

2 Texto e Contexto

A idéia de vanguarda com a qual os modernistas periféricos travam contato, principalmente na França, abrange, na verdade, um amplo conjunto de tentativas de rompimento com as convenções estabelecidas, muitas delas abertamente audaciosas, se não chocantes e obscenas. (Jackson, 1978:14)

A noção de vanguarda repercutindo no campo estético os projetos de ativistas radicais que, na verdade, pretendem transformar a sociedade como um todo, está associada a toda a sorte de movimentos empenhados em libertar as artes da hegemonia do naturalismo e do simbolismo ainda dominantes no final do século XIX e no início do XX.

Ao trabalhar o tema, Argan afirma que o conceito só pode ser aplicado legitimamente às manifestações artísticas de ruptura que buscaram interpretar “com intransigente ânimo radical” as modificações tecnológicas, econômicas e sociais ocorridas na civilização industrial em fins dos séculos XIX e no início do XX. (1993:76)

Para Bürger - que articula um jogo dialético entre processo histórico e produção artística - as vanguardas enquanto criadoras de uma realidade específica se caracterizaram, entre outras coisas, por uma recusa radical em traduzir em suas obras realidades alheias ao seu próprio universo. Para o pesquisador alemão, “o real se encontra implicitamente incluído na arte vanguardista como opção sobre o uso dos materiais que a história oferece e que podem ser valores, mitos, instrumentos técnicos, etc. sempre tomados como possibilidades de forma e não como referentes de alusões simbólicas”. (1990: 11)

Portanto, continua o professor alemão, se na obra de arte tradicional, as partes e o todo constituem uma unidade e o sentido das partes só pode ser revelado pelo todo - e este só pode ser entendido através das partes - na obra de vanguarda, pelo contrário, não existe nenhum todo que se sobreponha às partes.

Nem qualquer impressão geral que permita uma interpretação de sentido. (1990:12)

Decorridos quase cem anos se pode afirmar que se, por um lado, as iniciativas dos revolucionários não realizam plenamente seus objetivos - incluindo a preconizada destruição das instituições artísticas - por outro, sem dúvida, fulminam de uma vez por todas a possibilidade de uma determinada tendência se apresentar como universal. Como salienta Bürger, “a ruptura provocada pela ação dos modernizadores inviabiliza, em grande medida, a possibilidade de atribuição de valores absolutos às normas estéticas, quaisquer que sejam”. (1991:78).

2.1 Inspirações, sintonias, colateralidades

Nas chamadas sociedades periféricas ¹² a compreensão das realizações e dos limites dos projetos vanguardistas assume, naturalmente, extraordinárias complexidades. Uma das mais recorrentes diz respeito à natureza de suas relações com os movimentos europeus. Influência, inspiração, sintonia, assimilação, contaminação, colateralidade? Tudo?

A esse respeito vale lembrar os argumentos apresentados por Almada Negreiros durante as comemorações do vigésimo aniversário de Orpheu - com apenas dois números editados em março e junho do mesmo ano. Almada um dos principais articuladores e colaboradores da revista, “o mais jovem dos animadores da geração que, ao lado de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro, entre outros, deu a Portugal, entre 1912 e 1915, uns ares de Europa”, para usar a expressão de Gaspar Simões (1983:37).

¹² Para Santos, o sistema mundial de Estados tem um Centro (os países capitalistas avançados), uma periferia (os países do terceiro mundo) e uma zona intermediária onde entram a maioria dos países do Leste Europeu e os países semi-periféricos, dentre eles Portugal, Grécia e Irlanda. Dessa maneira, a sociedade portuguesa seria uma sociedade de desenvolvimento intermediário, cujo papel estrutural no sistema mundial é o de realizar, no contexto europeu, a intermediação entre o Centro e a Periferia. Para os objetivos desse trabalho a observação de Santos, apesar de importante, não é fundamental pois, do ponto de vista do teatro Portugal no início do século XX, tal como o Brasil, era rigorosamente periférico. (2002:84)

Eis suas palavras de maio de 1935:

“A 21 de março de 1915 Lisboa conhece o primeiro número da revista literária Orpheu...A razão de Orpheu era profundamente aristocrática, não no seu efêmero sentido de sangue, mas na sua verdadeira essência de valores....éramos portugueses sem ser nacionalistas, nem regionalistas..Queríamos apenas o mais difícil dos títulos portugueses: sermos portugueses simplesmente. Outra característica de Orpheu era o europeísmo. Dirão: como pode ser se estavam em Orpheu dois brasileiros? Dois americanos?!...O nosso dever é destruir o preconceito europeu. Deixemos de pensar em europeu. Pensemos em americano...O brasileiro há de encontrar sua humanidade dentro do americanismo. O português é que não pode deixar de ser europeu, e cada vez menos pode deixar de o ser, pela simples razão de que a Europa é cada vez mais a Europa.... Orpheu, meus senhores, foi o primeiro grito moderno que se deu em Portugal. Orpheu é o pioneiro do movimento moderno em Portugal! E segue”.

Especificamente em relação a questão das sintonias e inspirações - assunto não abordado por Almada no texto acima - D’Alge assegura que nos meios intelectuais portugueses circulavam muitas informações sobre a atuação das vanguardas francesas, italianas e alemãs, ao ponto de ser, perfeitamente possível, estabelecer “uma relação direta entre o surgimento da revista Orpheu e a publicação do primeiro manifesto futurista por Marinetti”. (1989:25)

Nuno Júdice, professor da Universidade Nova de Lisboa, por sua vez também concorda com D’Alge e afirma que se conhece o cubismo através da revista Ilustração Portuguesa que também reproduz quadros futuristas; mas também se acompanha a atividade de Marinetti, cujo manifesto fora publicado, em 1909, no Diário dos Açores. (s/data:25).

Para Fernando Pessoa, certamente a maior figura da “Geração D’Orpheu” e da literatura portuguesa do século XX, a questão assume contornos diferentes. O poeta, num certo sentido, parece propor a existência de uma espécie de “antropofagia sensacionista à portuguesa”. Para ele, as influências recebidas do cubismo e do futurismo se devem mais às sugestões do que à substância das obras propriamente ditas.

Diz o poeta:

“Intellectualizamos os seus processos. A decomposição do modelo que realizam (fomos influenciados não só pela sua literatura – se é que tem algo que com a literatura se pareça – mas pelos seus quadros), situamo-la nós no que julgamos ser a esfera própria dessa decomposição – não as coisas, mas as nossas sensações das coisas”. (1966:13).

No caso brasileiro, saliente-se que, muito antes de 1922, Mário de Andrade se torna leitor assíduo dos poetas e teóricos estrangeiros mais relevantes do período como Apollinaire, Cendrars, Tzara e tantos outros mencionados em **A Escrava que não é Isaura**. E que Oswald de Andrade, certamente recolhe em Paris – onde convive com Eric Satie, Cocteau, Léger e Stravinsky e publica **Pau-Brasil** – as sugestões literárias e plásticas que orientam sua futura atuação criativa vivenciando uma atmosfera cultural rica e turbulenta.

Como escreve Nunes:

“Já em 1925, Tristão de Athayde lamentava que Oswald estivesse sob a influência do dadaísmo, condenado pelo crítico como uma das formas negativas do espírito europeu”. (1990:40)

O mesmo Benedito Nunes enfatiza a idéia de que Mário e Oswald direcionam todo seu trabalho no mesmo sentido das correntes revolucionárias européias que mais se empenham na superação do naturalismo e do simbolismo. E que essas correntes representam o “estado de espírito” universal do qual nossos modernistas começam a se aproximar ainda antes de 1922. (1990: 41)

O próprio Oswald de Andrade, todavia, aborda o assunto de um ângulo mais complexo e introduz na discussão a palavra colateralidade:

“Trouxe para cá essa inquietação, essa vontade de renovação que grassava intensamente na Europa e procurei atrair os intelectuais não empedernidos nas velhas correntes estéticas para um movimento sério que nos conduzisse a novos rumos. Devo dizer mais que embora intimamente ligado ao pensamento francês dominante (Cocteau, Cendrars, Valéry-Larbaud, Jules Romain), instalamos aqui uma revolução estética que se pode chamar de colateral do movimento francês, porquanto teve seus rumos originais”. (Quincas Borba, nº 5, São Paulo)

Por sua vez Afrânio Coutinho salienta que no início o modernismo paulista foi designado como futurismo e futuristas os seus autores, circulando a palavra no

país desde 1915 e que, em 1921, Oswald de Andrade, em artigo retumbante, ainda chama Mário de Andrade de “o meu poeta futurista”. Para o organizador de **A literatura no Brasil**, não muito tempo depois, no entanto, a palavra passa a despertar a oposição dos líderes do movimento, que não aceitam a confusão com as iniciativas de Marinetti. (2005:247).

Desde sempre, Oswald diverge do ponto de vista de Coutinho contribuindo para o que já foi denominado de “o parricídio do futurismo”. Em carta escrita com sua verve característica e publicada no *Jornal do Comércio*, de em 19 de fevereiro de 1922, imediatamente após a realização da Semana de Arte Moderna, pretende não deixar dúvidas:

“A má fé de quatro patas exige que eu venha publicamente matar a palavra “futurismo”. É tempo. Quem acompanhasse a campanha de renovamento estético que venho fazendo em São Paulo há cerca de um ano ao lado dos espíritos altíssimos de Menotti Del Picchia e Mário de Andrade, veria que, pelo menos por uma dúzia de vezes, desmentimos o significado estreito do termo “futurismo, a ele dando, quando o empregávamos, ou um sentido largo e universal que abrangia toda a revolução moderna das artes, ou o sentido “paulista”, de inovação dentro de nossa cerradas fronteiras provincianas. Num ou noutro caso, não pode persistir a pecha idiota que alguns gazeteiros nos querem dar de que somos cangaceiros do sr. F.T. Marinetti. Não somos. O que podíamos ser (antes da volta de Graça Aranha e antes da coincidência com os intelectuais e artistas do Rio) era “futuristas de São Paulo”, personalíssimos, independentes não só dos dogmazinhas do marinetismo como mesmo de qualquer outro jugo mesquinho. Futuristas, apenas por quem tendiam para um futuro construtor, em oposição à decadência melodramática do passado de que não queríamos depender.....denominar-nos, pois, ainda de futuristas é renunciar à crítica pelo coice, à discussão pela cretinagem peluda...(...)”.

Quem discorda frontalmente de Oswald é Mendonça Teles para quem o modernismo paulista de 1922 recebeu “influências” das vanguardas européias, ainda que constantemente negada por seus fundadores. A esse respeito, continua Teles, é necessário distinguir entre as mais remotas como as do futurismo e do expressionismo e as que atuam por volta de 1921, como as do dadaísmo e do “esprit nouveau” ou o “espírito moderno” como traduzido por Graça Aranha. Sabe-se hoje que Mário de Andrade já possui uma coleção da revista **L’Esprit Nouveau**, em 1920. Graça Aranha, outra figura de importância na Semana de Arte Moderna vive por muitos anos na Europa e conhece bem os movimentos de

vanguarda, tanto que chega a publicar em 1925, os principais manifestos de Marinetti. (1992: 76).

Por outro lado, se a questão das relações de 1922 com o futurismo é controversa, o lugar de honra das inspirações expressionistas parece garantido por quase todos. Inclusive por Wilson Martins, que afirma sem maiores delongas que o modernismo da Semana de 1922 é, fundamentalmente na primeira fase, e, generalizadamente nas demais, um movimento de natureza expressionista. Para o crítico paranaense, o conteúdo nacionalista que vinha se constituindo desde 1916, assim como seu desejo de renovação, conduzem, estilisticamente, ao expressionismo. (2002:50).

Interpretações, consensos e dissensos à parte, os movimentos de 1915, em Portugal e de 1922 no Brasil, cada um à sua maneira - com seus êxitos, seus fracassos, suas especificidades são, simultaneamente, cosmopolitas e nacionalistas, revolucionários, elitistas e anárquicos. Algumas de suas lideranças mais proeminentes são homens desenraizados, exilados, poetas, estrangeiros, suicidas ou apátridas que, talvez por isso mesmo – pode-se especular - logram sedimentar decisivas contribuições para a renovação das perspectivas estéticas em suas realidades sociais.

Sintonias, colateralidades, assimilação dos movimentos europeus? Claro que tudo junto. Ou seja: as novas idéias estavam no ar e nesse sentido, o teatro de Almada e o de Oswald podem ser lidos como exemplares. Afinal, repercutem inquietações criadoras sintonizadas com o espírito de seu tempo histórico e psicológico que canaliza a atividade imaginativa para novas direções. Delas cada um se apropria como quer ou como pode. Nada mais vanguardista.

2.2 Radicalidades teatrais

O combate radical ao naturalismo ganha força em certos círculos do teatro europeu nas duas últimas décadas do século XIX. Na França, a pioneira e mais retumbante manifestação desse esforço é a inesquecível estréia de **Ubu Rei**, de Alfred Jarry, no Théâtre de l'Oeuvre, no início de dezembro de 1896. Jarry, seguindo a tradição dos poetas malditos franceses – de Baudelaire a Paul Verlaine,

deambula insone pelos cafés da Rive Gauche, rejeita categoricamente as sutilezas das “atmosferas” e dos “estados de espírito” então absolutos no teatro e morre muito jovem viciado em absinto. Seu objetivo principal: apresentar ao “público burguês” uma imagem monstruosamente exagerada de sua própria mediocridade, uma caricatura cruel de suas vidas estupidamente competitivas e, a seu juízo, desprovidas de sentido. (Fletcher e MacFarlane, 1999:481)

Ubu Rei – evidente paródia de **Ricardo III**, de Shakespeare - é um monstro decidido a se transformar em rei da Polônia e que, para alcançar tal objetivo, se entrega ao assassinato e a fraude em grande escala. O poeta Yeats, presente à primeira apresentação da peça, fica profundamente chocado, e não só pela fala de abertura, “Merdre” que desencadeia instantaneamente uma chuva de protestos.

Os atores, anota Yeats, pretendem ser bonecos⁽¹³⁾, brinquedos, marionetes, e ficam pulando como rãs duras, sendo que a personagem principal, que é uma espécie de rei, carrega como cetro uma dessas escovas usadas para limpeza de banheiros. (Fletcher e MacFarlane, op.cit.: 482)

A reação do público é tão violenta e hostil que a experiência de Jarry permanece como um caso isolado no teatro francês do final do século XIX. Seu sucessor direto é Guillaume Apollinaire com o “drama surrealista” **As mamas de Tirésias**, que entra em cena duas décadas depois, em junho de 1917. Apollinaire, aliás, cunha a palavra surrealista exatamente para essa peça:

[...] o adjetivo surrealista não quer dizer simbólico [...] mas antes define uma tendência da arte que, se não é mais nova do que qualquer outra... pelo menos nunca foi utilizada para formar um credo artístico ou literário. O idealismo dos dramaturgos que se seguiram a Victor Hugo buscava a semelhança com a natureza, numa cor local convencional que corresponde ao naturalismo trompe-l’oeil da comédia de salão. [...] Para tentar, se não uma renovação do teatro, pelo menos um esforço pessoal, julguei que se deveria voltar à própria natureza, mas sem imitá-la como um fotógrafo. Quando o homem quis imitar a ação de andar, ele inventou a roda, que não se parece com uma perna. Assumiu, usou o Surrealismo sem o saber. [...] (apud Fletcher e MacFarlane, 1999: 482-483)

Como se observa, para Apollinaire, a criação surrealista representa uma “verdade” em relação à natureza, muito mais contundente que sua mera

¹³ Interessante registrar que as personagens de um dos primeiros textos de Almada, **Antes de começar** (1919), são exatamente um Boneco e uma Boneca.

reprodução por mais “fidedigna” que seja. **As mamas de Tirésias** é uma peça fantástica na qual a personagem principal, Thérèse, muda de sexo e se transforma em Tirésias, com um enorme peito que flutua como balão de brinquedo. Tudo para realizar uma obsessão de Apollinaire no sentido de que a devastação da primeira guerra mundial deve ser compensada por um árduo empenho em repovoar a França. Para isso, Tirésias gera nada menos que 40 049 filhos.

No contexto dessa movimentação liderada por Jarry e Apollinaire é que atuam a maior parte das correntes vanguardistas do teatro europeu: o expressionismo, o teatro épico de Piscator e Brecht, o futurismo, as experiências de Pirandello, o cubo-futurismo, o dadaísmo e o próprio surrealismo, que, com maior ou menor ênfase - como se pretende demonstrar nesse trabalho - funcionam como motivação para os projetos revolucionários de Almada Negreiros e de Oswald de Andrade.

A pioneira das vanguardas históricas, o expressionismo – sem dúvida também a mais bem sucedida no campo do teatro - preconiza uma rejeição absoluta tanto do naturalismo, com sua fidelidade à realidade superficial, quanto de um certo simbolismo¹⁴, com sua contemplação passiva da beleza e suas antevisões de paraísos etéreos. Isso no contexto de uma repulsa vigorosa a tudo o que possa ser identificado com o passado e aos valores mais caros da civilização ocidental.

Para Bornheim, o movimento desfralda duas bandeiras fundamentais:

“A reação contra o passado é a primeira....Através da história ocidental os movimentos culturais se sucedem, e tal sucessão obedece invariavelmente a uma regra básica: cada movimento reage contra o movimento imediatamente anterior, procurando superá-lo sem abandonar a imanência da evolução história. Também o expressionismo deve ser considerado um movimento de reação, mas neste caso ela se apresenta com uma característica nova e importantíssima, de consequências radicais. Porque o expressionismo não reage apenas contra este ou aquele movimento, contra o naturalismo, o neoclassicismo e o neo-realismo. O elemento novo da experiência expressionista é que ela reage, sem mais, contra todo o passado; é o primeiro movimento cultural que deve ser compreendido, antes de mais nada, por uma rebelião contra a totalidade dos padrões, dos valores do Ocidente....O segundo aspecto é o sentido impessoal da subjetividade absolutapois o expressionismo é o grito de uma solidão radical, o grito de um homem identificado ao grito....grita-se porque só resta o grito....o grito que é o grito de ninguém, mas por isso mesmo grito de todos(...)”. (1975:64)

Na expressão de Szondi, o expressionismo é a primeira grande corrente dramática do século XX e, “até hoje, a única na qual uma geração inteira se reconheceu”. (2001:103). Nesse sentido, vale a pena transcrever trecho de um dos teóricos mais importantes do movimento, K. Edschmid. Trata-se de uma espécie de síntese dos propósitos do grupo:

“Cada homem deixa de ser o indivíduo ligado ao dever, à moral, à sociedade, à família. Ele não se torna nessa arte senão o que há de mais elevado e lamentável: ele se torna homem. Eis o novo e inaudito em relação às épocas anteriores. Enfim não se pensa mais aqui nas idéias burguesas a respeito do mundo, Não há mais aqui nenhuma relação que vele a imagem do humano. Nenhuma história conjugal, nenhuma tragédia que resulte do choque entre as convenções e a carência de liberdade, nenhuma peça sobre o meio, nenhum chefe severo, oficiais prazenteiros, nenhuma marionete que, pendurada pelos fios das visões de mundo psicológicas, jogue, ria e sofra com leis, pontos de vista, erros e vícios dessa existência social construída e feita pelos homens. O homem é visto pelo expressionismo, conscientemente, como “abstractum”. E, com a renúncia ativa às relações intersubjetivas, que devem velar “a imagem do humano”, sucede a recusa da forma dramática, que para o dramaturgo moderno se nega a si mesma porque aquelas relações se tornaram frágeis. (apud Szondi, 2001:104)

No terreno específico do teatro, os maiores feitos da corrente estão certamente vinculados ao trabalho de grandes teóricos e encenadores como Erwin Piscator e Bertolt Brecht, cujo impacto ainda é significativo nos dias atuais. Claro que as primeiras influências sobre os dois artistas alemães, certamente tão importantes quanto o expressionismo, vêm de Franz Wedekind e seu predecessor Georg Büchner; do cabaré alemão; do espetáculo popular de Karl Valentin - cujo humor corrosivo e “*non-sense*” antecipa, muitas vezes, o “teatro do absurdo” e do teatro de variedades tão enaltecido. Em Piscator e Brecht, no entanto, esse conjunto de tendências, que havia gerado experiências teatrais interessantes, mas insuficientes, finalmente encontra uma síntese de qualidade magistral: o teatro épico.

Como ensina Rosenfeld, só em 1926 Brecht começa a usar a expressão “teatro épico” - depois de abandonar o termo “drama épico” - a partir da constatação de que o cunho narrativo de sua obra somente se realiza plenamente no palco:

(...) do ponto de vista do espetáculo, resumidamente, o teatro épico parte de uma “interpretação narrativa” (e não de uma “atuação”) que tem como objetivo tornar o espectador um ser social ativo e capaz de “atos de conhecimento”, de se posicionar e de tomar decisões diante dos acontecimentos da vida e da história. O objetivo principal do teatro épico é, pois, a “dismitificação”, a revelação de os problemas do homem não eternos e sim históricos, podendo por isso ser superados”. (1965:146)

Ainda para Rosenfeld, o trabalho de Bertolt Brecht como autor pode ser dividido em três períodos, que muitas vezes se sobrepõem: um primeiro momento pré-marxista e anárquico (aproximadamente 1918-28); o período das peças didáticas de propaganda comunista e anti-nazista (1928-38), e a fase madura das grandes parábolas teatrais (1938-48). Nos últimos oito anos de vida, Brecht concentra-se mais na direção do grupo Berliner Ensemble do que na criação de dramaturgia.

Os principais textos do primeiro período **Baal**, **Tambores da noite e Na selva das cidades** incorporam, sem dúvida, muitas das características da estética expressionista, principalmente em relação à exuberância da linguagem mas, ao mesmo tempo, também refletem algumas propostas futuristas – a inspiração no espírito das competições esportivas e uma recusa a qualquer resquício de psicologismo – e antecipam ao insistir nas ações aparentemente imotivadas - sem uma sequência de fatos logicamente articulados - muitas das práticas do Surrealismo e do Absurdo.

As melhores peças do chamado período didático – como **Aquele que diz sim, aquele que diz não** e **A exceção e a regra** – correspondem a uma espécie de transição, embora continuem refletindo, basicamente, algumas das lições aprendidas com os expressionistas como, por exemplo, a utilização da técnica de apresentar uma ação altamente esquematizada, com tipos anônimos em lugar de personagens plenamente desenvolvidos.

Em sua fase madura (1938/1948), nos anos de exílio na Escandinávia e depois nos Estados Unidos, Brecht realiza uma síntese brilhante entre a exuberância anárquica de seu estilo inicial e a austeridade engajada do período didático. As grandes peças em parábola, **Mãe coragem**, **A vida de Galileu**, **A alma boa de Setsuan**, **O círculo de giz caucasiano**, têm uma dimensão humana suficiente para elevá-las acima do esquematismo do teatro expressionista, e, ao mesmo tempo, articulam muito mais do que simples relatos anedóticos das vidas

de determinadas pessoas: são parábolas sofisticadas que discutem, dialeticamente, os problemas fundamentais do homem moderno, de sua inserção na sociedade capitalista, bem como a necessidade da revolução social.

Além das sintonias com o expressionismo o teatro épico de Brecht acolhe também algumas das propostas dos futuristas – a inspiração no espírito das competições esportivas e uma recusa de qualquer resquício de psychologismo, por exemplo – e antecipa, ao insistir nas ações aparentemente imotivadas, sem uma sequência de fatos logicamente articulados, muitas das práticas do surrealismo e do “teatro do absurdo”.

Fundador do movimento futurista, o italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), vive seus anos de formação em Paris e escreve parte de suas peças em francês. Em setembro de 1913, lança em Milão seu primeiro manifesto futurista sobre teatro que começa com uma provocação:

“Temos uma profunda aversão pelo teatro contemporâneo (versos, prosa e música) porque oscila estupidamente entre a reconstrução histórica e a reprodução fotográfica da nossa vida cotidiana; teatro minucioso, lento, analítico e diluído, digno no máximo da época da lâmpada a querosene.

Na continuação, o documento que o futurismo exalta o Teatro de Variedades porque:

1. (...) como nós nascido da e eletricidade, felizmente não tem tradição alguma, nem mestres nem dogmas, e se alimenta com a atualidade veloz.
2. (...) é absolutamente prático, porque se propõe a distrair e divertir o público com efeitos de comicidade, excitação erótica e estupor imaginativo.

Seguem-se quase duas dezenas de razões pelas quais o teatro de variedades é o modelo da dramaturgia futurista: dentre elas, a utilização de recursos do cinema - na época ainda muito recente, com sua concisão e sua inventividade - a velocidade, o desprezo por antiquadas cenas de um amor romântico, a repulsa por tudo o que seja solene, sagrado, sério e sublime, a insistência na ousadia e na forma física.

Dois anos depois, em 1915, surge um segundo manifesto, assinado por Marinetti e outros artistas italianos no qual defendem o que denominam um teatro

futurista sintético. Segundo o documento é estúpido escrever cem páginas quando basta uma. São igualmente atacadas a lógica e a verossimilhança. Pelo contrário, o que se requer é uma moderna concepção de arte segundo a qual nenhuma lógica, nenhuma tradição, nenhuma estética, nenhuma técnica pode se impor à genialidade do artista, que deve se preocupar apenas em criar expressões sintéticas que tenham valor absoluto de liberdade.

Apesar desse conjunto de boas idéias, os futuristas italianos não produzem textos de valor duradouro, até porque, de acordo com seus princípios programáticos, suas melhores obras consistam em quadros ultra-curtos e sintéticos que, muitas vezes, não passam de algumas linhas, ou, no máximo, de uma ou duas páginas. Marinetti, pessoalmente, ainda cria obras de certa importância como **Simultaneidade** (1915), onde apresenta, num palco dividido, dois mundos – o das classes altas e o das classes subalternas. No final do texto, a classe alta invade o outro mundo, derrota os opositores e se apropria dos seus bens. E também **Bonecas elétricas** (1919), quando utiliza, em estreita consonância com sua crença inabalável nas virtudes da tecnologia, bonecas mecânicas para expressar a vida interior de personagens que também aparecem divididas em duas.

Fascinado por dualidades: aparência/realidade; objeto/imagem; rosto/máscara, o também italiano Luigi Pirandello realiza, com vigorosa integridade artística, um teatro cujo sentido final é anunciado por um paradoxo: um homem só é verdadeiro quando usa uma máscara, pois só assim será livre para não fingir. Num sentido muito real, o rosto nu é a máscara, e, inversamente, apenas o uso da máscara permite uma autêntica revelação da alma. Aquilo que é reconhecível e plausivelmente real – a essência do naturalismo – torna-se, neste novo nível, o irremediavelmente falso; mas, ao mesmo tempo, essa “nova” realidade ainda é apenas ilusoriamente real, apenas, ainda, uma meta-ilusão.

Como ensina Esslin:

“Em **Seis personagens à procura de um autor** (1921) – como em muitas outras experiências pirandelianas a respeito da realidade e da ilusão, principalmente em **Assim é, se lhe parece** (1922) e **Henrique IV** (1922) – o que há, na verdade, é a proposição de novos referenciais. Qualquer tipo de simulação – e suas peças examinam inúmeras manifestações: o arremedo, a ilusão, o disfarce, a mascarada, as “momices” – é sempre uma “realidade simulada” e “uma simulação real”, dependendo do ponto de vista do observador. Em essência, é entre esses dois pólos – a natureza subjacente da aparência e a verdade da mentira – que oscilam as peças do genial italiano. (1999: 435/435)

Há momentos em que se vê Pirandello, como em **Seis personagens**, removendo sucessivamente duas “quartas paredes”. a primeira é a parede do proscênio; a outra é a que separa a vida fictícia do teatro da vida cotidiana fora de cena. O público assiste não só a um espetáculo (no sentido aristotélico), mas ao espetáculo de um espetáculo; a ação se estende e uma nova dimensão adicional é introduzida para realizar não tanto uma peça *dentro* de uma peça, mas uma peça *para além* de uma peça.

Em Pirandello, a “verdade” simplesmente não existe, todas as versões são conflitantes e, em si, “verdadeiras”. Seu teatro caminha sobre uma faixa fronteira muito tortuosa entre a aparência e a realidade, a sanidade e a insanidade, o sincero e o fingido. De fato, para ele tudo está em movimento, tudo é relativo. As palavras são coisas muito pouco confiáveis. O pai, em **Seis personagens**, observa que qualquer idéia que possamos alimentar sobre a possibilidade de um sentido comum nas palavras é pura ilusão: “Pensamos que nos entendemos, mas nunca entendemos realmente”, afirma. A comunicação entre as pessoas é, em qualquer sentido real, impossível, e nessa intuição melancólica os indivíduos finalmente percebem seu isolamento em relação a essência das coisas com uma clareza ainda maior.

A influência do grande dramaturgo italiano sobre o teatro contemporâneo é extraordinária. Alguns comentaristas como o citado Esslin, o saudam como o autor mais original da nossa época, o “Einstein da dramaturgia”, responsável por uma revolução completa na atitude do espectador em relação ao palco. Para ele, a obra pirandelliana se articula no cruzamento de duas tradições dramáticas distintas, completando o processo de interiorização romântica iniciado por Ibsen e Strindberg e prefigurando alguns dos avanços mais significativos na dramaturgia européia mais recente.

Salienta ainda o crítico americano que o dramaturgo italiano, com sua angustia em relação à natureza da existência humana, antecipa Sartre e Camus; com sua percepção da desintegração da personalidade, Beckett; com seu ataque às idéias estabelecidas, Ionesco; com sua exploração dos conflitos entre realidade e aparência, O'Neill; com suas pesquisas a respeito das relações entre *eu e persona*, ator e personagem, rosto e máscara, a obra de Anouilh, Giraudoux e Genet. (1997:35)

Muito curiosamente, o primeiro impacto mais imediato do Futurismo se faz sentir na Rússia, onde, em outubro de 1913, um grupo de artistas, entre eles Vladimir Maiakóvski, logo em seguida, o principal poeta da revolução soviética, organiza espetáculos futuristas. De maneira bastante significativa, os vanguardistas russos, embora sob o impacto direto dos manifestos de Marinetti, se auto-denominam Cubo-futuristas, sem dúvida uma indicação de quanto o Cubismo e o Futurismo lhes parecem próximos.

A primeira realização teatral do grupo é a encenação de **Vladimir Maiakóvski**, do próprio poeta, em São Petersburgo, no início de dezembro de 1913. O título da peça é inicialmente **A estrada de Ferro**, a seguir **A revolta dos objetos**, e depois **Tragédia**. Submetida à censura é aprovada, mas, quando o censor concede a permissão para a encenação se confunde e autoriza um texto chamado **Vladimir Maiakóvski**. Para fugir de tediosos trâmites burocráticos o autor decide manter o novo nome.

Ironicamente, o título atribuído pelo censor é bastante apropriado, pois a peça revela o próprio poeta acompanhado por personagens estranhas em algum lugar de uma cidade moderna. Com referências a **Édipo rei**, de Sófocles, o texto termina com Maiakóvski assumindo a culpa pelos problemas da cidade. As personagens – como em muitas obras expressionistas – funcionam como uma espécie de voz do autor.

Suas peças posteriores, **Mistério bufo** (1918)⁽¹⁵⁾, **O percevejo** (1928-29)⁽¹⁶⁾ e **O balneário** (1929-30), são explicitamente grotescas e satíricas e configuram alguns dos exemplos mais bem sucedidos de uma dramaturgia de corte futurista também bastante próxima do Expressionismo alemão. Tampouco se

¹⁵ Para a maioria dos comentaristas, **Mistério-bufo** funciona como uma espécie de modelo para a peça **O homem e o cavalo**, de Oswald de Andrade.

¹⁶ Já realizada no Brasil nos anos 80 com extraordinária direção de Luiz Antônio Martinez Corrêa.

deve esquecer que, boa parte das inspirações para os movimentos vanguardistas da Europa ocidental, é proveniente da Europa do leste. Da Romênia, por exemplo, onde entre os fundadores da revista *O Símbolo*, que começa a ser publicada no emblemático ano de 1912, estão Tristan Tzara e Marcel Janco, dois dos futuros líderes do Dadaísmo.

Também da Polônia, onde a reação contra o naturalismo começa com a obra do pintor e dramaturgo Stanislaw Witkiewicz, conhecido como Witkacy. Homem de muitos talentos - que serve na Guarda Imperial russa e acompanha o antropólogo Malinowski, seu grande amigo, em expedições ao sul do Pacífico - Witkacy antecipa em seu trabalho elementos da pintura psicodélica da década de 1960, faz experiências com drogas e escreve peças grotescamente oníricas, que também muito se aproximam da linguagem do “Teatro do Absurdo”.

O início da primeira guerra mundial funciona como acontecimento aglutinador para muitas dessas tendências estéticas revolucionárias, reunindo, no asilo neutro da Suíça, pintores e escritores de diversas regiões da Europa. É em Zurique que a vanguarda teatral dadaísta se estabelece, em fevereiro de 1916, com a formação do “Cabaret Voltaire” na parte velha da cidade, bem em frente à casa onde reside outro importante exilado – Wladimir Lênin.

Lá, os romenos Tzara e Janco encenam textos como **A esfinge** e **O homem de palha**, de Oskar Kokoschka – elo de ligação entre o movimento expressionista inicial e o Dadaísmo. No mesmo período, o primeiro e único número do periódico do grupo, também chamado “Cabaret Voltaire”, recebe contribuições de Apollinaire, Picasso, Kandinski, Marinetti e Modigliani. Como se sabe, os objetivos dos dadaístas são relativamente “modestos”: a destruição, pura e simples, do conceito burguês da arte como algo solene e sagrado.

No teatro, a ênfase do dadaísmo recai sobre o performático, o grotesco, o chocante. Nesse contexto, o idealismo – para eles sonhador e limitado dos expressionistas alemães – lhes parece tão ultrapassado quanto o tradicionalismo da Comédie-Française. Entre 1920 e 1921, o movimento promove uma série manifestações teatrais (que não podem ser exatamente chamadas de peças) em Paris, quando apresentam textos de Tzara, Aragon, André Breton e outros, no mesmo Théâtre de l’Oeuvre que, um quarto de século antes, presenciara a polêmica estréia de **Ubu rei**.

Do ponto de vista específico da dramaturgia o dadaísmo não deixa – até porque não tem essa pretensão – uma contribuição significativa para a história do teatro. O mesmo ocorre com o Surrealismo, dele derivado, exceção feita a algumas peças como **Victor ou as crianças no poder**, de Roger Vitrac (¹⁷), que continua a ser representada até hoje, inclusive no Brasil.

Em compensação, um artista extraordinário, muito próximo do Surrealismo (e também do Expressionismo), Antonin Artaud, se afirma no final da década de 1920 como grande teórico de um instigante conceito de espetáculo. Seu projeto de um “Teatro da Crueldade” permanece como uma das mais significativas referências para o teatro contemporâneo, repercutindo no trabalho de importantes encenadores como Bob Wilson, Julian Beck, Jerzy Grotowski, José Celso Martinez Correia, Amir Haddad, Rubens Correia e Peter Brook.

Logo no início do primeiro manifesto da “Crueldade” o artista francês denuncia uma total prostituição do teatro e diz que – para salvá-lo - é preciso recuperar uma ligação estreita, mágica e atroz com a realidade e com o perigo. Em seguida, afirma que, na medida em que as peças se limitam a expor um psicologismo banal que aposta na passividade de um público transformado em “voyeur”, é fácil entender porque os espectadores mais exigentes se afastam e porque a massa procura no cinema, nos shows de variedades, na revista ou no circo, “satisfações que não os decepcionam.” (1984:108)

O teatro está moribundo e deve ser ressuscitado, grita o autor de **Van Gogh, o suicidado da sociedade**. É preciso realizar espetáculos viscerais cuja ressonância seja realmente profunda, que esteja muito além dos modismos e da instabilidade dos tempos. “Urge devolver ao teatro tudo o que existe no amor, no crime, na loucura ou na guerra, para que ele reencontre sua importância perdida”, conclama. O teatro deve ser sempre um acontecimento relevante, que funcione, enfim, como uma ação terapêutica inesquecível. “Tudo que atua é uma crueldade. É a partir desta idéia levada às últimas conseqüências que o teatro deve ser renovado”, afirma em texto de maio de 1933.

¹⁷ A peça de Vitrac foi montada com grande êxito em São Paulo, no final da década de

Na mesma ocasião, continua Artaud:

“Penetrado pela idéia de que a massa pensa primeiro com os sentidos, e que é absurdo, como no teatro psicológico, dirigir-se inicialmente ao entendimento das pessoas, o Teatro da Crueldade se propõe a recorrer ao espetáculo de massa; se propõe a procurar nas massas agitadas - lançadas uma contra as outras e convulsionadas - um pouco da poesia que se encontra nas festas e nas multidões naqueles dias, cada vez mais raros, em que o povo sai as ruas”.(1984:109).

Em síntese, o grande artista francês imagina recuperar o teatro como um espetáculo total - que une inteligência e beleza plástica - e que saberá retomar ao cinema, ao *show* de variedades, ao circo e à própria vida aquilo que sempre lhe pertenceu. Afinal, não se separa o corpo do espírito, nem os sentidos da inteligência. “A partir deste princípio, imaginamos um teatro onde os meios de ação direta sejam utilizados em sua totalidade; portanto, um acontecimento que não tema ir tão longe quanto necessário na exploração da sensibilidade, com ritmos, sons, palavras, ressonâncias e tessituras...É nesse espetáculo de tentação onde a vida tem tudo a perder, e o espírito tudo a ganhar, que o teatro deve reencontrar seu verdadeiro significado, conclui Artaud.

2.3 Antes de Almada e Oswald

2.3.1 Panorama em Portugal

Na virada do século XIX para o século XX, dez teatros funcionam regularmente em Lisboa, não contando as salas periféricas, seis na cidade do Porto e cerca de uma centena país afora - para uma população de cerca de cinco milhões de habitantes – indicativo de um elevado grau de interesse do público. Acrescentem-se a esses dados a significativa diversidade de gêneros; a existência de um bom número de atores dramáticos e cômicos de grande prestígio (os irmãos Augusto e João Rosa, Eduardo Brazão, Taborda, Ferreira da Silva, Chaby

1970, com direção de Paulo Betti.

Pinheiro, Rosa Damasceno, Virginia, Ângela Pinto, Lucinda Simões, Adelina Abranches, por exemplo) e a assiduidade com que grandes companhias, em particular francesas e italiana e, eventualmente espanholas, circulam pelo país. Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, André Antoine, Maria Guerreiro, Antônio Vico, entre outros, atuam em Portugal no período.

Mesmo assim - como quase sempre, em todos os tempos, desde Téspis – os artistas reclamam da grave crise no meio teatral. É esse, aliás, o tema de uma conferência proferida por um dramaturgo de renome, Henrique Lopes de Mendonça, em janeiro de 1901, atribuindo os problemas existentes:

“(…) ao mercantilismo dos empresários, às más condições de trabalho dos atores, à preferência por obras de autores estrangeiros, à escassez e ao despreparo dos “ensaiadores”, à decadência da crítica teatral, ora demasiado severa, ora indulgente ao extremo, à deficiência da educação estética do público”. (Rebello, 2000: 171)

Do ponto de vista estético, o Naturalismo e, em menor escala, o Simbolismo, dominam incontestes inclusive nas comédias, muito mais bem sucedidas que os dramas, como é o caso de **O comissário de polícia**, de Gervásio Lobato; **A bisbilhoteira**, de Eduardo Schwalbch; **As nossas amantes**, de Augusto de Castro; **A vizinha do lado** e **A maluquinha de Arroios**, de André Brun e **O conde-barão**, de Ernesto Rodrigues, João Bastos e Felix Bermudes.

Na grande maioria das vezes as peças pretendem apresentar um retrato ou uma caricatura da burguesia lisboeta e provinciana resvalando, em alguns casos, para a farsa rasgada com situações engenhosas, mas inverossímeis, jogando com personagens burlescos, em tudo semelhante aos textos dos autores brasileiros da chamada Geração Trianon (1915-1932). Saliente-se no período, a extensa produção de Ramada Curto, advogado de renome que, durante cerca de meio século, tem vários de seus textos encenados por companhias profissionais portuguesas e um dos alvos da poderosa artilharia de Almada Negreiros no **Manifesto anti-Dantas**.

Outro nome de destaque nesse período anterior ao modernismo no teatro português é o do pioneiro Raul Brandão(1867-1930).

(...) Brandão “é uma voz solitária e enigmática no contexto histórico e estético do teatro em Portugal”. Na sua obra teatral convivem um Simbolismo “ainda que tangencial, com um rigor informativo e analítico novos em relação a realidade social e econômica do país, ao lado de intervenções que beiram o surrealismo. “Estes sinais aparecem logo no seu primeiro texto **Noite de natal** (1899), bem como em **O triunfo**, de 1902” (Cruz, 2002:210)

Nos dezesseis anos decorridos entre a proclamação da República (1910) e o golpe militar que instaura a ditadura (1926), dramas psicológicos e sociais, peças históricas e regionais, comédias e farsas de situações, continuam dominando os repertórios dos teatros interpretados por elencos em que veteranos ilustres como Brazão, Ferreira da Silva, Chaby, Lucinda Simões, Palmira Bastos Adelina Abranches e Ângela Pinto contracenam com uma nova geração de atores: Alves da Cunha, Samwell Dinis, Amélia Rey-Colaço, Ilda Stichini, Brunilde Júdice, Maria Matos, Estevão Amarante e Nascimento Fernandes.

Nesse período têm início as primeiras tentativas modernizadoras. Almada Negreiros escreve suas quatro primeiras peças (em 1912, **23, 2º andar**; em 1919, **Antes de começar** e, em 1924, **Pierrot e Arlequim** e **Portugal** e outros dois integrantes da geração D’ Orpheu, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro também fazem incursões pelo texto dramático. O mais conhecido desses textos é **O marinheiro** de Fernando Pessoa, escrito em 1913, e publicado no primeiro número de Orpheu. Pessoa, aliás, em sua Doutrina Estética, manifesta-se a favor de:

(...) um teatro que prescindisse da ação, do movimento e do conflito, um teatro verdadeiramente lírico que se tornasse revelação da alma através das palavras trocadas... momentos de almas sem janelas ou portas para a realidade”(2003:122).

O marinheiro é um exemplo acabado do “drama estático” preconizado pelo poeta. Num ambiente irreal, de um castelo sobre o mar, três moças velam, sentadas, o corpo de uma outra, não ousando o mais tímido gesto e lançando-se em monólogos que cada vez mais se confundem entre si, como se fossem modalizações de uma única voz. Trabalhando com tempos narrativos sobrepostos e simultâneos, idealizando espaços e criando um marinheiro/prisioneiro numa ilha - que é o referente maior do universo onírico inventado - o texto de Pessoa -

apesar das pretensões revolucionárias - ainda está bastante próximo da estética simbolista.

Mário de Sá-Carneiro, por sua vez, escreve quatro peças. Duas se perdem e outras duas são produto de parceria com Tomás Cabreira Junior (**Amizade**, 1909/1910) e com Antônio Ponce de Leão, **Alma** (1913), publicada apenas em 1982.

Como observa Serôdio:

“Em **Alma**, Sá-Carneiro desenvolve de forma inesperada a motivação de um triângulo amoroso. Jorge, o protagonista, poeta e dramaturgo considera que no casamento é mais grave o pecado da alma do que o amor adúltero realizado sem uma verdadeira entrega espiritual. Define-se, deste modo, não apenas uma recusa da idéia convencional do casamento e do adultério, mas também a consciência de que o homem não se limita ao corpo e à vida social, antes integra uma dimensão espiritual bem importante. Com um dialogo fluente eu uma resolução dramática eficiente, apresenta um desenlace inesperado mas feliz, dando conta, no seu conjunto de uma idéia de teatro que, de resto, Sá-Carneiro desenvolveu num artigo sobre O Teatro-arte, publicado em O Rebate, em 1913”. (2004: 122)

2.3.2 Panorama no Brasil

Em 1890, ano de nascimento de Oswald de Andrade, o jornal O Estado de São Paulo noticia a chegada do ator Moreira de Vasconcelos com o objetivo de organizar na capital paulista uma companhia dramática permanente:

“Ele esbarrou na dificuldade de arranjar uma sala.... O São José exigia gastos imensos e o Congresso estava à venda.... O nosso desejo é que o distinto artista consiga os seus fins. Que diabo! São Paulo sustentou há quinze ou vinte anos uma companhia permanente. Por que não poderá sustentar agora, que a população está quase duplicada?”

Decorridos cinco anos, em 25 de março de 1895, o mesmo jornal publica um diagnóstico interessante e ácido sobre a situação do teatro no Brasil naquele momento. Com o título “As ruínas do teatro nacional” o artigo acaba por reconhecer, ainda que maneira indireta e crítica, a hegemonia do teatro do Rio de Janeiro em relação ao panorama paulista e nacional. Diz o texto:

“O que é preciso para o bem do nosso teatro é que a imprensa fluminense ataque ousadamente o que as companhias fizeram de mau, as peças estúpidas que montaram, elogiando e sustentando com o prestígio tudo o que for literária e artisticamente bom. Para isso basta que aceite os bons exemplos da imprensa de São Paulo onde, para honra nossa, as porcarias são em geral censuradas com vigor e franqueza, como ficou provado em **Abacaxi** e ainda **Vovó** (encenações da Grande Companhia de Ópera Cômica, Revistas e Mágicas do Teatro Apolo do Rio, na temporada anterior). Infelizmente a imprensa de São Paulo tem pouca influência no assunto porque não tem a orientar nenhuma companhia permanente, mas a julgar somente as que trazem repertório feito e julgado – ou antes elogiado no Rio. Assim mesmo, artistas há que temem representar em São Paulo, devido às exigências da crítica.

Em seguida, o artigo traz um comentário duro e pertinente a respeito do trabalho dos atores de então, exceções de praxe::

“Os atores em geral não têm a mais vaga noção do que seja a arte de representar, não sabem falar, não sabem vestir-se, não conhecem a história, nem os costumes, nem a língua, nem nada. São, com louváveis exceções indivíduos a quem o ofício de sapateiro ou o cargo de agente de polícia rendia pouco e que se dedicaram ao teatro para ganhar mais”

Dois dias depois, em 27 de março, o mesmo jornal publica:

“O público quer o ruim: operetas descozidas, dramalhões..... Não há papéis para criar. Há tipo a compor – o ator por aí convence-se ser um artesão e não um artista, pois não se exercita. Habitou-se a uma certa melopéia – a que o obrigou sempre a linguagem gongórica e balofa dos seus papéis; acostumou-se à gesticulação violenta e desordenada das cenas de assassinatos, roubos e traições. Nota-se a absoluta falta de escola, no teatro ou fora dele. Onde é então que vão aprender? A condição geral do artista é nada”.

Não é muito diferente o quadro no Rio de Janeiro onde, a partir de 1915, reina incontestemente o Teatro Trianon, “o templo da comédia ligeira nacional”, fundado pelo ator português Cristiano de Souza. Seus principais dramaturgos, Armando Gonzaga - autor entre outras peças, de **Ministro do supremo** (1921) e **Cala a boca, Etelvina!**, (1925) -, Viriato Correia, além de Oduvaldo Vianna, Gastão Tojeiro e Luís Iglesias, se dedicam a alinhar textos cuja função primordial é servir de pretexto para o exibicionismo de atores-estrelas como Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jaime Costa, Itália Fausta e Dulcina de Moraes.

Outro aspecto importante desse período, a inexistência do Diretor, que só aparece na cena nacional quase duas décadas depois, com a chega de Z. Ziembinski ao país. As companhias mantêm apenas a figura do Ensaíador, uma espécie de organizador precário do espetáculo. Como decorrência, os exageros das improvisações, o gosto pelo “caco”, o desequilíbrio das atuações. O elenco, num certo sentido, existe fundamentalmente como elemento de apoio (“escada”) para permitir, sempre no primeiro plano, o brilho do astro, senhor absoluto do palco.

Por volta de 1912, ano da primeira temporada de Oswald de Andrade em Paris, funcionam em São Paulo, regularmente, dezesseis teatros incluindo o Municipal inaugurado em 1911, sob a direção de Ramos de Azevedo com seus mais de 1800 lugares. O nível de exigência do público é muito pequeno e a banalidade do repertório comum a todas as companhias. De fato, os espectadores apenas se interessam pela habilidade histriônica dos atores, pela eventual riqueza dos cenários e dos figurinos e pelas comparações que estabelecem entre os intérpretes. A qualidade literária ou as ambições artísticas do espetáculo são praticamente irrelevantes.

Durante todo esse período, as exceções de praxe são as companhias estrangeiras que chegam ao país com certa regularidade. Como exemplo a Companhia Portuguesa de Eduardo Vitorino, ele próprio autor de um “Estudo sobre a Regeneração do Teatro no Brasil”, que circula no início do novo século. Além das italianas de Eleonora Duse, Zacconi, Tina di Lorenzo, Vitória Checchi-Enrico-Cuneo e Novelli que trazem ao Rio e a São Paulo, entre outros textos, **Os Espectros** e **Hedda Gabler**, de Henrik Ibsen; **Romeu e Julieta** e **Otelo**, de Shakespeare; **Kean**, de Dumas Pai e **Édipo rei**, de Sófocles.

Bem como Sarah Bernhardt (atua três vezes no Brasil, em 1886, 1893 e 1905) além de Suzanne Després e Lugné- Poe, que causam grande impacto em 1906 com “uma interpretação simples, sem afetação e com admirável sobriedade”, segundo o jornal O Estado de São Paulo. Ainda nesta última temporada Després representa um ato de **Leur âme**, de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, no Teatro Municipal de São Paulo “com a maior e mais justa indiferença do público e da crítica. (apud Magaldi e Vargas, 2004: 37).

No Rio de Janeiro, no início do século XX, funcionam treze teatros, dos quais apenas cinco montam peças teatrais com texto dramático. “Nos outros reinam as revistas musicais que pioram de qualidade com a passagem do tempo”.

(Heliodora, 2004/5:79). Na primeira década, o principal acontecimento no cenário artístico da cidade é a inauguração do Teatro Municipal, em 1909.

Em seu primeiro ano de funcionamento o Municipal do Rio dedica apenas um único dia a dramaturgia nacional. Na folga de uma companhia francesa, é representada a peça **O dote**, de Arthur de Azevedo. A dramaturgia brasileira não é considerada – com absoluta razão - digna de ocupar o novo palco que recebe para longas temporadas a Cia. Dramática Italiana Nina Senzi, por exemplo. No ano seguinte, vêm o Teatro Nacional de Lisboa, a Cia. Italiana de “Grand-Guignol” e a Cia. Dramática Siciliana. Apenas em 1912, uma companhia brasileira, a de Eduardo Vitorino, ocupa o Municipal por um mês inteiro, outubro, apresentando três peças, dentre elas, **A bela madame Vargas**, de João do Rio”.

De acordo com Heliodora:

(...) nada define tão bem a precariedade da vida teatral carioca naquele tempo que o seguinte episódio: a estréia de Leopoldo Fróes com **O comissário de polícia**, de Gervásio Lobato, comédia já conhecida do público, que foi um êxito a obter “duas enchentes”, como se dizia. Ora, como esperar alta qualidade artística e capricho quando uma peça vitoriosa sai de cartaz depois de apresentada apenas dois dias no palco ?” (2003:83)

Tal panorama continua praticamente imutável por quase três décadas até que, finalmente, aparecem os primeiros sinais de modernização do teatro nacional. Iniciativas essas que surgem, ainda que precariamente, no Rio de Janeiro, com os projetos de Renato Viana e de Eugênia e Álvaro Moreira e, mais consistentemente, em São Paulo, com os esforços de Flávio de Carvalho e dramaturgia revolucionária de Oswald de Andrade. Quem sintetiza a atuação de Renato Viana é Stegagno-Picchio:

(...) juntamente com homens da primeira leva modernista como Ronald de Carvalho e Villa-Lobos – (Renato Viana) empreendeu uma verdadeira guerra santa entre 1922 e 1944 para iniciar a cena brasileira nos mistérios de Antoine e Stanislávski, mas escreveu depois dramas tão ruins que teria sido melhor não ter criado as condições para poder representá-los “. (2004:505).

De fato, que promove algo realmente mais consistente é Flávio de Carvalho que, em 1933, no Clube dos Artistas Modernos, em São Paulo, Flávio de Carvalho instala seu Teatro da Experiência e encena uma peça chamada **Balaio do**

deus morto, cujas apresentações são interrompidas pela intervenção da polícia. Segundo as descrições existentes sobre a montagem, a encenação, reunindo canto, dança e fala, com máscaras de alumínio e camisolas brancas, não possuía qualquer sintonia possível com o teatro que se fazia na época. Como salienta Brandão: “ É mesmo possível que a conceituação formulada por Flávio de Carvalho para estabelecer uma definição de “teatro moderno”, em contraposição ao “teatro antigo” existente ao seu redor na época, tenha influenciado em alguma medida a produção teatral de Oswald de Andrade...(...) (2004: 37).