, fotos de alguns dos principais integrantes das companhias estrangeiras também ganhavam destaque nas revistas do período, por exemplo, Germaine Dermoz do *Vaudeville*; Vera Vergani, da Companhia Dario Niccodemi e a atriz italiana Eleonora Duse.

Mesmo com a forte presença das companhias estrangeiras em nossos palcos e com a ausência de autores nacionais que se arriscassem na produção de textos modernos escritos em nossa língua, é importante perceber que os intelectuais brasileiros tinham consciência da evolução teatral que estava acontecendo no exterior, principalmente nos Estados Unidos e na Europa.

A importância da figura de um diretor para o desenvolvimento de um espetáculo moderno já era difundida entre os nossos intelectuais. Nomes como Jacques Copeau, Craig, Reinhardt, Bragaglia e Meierhold eram constantes nos artigos da época.

Alcântara Machado, por exemplo, discute em seu artigo *Um aspecto da renovação contemporânea* tanto a revolução de idéias proposta por Ibsen, Bjorson e Strindberg, como a renovação de recursos e técnicas proposta por esses diretores citados anteriormente. Antoine e Lugné-Poe também ganham destaque nos periódicos modernistas e em diversas notas teatrais.

<sup>13</sup> NUNES, Mário. op. cit.. p. 102.

<sup>14</sup> OSCAR, Henrique. *O teatro e a semana de arte moderna de São Paulo*. Rio de Janeiro, 1985. p. 14.

Além disso, diversos autores estrangeiros modernos já eram conhecidos por nossos intelectuais, como Bernard Shaw, Pirandello e H. Ibsen. Foram também encontradas diversas notas teatrais sobre a representação de peças desses autores, bem como resenhas críticas, nas quais o enredo e as qualidades dramáticas de cada espetáculo são apresentados.

Esses intelectuais brasileiros tinham consciência da nossa insuficiente produção teatral, que se distanciava cada vez mais do processo de modernização do teatro estrangeiro. Mesmo com essa grande circulação de idéias sobre a evolução do teatro moderno estrangeiro, com o reconhecimento da importância de um diretor e com a apresentação das inovações técnicas e ideológicas propostas por diretores e autores estrangeiros, a produção teatral permanecia estagnada e voltada para o século XIX.

Essa influência do teatro moderno estrangeiro e a inalterada situação do teatro nacional provocaram em alguns intelectuais como Alcântara Machado e Álvaro Moreira o desejo de renovação dos palcos brasileiros. Será a partir das idéias propostas por eles que mostraremos a situação do teatro nacional na década de 20.

#### 4. A SITUAÇÃO DO TEATRO NACIONAL: TENTATIVAS DE MODERNIZAÇÃO

Como já vimos anteriormente, os palcos nacionais eram dominados pelas companhias do “velho teatro”, que apostavam apenas no sucesso do teatro de revista e das comédias de costumes. Vimos também que a estagnação do teatro nacional não agradava a todos – o sentimento de renovação se fez presente tanto nas críticas dos intelectuais, como nas tentativas de modernização, realizadas por alguns autores brasileiros. Dessa forma, a compreensão desse sentimento de insatisfação e dessas tentativas torna-se fundamental para o nosso estudo.

##### 4.1. ALCÂNTARA MACHADO: CRÍTICAS À MISÉRIA DO TEATRO NACIONAL

Alcântara Machado destaca-se entre os intelectuais que se dispunham a escrever sobre a situação do teatro nacional. Diretor da revista paulista *Terra roxa e outras terras*, ele expressa em seus artigos o desejo de redescobrir o homem brasileiro, sendo que “o critério máximo de valorização é o ‘brasileirismo’, bem como a falha mais rigorosamente censurada é a imitação estrangeira”.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> LARA, op. cit., p. 40.

É essa tensão do nacional *versus* o estrangeiro que move toda a argumentação dos seus artigos publicados nesse periódico. No artigo intitulado *Indesejáveis*, ele aponta três responsáveis pela situação de “miséria” do teatro brasileiro: as companhias européias, os repertórios estrangeiros e a imitação do teatro francês.

Segundo o autor, a cena nacional desconhece os tipos e os temas essencialmente brasileiros, como o cangaceiro, o emigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o industrial etc. Destacam-se apenas duas peças consideradas puramente “auri-verdes”: *Juriti*, de Viriato Correa e *Mimoso Colibri*, de Armando Gonzaga. Essas peças não apresentam nenhum aspecto moderno relevante; entretanto, apesar de seguirem o padrão das comédias de costume, elas possuem um importante traço em comum: o espírito nacionalista.

Em outro artigo intitulado “Questão de vergonha”, Alcântara Machado protesta contra a iniciativa de Cláudio de Souza em realizar uma temporada teatral brasileira em Paris. Mas como apresentar uma temporada teatral *brasileira*, se o nosso teatro é imitação dos franceses? Como ele mesmo afirma, seria “apresentar produto falsificado a quem o fabrica legítimo”.

A posição de Alcântara Machado pode ser melhor compreendida pelas palavras de Cecília de Lara:

Alcântara Machado tem preocupação em defender a arte brasileira, combatendo as atitudes individualistas dos que buscam a promoção pessoal mesmo em detrimento do conceito da arte brasileira no exterior.<sup>16</sup>

Essa defesa da arte brasileira pode ser constatada em seu artigo “Nosso primeiro dramaturgo”, no qual ele apresenta as qualidades do dramaturgo José Anchieta e sua busca pela “cor local”, que caracterizava os personagens e as situações. Isso revela o forte caráter nacionalista de Alcântara Machado, que tinha por principal ideal a busca do “brasileirismo” na vida cotidiana do povo, incluindo a linguagem.

Um outro elemento nacional valorizado por esse intelectual e também por Mário de Andrade é o circo, que era considerado como a única produção dramática válida na época. Piolim ganha grande destaque e é considerado como o único artista a revelar os elementos nacionais no palco.

<sup>16</sup> Ibid., p. 171.

Em seu artigo publicado na revista *Movimento*, intitulado “Teatro no Brasil”, Alcântara Machado aponta o excelente momento para a criação do teatro brasileiro, que pode ser feito a partir de elementos do cotidiano com o objetivo de criar um teatro inédito e livre.

A idéia de recomeçar pelo começo, a partir dos elementos mais simples, daquilo que poderíamos chamar de mínimos denominadores comuns da nacionalidade, base do “primitivismo nativo” modernista, era o ponto de apoio que permitia a Alcântara Machado fulminar a cultura oficial e sonhar com novas formas de teatro através das quais arte popular e arte erudita deixassem de se contradizer.<sup>17</sup>

Muitos intelectuais, como Walter Benevides e Magalhães Drummond, corroboravam com Alcântara Machado ao afirmar que a ausência de um teatro puramente brasileiro era uma excelente ocasião para as livres tentativas das faculdades criadoras, podendo assim, substituir o estrangeiro pelo regional.

Ainda partindo do sentimento de insatisfação em relação à miséria do teatro nacional, analisaremos a seguir esse esforço brasileiro na tentativa de modernização dos nossos palcos.

#### 4.2. TENTATIVAS DE MODERNIZAÇÃO DO TEATRO BRASILEIRO

O teatro que ocupava a cena nacional era um teatro de cunho popular, sem muitas pretensões, já que sua única finalidade era distrair uma platéia não muito exigente. Assim, para uma renovação teatral seria necessário conquistar a platéia pequeno-burguesa, que não ia ao teatro, e oferecer textos de melhor qualidade, que aproveitassem o modelo estrangeiro na representação de assuntos nacionais.

Nomes como Renato Vianna e Álvaro Moreira destacaram-se na década de 20, pois participaram da tentativa de modernizar o nosso teatro, no sentido de melhorar a qualidade do texto dramático e ampliar as inovações técnicas.

<sup>17</sup> PRADO, Décio de Almeida. O teatro e o modernismo. In: \_\_\_\_\_. *Peças, pessoas e personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 24.

Trata-se de grupos oriundos da média e alta burguesia em busca de uma expressão de arte condizente com um gosto voltado para aquilo que na época se considera “mais elevado”. Tais parâmetros são fixados a partir de modelos estrangeiros, já que o teatro realizado aqui e freqüentado pelas classes populares serve apenas, segundo esses grupos, para atestar nosso caráter de povo “subdesenvolvido” e “inculto”.<sup>18</sup>

Em 1922, Renato Vianna, ao lado de Ronald de Carvalho e Villa-Lobos, funda a *Batalha da Quimera*,

... uma organização que tentava mostrar pela primeira vez, no Brasil, o teatro de síntese, de aplicação da luz e do som como valores dramáticos, da importância dos silêncios, dos planos cênicos e da direção.<sup>19</sup>

Sua estréia deu-se com uma peça de sua autoria, *A última encarnação de Fausto*, que foi condenada tanto pelo público quanto pela crítica. Henrique Oscar<sup>20</sup> afirma que apesar de suas idéias inovadoras, influenciadas por Antoine, J. Copeau e Stanislawski, a qualidade de seu texto não era boa, o que o impediu de prosseguir com sua iniciativa.

Mesmo assim, alguns intelectuais consideram as peças de Renato Vianna como uma importante tentativa de nacionalizar os palcos brasileiros. Mário Nunes, em seu artigo “Theatro nacional”, ressalta a importância de suas peças: *A última encarnação de Fausto*, *Salomé* e *Os fantasmas*. Walter Benevides, em seu artigo publicado em 1928, também aponta Renato Vianna como um dos possíveis inovadores do gênero teatral.

Álvaro Moreira consegue maior destaque nas revistas da época com seu *Teatro de brinquedo*, fundado em 1927 juntamente com sua esposa Eugênia Moreira. Em sua conferência datada de 1925 e publicada na revista *Ilustração brasileira*, sob o título “Theatro que foi e que será”, Álvaro Moreira apresenta as idéias de seu “Teatro de Brinquedo” que seria fundado dois anos mais tarde. Para melhor entendermos essas idéias, recorreremos as palavras do autor:

<sup>18</sup> CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/FUNARTE, 1996. p. 429.

<sup>19</sup> DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975. p. 14.

<sup>20</sup> OSCAR, Henrique. op. cit. p. 19.

Eu sempre cismeï um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar. Um teatro com reticências... Um teatro que se chamasse Teatro de Brinquedo e tivesse como única literatura uma epígrafe do velho Goethe: "Humanidade divide-se em duas espécies, a dos bonecos que representam um papel aprendido e a dos naturais, espécie menos numerosa de entes que nascem, vivem e movem-se segundo Deus as criou..." Um teatro de bonecos? Sim. Mas supondo que nessa estação do século XX, os bonecos, de tal maneira aperfeiçoados, dessem a sensação de gente de carne, osso, alma, espírito... Por que de brinquedo? Porque os cenários imitam caixas de brinquedos, simples, infantis. Um teatro que não contrarie aquela cantiga que resume todas as histórias, todas as filosofias, todos os pontos de vista:

Les petites marionettes  
Font, font, font  
Trois petits tours  
et puis s'en vont.

Partindo dessa proposta, o *Teatro de Brinquedo* estréia com a peça *Adão, Eva e outros membros da família*, escrita por ele mesmo em 1925 e publicada na revista *Ilustração brasileira* em 1928.

Segundo Henrique Oscar, essa peça guarda um importante significado histórico, pois leva à cena problemas inteiramente diversos daqueles apresentados por nossos comediógrafos. Para ele, Álvaro Moreira

... desmonta contradições da sociedade capitalista que permitem a um mendigo e um ladrão transformarem-se em respeitáveis figuras da classe dirigente e a uma mulher indefinida, primeiro amante de um e depois do outro, tornar-se grande artista.<sup>21</sup>

Contrariamente à peça *A última encarnação de Fausto*, a peça de Álvaro Moreira recebe diversas críticas positivas. Entretanto, esse sucesso não se repetiria nas peças seguintes, influenciadas negativamente pela falta de planejamento de seus idealizadores. Mesmo assim, a experiência do *Teatro de Brinquedo* foi muito valiosa para a cena brasileira, pois revelou a necessidade de se conquistar uma nova platéia que gostasse de um teatro de qualidade e de se fazer aqui o que autores renomados como Tchekhov, Bernard Shaw e Pirandello estavam fazendo no teatro estrangeiro.

<sup>21</sup> OSCAR, op. cit., p. 19.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos afirmar que as tentativas nos anos 20 fazem parte do longo processo de modernização do nosso teatro, que culminou com a apresentação da peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues em 1943, considerada por muitos como o marco inicial do teatro brasileiro moderno.

Essa peça acolhe as correntes estéticas que vinham se manifestando na Europa desde o início do século XX, levando aos palcos nacionais inovações no conteúdo, pela revelação de temas como a psicologia e a sexualidade, bem como inovações na forma, pela utilização de modernas técnicas de encenação que articulam os três planos da peça e da iluminação que garante o dinamismo da ação.

Apesar dessa importante realização nos palcos nacionais, a modernização do teatro brasileiro só se consolidou na década de 50, quando as mudanças na organização social e no pensamento da classe teatral propiciaram uma sólida estrutura para a renovação cênica no Brasil.

Entretanto, não podemos esquecer que já havia, entre os modernistas, uma sufocada inclinação para o desenvolvimento de uma dramaturgia moderna. Isso pôde ser observado nos artigos escritos por Alcântara Machado e nas tentativas realizadas por Renato Vianna e Álvaro Moreira.

Não podemos deixar de mencionar também a grande contribuição de Oswald de Andrade a esse processo de modernização. Sua peça *O rei da vela* (escrita em 1933, mas encenada somente em 1967, devido às intervenções do Estado Novo) apresenta importantes inovações formais e de caráter experimentalista juntamente com uma forte crítica ao Brasil, que tentava se industrializar, trazendo à tona a crise do capitalismo e da família. Mesmo depois de 30 anos, seu vanguardismo político e estético revela-se surpreendente e atual, o que garante a importância dessa peça na evolução teatral brasileira.

Apesar de todas essas iniciativas dramáticas modernas, podemos concluir que nem a estrutura teatral nem o público da época estavam preparados para receber e entender essas manifestações.

Décio de Almeida Prado afirma que a modernização dos nossos palcos se iniciou na década de 40, devido ao crescimento econômico e cultural do país e à intensa imigração de encenadores europeus, que fugiam da Segunda Guerra Mundial.<sup>22</sup> Com isso, as vanguardas estéticas européias começaram a se difundir pelos palcos nacionais, modernizando não somente a literatura dramática e o cenário, mas também a estrutura teatral, que

<sup>22</sup> PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). A literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Sul Americana S.A., 1971. v. 6, p. 28.

contava agora com a presença de um diretor, e a arte de representar, que passou a contar com novos métodos e com o espírito de coletividade no palco.

Procuramos abordar neste estudo os fatores que contribuíram para o atraso de pouco mais de 20 anos que afastou o teatro brasileiro das outras manifestações artísticas modernas. Por possuir uma estrutura mais complexa, a arte teatral apresenta uma resistência maior às transformações. A modernização dependia dos autores, dos atores e do público, que deveriam, respectivamente, propor, aplicar e aceitar as inovações, e também da crítica teatral, peça fundamental em qualquer processo de mudança artística.

Por fim, podemos afirmar que o teatro na década de 20 mostrou-se apático em relação às mudanças modernistas, conservando ainda as características do teatro do século XIX. Entretanto, as tentativas de modernização tornam-se relevantes à história do teatro brasileiro, pois indicam o início da formação de uma nova mentalidade que iria se modificar pouco a pouco nesse longo processo de modernização dos palcos nacionais.

## RESUMO

Este artigo pretende discutir a situação do teatro nacional na primeira década do Modernismo (1922-1932), período marcado pelo rápido progresso urbano e pela renovação estética em diversas manifestações artísticas. Tendo como ponto de partida o atraso do teatro em relação às outras artes, pretendemos apontar as causas que impediram o rápido avanço das inovações teatrais, considerando não apenas a estrutura teatral, sedimentada no século XIX, mas também as influências do cinema e do teatro estrangeiro. Além disso, discutiremos as pontuais mas relevantes tentativas de modernização dos palcos nacionais, manifestadas tanto nas críticas teatrais como nas inovações textuais e estruturais.

Palavras-chave: *Teatro brasileiro; modernismo; inovações.*

## ABSTRACT

The aim of this article is to discuss the situation of Brazilian Theater in the first decade of the Modernism period (1922-1932), known by the quick urban progress and also by the aesthetic innovations in several art productions. Considering the significant delay of the Brazilian theater in relation to the other arts, it is going to be presented the causes that avoided

the rapid development of theater innovations, taking into account not only the theater structure, based on the 19<sup>th</sup> Century, but also the influences of the cinema and the foreign theater. Moreover, it is going to be discussed some punctual, but relevant attempts of modernization on the national stages, initiated on articles and also on some textual and structural innovations.

Key-words: *Brazilian theater; modernism; innovations.*

## ARTIGOS E PEÇAS PUBLICADOS NAS REVISTAS MODERNISTAS

ANDRADE, J. M. Goulart de. Assumpção – peça em três atos. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 2/3, n. 15, 18 e 19, 1921.

AVERMAETE, Roger. Theatro de Bonecos. *Klaxon*: mensário de arte moderna, São Paulo, n. 5, p. 10, set. 1922.

GUIMARAENS, Eduardo. A mulher de Don Juan – peça em três atos. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 101, jan. 1929.

HOLLANDA, Sergio Buarque. Antinous. *Klaxon*: mensário de arte moderna, São Paulo, n. 4, p. 1-2, ago. 1922.

MACHADO, Antonio de Alcântara. Teatro no Brasil. *Movimento*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, p. 14-15, nov. 1928.

\_\_\_\_\_. Um aspecto da renovação contemporânea. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 25, set. 1926, 2. fase.

\_\_\_\_\_. Choradeira sem propósito. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 33, set. 1926, 2. fase.

\_\_\_\_\_. Leopoldo Froes. *Revista Nova*, São Paulo, ano 2, n. 7, p. 353 jun. 1932.

\_\_\_\_\_. Indesejáveis. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, n. 1, p. 5, jan. 1926.

\_\_\_\_\_. Questão de vergonha. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, n. 3, p. 3, mar. 1926.

\_\_\_\_\_. Nosso primeiro dramaturgo. *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, n. 4, p. 2, abr. 1926.

MAUL, Carlos. Taboa de salvação... Comédia em 3 atos. *Ilustração brasileira*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 42, 43, 45, 47, 50, 51 e 52, 1924.

MOREYRA, Álvaro. Theatro que foi e que será. *Ilustração brasileira*, Rio de Janeiro, ano 7, n. 69, mai. 1926.

\_\_\_\_\_. Adão, Eva e outros membros da família. *Ilustração brasileira*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 91 e 92, mar./abr. 1928.

NEVES, Fernando. Amor com amor se paga... comédia em 1 ato. *Ilustração brasileira*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 102, fev. 1929.

NUNES, Mário. Theatro Nacional. *Ilustração brasileira*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 40, dez.

1923.

SOUZA, Cláudio de. Rosas de Hespanha. *Ilustração brasileira*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 114, fev. 1930.

VICTORINO, Eduardo. O amante das estrelas... comédia em três atos. *Ilustração brasileira*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 103, 107 e 108, 1929.

BRAGAGLIA. *Movimento brasileiro*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 20/21, p. 15, set. 1930.

BRAGAGLIA organiza o teatro independente argentino – termos do manifesto. *Movimento brasileiro*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 20/21, p. 21, set. 1930.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário. *Movimento modernista*. In: \_\_\_\_\_. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro*: de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Funarte, 1996.

COSTA, Iná Camargo. Dramaturgia modernista em 22. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, USP/FFLCH/DTLCC, 2003/2004.

DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975.

FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais do século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001.

LARA, Cecília de. *Klaxon e Terra roxa e outras terras*: dois periódicos modernistas de São Paulo. São Paulo: IEB, 1972.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Theresa. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Senac, 2000.

NUNES, Mário. *40 Anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956, 4 v.

OSCAR, Henrique. *O teatro e a semana de arte moderna de São Paulo*. Rio de Janeiro, 1985.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.

\_\_\_\_\_. *Peças, pessoas e personagens*: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. v. 6. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1971.

VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro do seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.