



Ferdinando Martins

O PALCO DOS
MODERNOS:
O TEATRO
E A SEMANA
DE 22

RESUMO

Ainda que ausente nos três dias de apresentações, são muitos os fios que ligam a modernização do teatro brasileiro à Semana de 22. A própria construção do Teatro Municipal de São Paulo, iniciada em 1903 e concluída em 1911, inseria-se em uma perspectiva mais abrangente de alinhar as manifestações artísticas brasileiras às vanguardas europeias, projeto levado a cabo pela elite paulista que desembocará, décadas mais tarde, nas manifestações do Teatro Brasileiro de Comédia e do Teatro Oficina. Este artigo visa colocar em evidência as múltiplas manifestações teatrais na cidade no período da Semana e indicar as linhas de desenvolvimento engendradas a partir desse evento singular da história cultural no país.

Palavras-chave: Semana de Arte Moderna de 1922, Teatro Municipal de São Paulo, teatro brasileiro, São Paulo, modernismo.

ABSTRACT

Although not present on the three days of performances, the modernization of the Brazilian theater is linked to the 1922 Modern Art Week in a myriad of ways. The building of the São Paulo Municipal Theater itself, started in 1903 and completed in 1911, is part of a broader perspective of aligning Brazilian cultural manifestations with European vanguards. Such project was undertaken by the São Paulo elite, which decades later would lead to the manifestations by the Teatro Brasileiro de Comédia [Brazilian Comedy Theater] and the Oficina Theater. This article aims at highlighting the manifold theater manifestations in the city during the Modern Art Week, and at outlining the development paths taken from that unique event in the cultural history of the country.

Keywords: 1922 Modern Art Week, São Paulo Municipal Theater, Brazilian theater, São Paulo, modernism.

No ensaio “O Teatro e o Modernismo”, Décio de Almeida Prado discute a ausência do teatro na Semana de Arte Moderna de 1922.

Afirma o crítico que “a verdade, a dura verdade, é que não estivemos presentes na Semana de Arte Moderna, nem presentes, nem representados por terceiros. A história de nossa renovação, forçoso é confessá-lo, inicia-se quase duas décadas depois” (Prado, 1993, p. 15).

Escrito em 1972, ano do jubileu da Semana de Arte Moderna, o próprio autor reconhece dois nomes centrais que estiveram diretamente envolvidos com o modernismo brasileiro: Oswald de Andrade e Alcântara Machado. Ainda que não tenha ocupado um lugar privilegiado, é possível enumerar muitas ligações do teatro modernista no Brasil com a Semana de 22. A própria eleição do Teatro Municipal como local para os três dias do evento é significativa e repete, em São Paulo, a prática dos artistas futuristas italianos, capitaneados por Marinetti, que faziam suas manifestações junto com operários nos teatros das principais cidades da Itália.

No rastro do pensamento de Décio de Almeida Prado, há que se considerar portanto os muitos fios que ligam a Semana à modernização do teatro brasileiro. Como condutor, a vontade de ruptura, que não se fez visível naquele momento, mas hoje, noventa anos depois, tece uma história coerente com o cenário das artes performativas no qual se desenvolveu. Este artigo busca colocar em evidência esse tecido. Trata da cena teatral na cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX e dos desdobramentos oriundos da Semana. Considera a construção do Teatro Municipal como frágil símbolo de superioridade cultural para a elite paulistana.

A CAMINHO DA MODERNIDADE

A virada do século XIX para o XX marca mudanças significativas para a cidade de São

Paulo. Outrora uma vila de menor importância, a cidade passou a ser polo atrativo de migrantes e, sobretudo, imigrantes. Enriquecida com o café, havia uma ânsia por ares cosmopolitas. Elizabeth Azevedo (2006, p. 1) lembra que “nos anúncios das peças teatrais sempre se mencionava que bondes de todas as linhas estariam funcionando até o término da sessão”. Há um súbito crescimento urbano, o que alterou profundamente as formas de sociabilidade e de produção e o consumo cultural – movimento que irá se intensificar após a Primeira Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, São Paulo convivia com os problemas decorrentes do crescimento exacerbado e da falta de planejamento. Nos anos 20, a população estava descaracterizada:

“Não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros, nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha passado” (Sevcenko, 1992, p. 31).

Em relação à produção cultural, São Paulo recebia com atraso as novidades europeias e, muitas vezes, não as compreendia¹. Sevcenko alude à presença de diferentes temporalidades históricas, que cria um descompasso entre as condições socioeconômicas dadas e o projeto de inserção cultural das elites². Não por acaso, a crítica depreciativa de Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti de 1917 e as vaias do público na Semana de Arte Moderna indicam as diferenças entre o esperado e o real. Desconhecendo o que era de fato vanguarda, o público esperava não pelos processos de ruptura em curso na Europa desde a década de 1870, mas pela exacerbção de formas artísticas em *débâcle*, mas ainda ativas em São Paulo.

O fluxo migratório foi intenso até o final da década de 1920, quando dois terços da população de São Paulo eram imigrantes, população essa que havia triplicado em número de habitantes em menos de três décadas. No

FERDINANDO MARTINS é professor da ECA-USP, vice-diretor do Teatro da USP e coordenador do Programa USP Diversidade.

1 Sobre essa incompreensão, ver Miceli (2003).

2 Ver, a esse respeito, Sevcenko (1992).

Brás, a vida cultural firmava-se com a colônia italiana, que criava grupos de teatro, como os Filodramáticos.

Na história do teatro paulista, as quatro primeiras décadas do século XX representam um período ainda por ser explicado. Por não se enquadrarem no projeto de modernização defendido por Décio de Almeida Prado, fundador de nossa historiografia teatral, a elas foi dada pouca atenção. Por esse motivo, Miroel Silveira, professor, crítico e homem de teatro da mesma envergadura que Prado, reclamava dessa omissão. Não por acaso, a coletânea de seus trabalhos publicada na década de 1970 ganhou o título *A Outra Crítica*³ (Silveira, 1976a), para contrapor-se à construção feita por seu colega e que se erigia como história “oficial” do teatro brasileiro. Silveira conhecia bem o teatro imigrante, tema de sua tese de doutorado sobre a contribuição italiana para o teatro brasileiro. Reclamava o fato de Prado não valorizar o teatro amador, a experiência operária e o circo-teatro. Mesmo as comédias de costumes e as burletas, economicamente rentáveis, foram por ele vistas com desconfiança. É inegável, porém, que essas manifestações compunham a expressão da cultura urbano-massiva que se formava em São Paulo nas primeiras décadas do século XX. Segundo Sousa Junior (2011, p. 96),

“Esse confronto que acaba em miscigenação e hibridismo marcaria um período em que o teatro popular e as experiências mais elaboradas das grandes companhias fazem a cena paulista, embora parte dos pesquisadores só comece a observar a teatralidade paulista a partir da constituição do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que, de fato, cria um teatro elaborado e profissional. Entretanto, essa iniciativa não se deu no sentido de criar um espetáculo popular, para acesso popular, mas um movimento baseado nas recentes transformações cênicas que ocorriam na Europa e que tinham por foco atualizar o atraso vivido pela cena erudita brasileira”.

Mas a metropolização da cidade vinha acompanhada de um surto civilizatório que

demandava por novos aparelhos culturais. Nesse sentido, foram abertas dezenas de teatros em São Paulo, que passaram também a integrar a rota de empresários da área de diversões do Rio de Janeiro, como Paschoal Segreto, que, “entre 1901 e 1920 (ano de sua morte), arrendou diversas casas de diversão em São Paulo, apresentando, sobretudo, mas não só, o chamado teatro ligeiro” (Azevedo, 2006, p. 1). Alguns desses empreendimentos eram bancados pelas famílias paulistas mais abastadas, como o Teatro Santana (do conde Álvares Penteado), o Teatro São José (dos Prado) e o Teatro Boa Vista (do jornal *O Estado de S. Paulo*). As principais atrações, porém, não eram da própria cidade, mas dependentes do Rio de Janeiro e das excursões de companhias europeias, tanto para o teatro popular quanto para as investidas eruditas (em especial, a ópera e o balé).

Havia um interesse crescente da população paulistana pelas artes dramáticas. Não por acaso, foi na cidade de São Paulo que surgiu a primeira escola de teatro do Brasil e da América Latina, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, cujo primeiro diretor foi Pedro Augusto Gomes Cardim, vereador e vice-intendente de Obras Públicas. Cardim foi um dos defensores da construção do Teatro Municipal. Fundado em 1906, o Conservatório Dramático e Musical visava fornecer quadros para o Teatro Municipal, em obras. Cardim também dirigiu a Companhia Dramática de São Paulo, da qual fazia parte a atriz Itália Fausta.

Nos bairros, as colônias de imigrantes e suas associações promoviam atividades teatrais. Pesquisas recentes, realizadas no Arquivo Miroel Silveira da ECA-USP⁴, apontam para uma expressiva quantidade de peças encenadas entre os imigrantes, muitas vezes em seus idiomas de origem. Os mais conhecidos foram os italianos, mas há registros das colônias de espanhóis, lituanos, húngaros, portugueses, alemães, judeus, entre muitos outros. Os italianos, no entanto, tornaram-se mais populares e extrapolaram os limites da colônia. Bairros operários, como o Brás, por exemplo, tornaram-se reduto do teatro Filodramático.

3 Esse livro reúne textos publicados nos jornais do Grupo Folha. Em larga medida, o arquivo que hoje leva seu nome é a prova material da existência desse teatro que Miroel acusava de ter sido apagado.

4 O Arquivo Miroel Silveira foi organizado pela prof.^a dr.^a Cristina Costa, da ECA-USP. Contém os processos de censura teatral quando esta era realizada pela Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (1927-68).

A acentuada invasão italiana (Veneziano, 2006, p. 96), cujos filodramáticos davam espetáculos constantes e em sua língua, continuava deixando os “brasileiros perplexos, em busca da ilusória expressão do que seria realmente brasileiro”. As revistas que vinham do Rio de Janeiro ou de companhias estrangeiras aqui eram adaptadas ao gosto paulistano. Em algumas delas, São Paulo aparecia como personagem alegórico, “falava um caipirês misturado com erros típicos dos italianos-brasileiros” (Veneziano, 2006, p. 94). Na revista *Fado e Maxixe*, de João Phoca, São Paulo canta, parodiando “La Donna È Mobile”:

“Sô paulista, sô da terra roxa
Sô da terra que dá bom café,
Em riqueza em progresso em trabáio
De São Paulo ninguém puxa o pé”
(Veneziano, 2006, p. 95).

A onda nova caipira-italianada tinha como seu maior expoente Juó Bananére, personagem e pseudônimo de Alexandre Marcondes Machado, que não tinha ascendência italiana, mas conhecia bem a cultura dos bairros centrais de São Paulo. Autodeclarado *Gandidato à Gademia Baolista di Letteras* (Candidato à Academia Paulista de Letras), fez sucesso com paródias (que incluíam obras de Camões, Olavo Bilac, Casimiro de Abreu e Guerra Junqueiro) e sátiras políticas envolvendo nomes da República Velha. Assim ele adaptou os versos da “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias:

“Migna terra tê parmeras,
Che ganta inzima o sabiá.
As aves che stó aqui,
Tambê tuttos sabi gorgeã”
(Bananére, 2012).

Para a elite paulistana, o teatro propriamente dito era apenas a iniciativa de grupos diletantes, amadores letrados que queriam repetir por aqui o que viam em demoradas viagens à Europa. Ensaiavam e apresentavam as peças para si mesmos. Fora desses espaços privados, a movimentação ocorria em torno

da temporada de ópera (de julho a outubro), que também aumentava o trabalho das modistas. Ir ao teatro era uma atividade mais social que artística, pois lá se constituía um ambiente para ver e ser visto.

Entre o erudito e o urbano-massivo, atores-empresários, como Procópio Ferreira e Leopoldo Fróes, realizavam trabalhos voltados para seu próprio enaltecimento. Esse teatro de tipos não sobreviverá à modernização do teatro brasileiro, mostrando-se avesso à figura do diretor e à ausência do ponto para soprar suas falas.

UM PALCO MONUMENTAL PARA A ELITE PAULISTANA

Em 1898, um incêndio destruiu o Teatro São José⁵, um dos principais palcos de São Paulo. Fazia-se necessário a construção de um novo espaço que pudesse abrigar as companhias estrangeiras que por aqui aportavam. A elite cafeeira, ávida por reconhecimento, tratava esses eventos com grande importância – era notório o movimento em semanas próximas a estreias da temporada de óperas. “Para essa elite, a encenação lírica era vista como um programa de refinado gosto” (Bernardes, 2012, p. 1).

A construção do Teatro Municipal foi iniciada em 1903. A inauguração ocorreu nove anos depois, em 12 de setembro de 1911. Uma multidão de 20 mil pessoas esteve presente na porta para ver o desfile de convidados. O interior já abrigava bustos, bronzes, medalhões, paredes decoradas, cristais, colunas neoclássicas, vitrais, mosaicos e mármore⁶. “Êmulo fáustico do Opera de Paris” (Sevcenko, 2003, p. 116), o modelo de construção era estrangeiro, coerente com as demandas da elite paulistana, que da mesma forma apoiou a criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo nos moldes do Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris, o Conservatoire, fundado em 1795. Paris era a grande referência artística e cultural, embora se deva pensar que as novidades parisienses chegavam aqui

5 O Teatro São José foi aberto em 1864 para receber produções teatrais vindas da Corte instalada no Rio de Janeiro e estrangeiras, principalmente de Portugal. Era um lugar luxuoso, com camarotes, tribuna, plateia de quatrocentos lugares, guarda-roupa e camarim. Ver Amaral (1979).

6 Ao longo de sua história, houve três momentos de transformação. Em 1954, ano do IV Centenário da Cidade de São Paulo, foram criados novos pavimentos, os camarins foram ampliados e os camarotes, reduzidos. Além disso, instalou-se um órgão G. Tamburini. Entre 1986 e 1991, o prédio foi parcialmente restaurado, com a manutenção das estruturas e implantação de equipamentos mais modernos. Para seu centenário, uma nova reforma foi empreendida, com modernização do palco, restauro das fachadas e da ala nobre.

com atraso e eram filtradas pelo olhar nativo.

Na cidade de São Paulo, o Municipal erigiu-se como monumento de ostentação para a elite, que já podia contar com um aparelho cultural digno das capitais europeias. Não por acaso, em 1921, os anúncios de inauguração do Teatro Santana o divulgavam como o segundo teatro de “luxo e conforto” da cidade – o primeiro, claro, era o Municipal. Também não foi coincidência que a construção do Teatro Santana tenha sido responsabilizada de Ramos de Azevedo, Ricardo Severo e Arnaldo Villares – nomes prestigiados pela aristocracia cafeeira. A construção do Teatro Municipal de São Paulo ocorre em um momento em que outros, do mesmo molde, estão sendo inaugurados nas capitais brasileiras, como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1909), o Teatro Municipal Alberto Maranhão⁷, de Natal (1904), o Teatro Deodoro, de Maceió (1910), o Teatro José de Alencar, de Fortaleza (1910), o Teatro Guaíra, de Curitiba (1900). Eles se somaram a outros, que abriram as portas em épocas de mais abastância local, como o Teatro Arthur Azevedo, de São Luís (1824), o Teatro Santa Isabel, no Recife (1850), o Teatro Municipal Adolpho Mello, de Florianópolis (1856), o Teatro São Pedro, de Porto Alegre (1858), o Teatro 4 de Setembro, de Teresina (1894), o Teatro Amazonas (1896), e o Teatro da Paz, de Belém (1878), os dois últimos erguidos como monumentos de prestígio durante o ciclo da borracha.

Em 1919, nomes proeminentes da sociedade paulistana montaram no Teatro Municipal de São Paulo *O Contratador de Diamantes*, de Affonso Arinos. A peça, sobre o explorador de diamantes mineiro do século XVIII Felisberto Caldeira Brant, foi patrocinada por Antonieta Penteado Prado Arinos, viúva do autor e irmã de Paulo Prado. Essa incursão amadora de jovens ricos evidencia como, apesar de público, o Municipal era na verdade um aparelho da elite paulistana. Em 1921, a Companhia Dramática Nacional solicitou a concessão do Teatro Municipal e uma subvenção de dez contos de réis para uma temporada de oito recitais. A chamada para os espetáculos dizia que se tratava de

“[...] excelente ocasião para o público poder gozar do suntuoso Teatro Municipal, a preços comuns, e sem obrigação de grandes trajes, assistindo a espetáculos da companhia em que figuram artistas dramáticos do Brasil, e em cujo repertório se salientam produções de autores brasileiros mais reputados” (*O Estado de S. Paulo*, seção de anúncios, 7 de março de 1921, apud Bernardes, 2004, pp. 126-7).

Esse anúncio revela que o acesso ao Teatro Municipal era então restrito tanto pelo preço como pela ostentação necessária de vestiário apropriado e caro. Por outro lado, destaca como novidade o fato de os artistas serem brasileiros, assim como o repertório – que incluía, nessa temporada, *Salomé*, de Renato Vianna, e *Suprema Conquista*, de Menotti Del Picchia. Esse ponto insere-se no âmbito de uma insatisfação maior, não apenas restrita à elite, fatigada de certo modo com as inserções postíças da cultura europeia na cena paulista. Essa questão estaria no cerne da ideia de antropofagia, a mais contundente contribuição dos modernistas para a história da cultura brasileira.

Percebendo que as companhias italianas de segunda linha não mais correspondiam aos anseios civilizatórios da elite paulistana, a empresa Mocchi investiu na vinda de elenco francês e repertório wagneriano. Isso mostra o esgotamento do consumo cultural – motivo de descontentamento para o grupo da Semana de 22 – e a adesão de nomes proeminentes da sociedade paulistana à causa.

A VANGUARDA CHEGA ATRASADA, MAS CHEGA

O descontentamento atinge as então sólidas empresas de teatro de revista e o ramo das diversões públicas. Segundo Veneziano (2006, p. 176):

“O Teatro de Revista, que tinha absorvido com entusiasmo a voga caipira, mostrava um ligeiro cansaço de tanto regionalismo. Alimentada pelo modelo francês, a revista agora queria caprichar no visual, nas coreografias,

⁷ Inaugurado como Teatro Carlos Gomes.



Os modernistas na escadaria do Teatro Municipal de São Paulo

na iluminação. O tempo era o da *belle époque*, dos anos loucos e de *art nouveau*. O quadro histórico era de pós-guerra. Para esquecer ou aliviar as tensões, a ordem do período era rir, rir, rir... E o espetáculo de variedades era, sobretudo, para divertir. O italiano Tomaso Marinetti, com seus manifestos futuristas, fazia poesias elogiando as máquinas, a velocidade, o barulho das grandes cidades e, principalmente, o teatro de revista. Começava a utopia da cidade grande. O ar já tinha uma leve sodega da velha e pacata Zan Paolo[...]”⁸.

Tratava-se, portanto, de uma insatisfação que viria dar novos rumos para a cultura desenvolvida em São Paulo. No entanto, as mudanças não ocorreram de forma imediata. Antes, foram gestadas pelos modernistas da Semana de 22, mas eclodiram na geração seguinte. Analisando a cultura paulista nos anos 1950, Arruda (2001, pp. 32-3) afirma:

“[...] os modernistas de 1922 estariam na base dessa cultura urbana, por reorientarem o olhar para a captação de ângulos novos da vida paulistana [...] os intelectuais de 22, ao transformarem a cultura numa questão essencialmente urbana, retrataram a

vida que se modernizava, mas, sobretudo, construíram nova ordem de percepções”.

No final do século XIX até meados do século XX, o teatro, como linguagem, expressão artística e experiência estética, passou por transformações que não se limitaram ao fazer teatral, mas sobretudo à compreensão do que se entende por “teatro” e, mais ainda, em relação às formas de sua apropriação social. De arte popular e urbano-massiva, tornou-se parte do repertório cultural das elites. O corpo, outrora diminuído pelo texto, ganhou codificações que o levaram para a cena. De leitura encenada, o teatro converteu-se em experiência artística total – e a teatralidade se sobrepõe à literatura dramática.

Em 1903, um dos principais nomes da renovação teatral, o francês André Antoine, esteve no Brasil. Antoine foi responsável pela criação de um teatro naturalista que, entre outras inovações, apagou a luz das plateias e pensou a iluminação cênica como componente da linguagem teatral. Em um discurso dirigido particularmente a Artur Azevedo⁹, Antoine advertiu que o teatro brasileiro estaria alijado das transformações pelas quais passavam as artes cênicas na Europa caso

8 A autora alude, no final, ao entreato (número de cortina) “Sodades de Zan Paolo”, de Juó Bananére, que diz nos primeiros versos “Tegno sodades desta Paulicéa/ Desta cidade chi tanto dimiro!/ Tegno sodades distu çéu azur/ Das bellas figlia lá du Bó Ritiro” (Bananére, s.d., p. 22).

9 A conferência está disponível em Antoine (2001).

nossos homens de teatro continuassem na rentável e fácil via do teatro de revista e das comédias ligeiras. Sua previsão estava correta e o teatro moderno só apareceria de fato no Brasil na década de 1940.

AINDA QUE TARDIA

Ao tratar da herança da Semana de 22 para a modernização do teatro brasileiro, Décio aponta a contribuição crítica de Antônio de Alcântara Machado, que não esteve no palco do Teatro Municipal, mas pertencia ao mesmo círculo de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Paulo Prado. A singular contribuição de Alcântara Machado compreende um ataque direto ao que era oferecido para o consumo cultural: óperas, temporadas francesas, companhias vindas de Portugal, comédias ligeiras. Voltava-se contra o “realejo italiano” das companhias líricas que se apresentavam na temporada de óperas e as comédias de costume que vicejavam na década de 1920. Inovava ao centrar a crítica não em pessoas, mas sim nos rumos maiores da cultura brasileira.

A segunda contribuição apontada por Prado é a dramaturgia de Oswald de Andrade, em especial sua obra mais ácida, *O Rei da Vela*. Essa obra, de 1937, mais que a crítica de Alcântara Machado, irá de fato ser o ápice do modernismo no teatro brasileiro, mas pelas mãos de um diretor nascido no ano da publicação do texto de Oswald, José Celso Martinez Corrêa.

São dois os eventos que se erigem como marco do teatro moderno no Brasil: a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pela companhia Os Comediantes, do Rio de Janeiro, e a criação do Teatro Brasileiro de Comédia e da Escola de Arte Dramática, em São Paulo. Para Décio de Almeida Prado (1988, p. 11), “o teatro que existia na época imediatamente anterior ao advento do TBC podia ser sumariamente classificado como chanchada ou melodrama, tendo duas serventias: fazer dinheiro ou publicidade de algum artista-empresário”.

Conforme destaca Alberto Guzik, os participantes dos grupos anteriores ao TBC e à

EAD eram amadores e vinham, principalmente, de famílias ricas ou pertencentes à aristocracia paulista. “Ao lado desses, filhos de imigrantes, jovens vindos do interior para estudar na capital, unidos pelo interesse em relação ao teatro por uma formação intelectual e universitária comum a quase todos” (Guzik, 1986, p. 4). O período de 1940 a 1970 corresponde ao que Prado chama de “deslanche do teatro moderno”, que, em sua gestação, envolveu manifestações como as encenações do grupo de Alfredo Mesquita no Teatro Municipal e as do grupo English Players, dirigido por Pussy Smallbones, filha do cônsul inglês em São Paulo, entre 1936 e 1939. Esses dois grupos vão se unir, em 1942, formando o Grupo de Teatro Experimental (GTE). Além deles, Décio de Almeida Prado fundou na mesma época o Grupo Universitário de Teatro (GUT).

O TBC, defendido por Prado, ainda que tenha de fato modernizado a cena brasileira com ênfase no trabalho profissional do ator e, principalmente, instaurado o diretor como autor do espetáculo, era no entanto um teatro convencional, cujo projeto civilizatório falava mais alto, em detrimento do experimentalismo e da pesquisa teatral de vanguarda. Sobre ele, escreveu Augusto Boal (1981):

“Teatro como fenômeno estético, diretores estrangeiros, o teatro alienado: temáticas e formas importadas, o aparecimento da plateia burguesa [...]. É óbvio que a elite financeira, que o fundou e o mantém, não podia satisfazer-se com boates e inferninhos, formas incultas de diversão. Se tomarmos como exemplo o Sr. Franco Zampari – recebedor de justas homenagens pela criação desse teatro – logo saberemos que se trata de um homem viajado, em contato com tudo que se faz no exterior. Essa elite financeira, aliada a intelectuais jovens e estudiosos, desejava criar no Brasil um teatro que em tudo se assemelhasse e procurasse igualar os padrões estéticos então em vigor nas grandes capitais”.

Aluno da Escola de Direito do Largo São Francisco, José Celso Martinez Corrêa es-

treia como autor e diretor com duas peças de estética próxima à do TBC: *Vento Forte para Papagaio Subir* e *A Incubadeira*. Após se aproximar do Teatro de Arena, segue em busca de uma criação própria, que desse conta de levar a cabo o ideal antropofágico da primeira geração de modernistas. Esse processo culminará com a montagem ontológica de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina, em 1967.

No texto que Corrêa escreveu para o catálogo da peça, o diretor destaca o fato de o texto permanecer atual 34 anos depois de ter sido escrito. Oswald de Andrade executou uma crítica social do caráter nacional brasileiro de forma irônica e escrachada. Dividida em três atos, *O Rei da Vela* tem como protagonista o dono de uma empresa de usura, Aberlardo & Abelardo. Abelardo I é um empresário que enriqueceu às custas dos fazendeiros desesperados com a crise do café. Enquanto o mundo amarga as consequências do *crack* da bolsa de Nova York¹⁰, o empresário tem a ideia de produzir e comercializar velas. “Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional”, afirma o oportunista Abelardo I. Zé Celso questiona a pertinência do texto de Oswald nos anos 1960: “Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional?”.

A escolha de *O Rei da Vela*, que até então nunca havia sido montada, refletia as inquietações do Teatro Oficina. Considerado um texto não teatral para os padrões cênicos até então, a partir da montagem dirigida por José Celso houve uma retomada das interpretações políticas da década de 1930. Expressão do descontentamento dos setores intelectualizados da classe média, a montagem coaduna-se com outras manifestações culturais do momento: o tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil e o cinema de Glauber Rocha, a quem o espetáculo é dedicado. Décio de Almeida Prado elogia a habilidade de Zé Celso em conduzir os atores rumo à crítica social e a um posicionamento dos indivíduos em relação à sociedade que os circunda.

FIOS SOLTOS

Décio de Almeida Prado (1993, pp. 38-9) conclui o ensaio “O Teatro e o Modernismo” afirmando:

“A conclusão, se há alguma, é que o teatro não esteve tão ausente da Semana de Arte Moderna como as aparências fariam supor. Não há dúvida de que fomos retardatários, principiando mais tarde, refazendo trinta anos depois a experiência populista e engajada realizada pelo romance na década de 30. Mas nem por isso deixamos de participar desse grande projeto estético coletivo que se chamou e ainda se chama modernismo. Oswald, Mário, Antônio de Alcântara Machado – pelo menos esses três são também um pouco dos nossos”.

A montagem de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina é, nesse sentido, o fio mais longo e espesso que começou com a Semana de 22 no Teatro Municipal. Há em comum entre todas essas manifestações uma vontade de ruptura, de busca de originalidade na produção cultural brasileira. O TBC, conforme queria Prado, de fato atendeu às demandas culturais reivindicadas pela elite paulistana na década de 1920. No entanto, não ousou rupturas estéticas, nem dialogou com a cultura popular e urbano-massiva. Em outras palavras, não deglutiu antropofagicamente a realidade circundante. Dividido em três atos, *O Rei da Vela* de Zé Celso apresenta um estilo diferente em cada: o circo, a revista e a ópera. Foi a fórmula encontrada para destacar cada fase do texto, mas também é o resultado da digestão de nossa história cultural.

Dessa forma, é possível pensar que há fios que ligam a Semana de 22 e a modernização do teatro paulista e brasileiro. Esses fios, porém, não formam um tecido homogêneo, mas antes revelam o caminho cheio de saltos e regressões, de busca de uma expressão nacional nas artes cênicas, sempre tenso em relação às companhias e modelos estrangeiros. Trata-se, portanto, mais da história de uma vontade, nem sempre realizada como queriam os nossos homens e mulheres de teatro.

10 A crise de 1929 afetou a condição financeira de Oswald de Andrade, que se viu obrigado a pegar empréstimos em bancos. Assim como ele, outras prósperas famílias paulistas viram-se sem dinheiro. Essa decadência irá ligá-lo ainda a outro nome central do modernismo teatral em São Paulo, o dramaturgo Jorge Andrade, com contornos mais abrangentes no ciclo de dez peças *Marta, a Árvore e o Relógio*, história da gênese da falida sociedade paulista. Não cabe a este artigo analisar essa produção, mas é pertinente indicar que Jorge Andrade seria, dessa forma, um fio solto, mas nem por isso frágil, entre a Semana de 22 e a modernização do teatro brasileiro.



BIBLIOGRAFIA



- AMARAL, Antonio Barreto do. *História dos Velhos Teatros de São Paulo: da Casa da Ópera à Inauguração do Teatro Municipal*. Coleção Paulística, v. 15. São Paulo, Governo do Estado de São Paulo, 1979.
- ANTOINE, André. *Conversas sobre a Encenação*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*. Bauru, Edusc, 2001.
- AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. "Paschoal Segreto em São Paulo", in *Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2006.
- _____. "Conservatório Dramático e Musical de São Paulo: Pioneiro e Centenário", in *Histórica*, n. 16, nov. 2006. Arquivo do Estado de São Paulo. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao16/materia01/>. Acessado em 27 de abril de 2012.
- _____. "O Teatro em São Paulo", in P. Porta (org.). *História de São Paulo*. vol. 1. São Paulo, Paz e Terra, 2005.
- BANANÉRE, Juó (Alexandre Marcondes Machado). *La Divina Incrência*. Disponível em <http://www.bananere.art.br/incrência.html>. Acessado em 28 de abril de 2012.
- BERNARDES, Maria Elena. *O Estandarte Glorioso da Cidade. Teatro Municipal de São Paulo (1911-1938)*. Tese de doutorado. Campinas, IFCH-Unicamp, 2004.
- _____. "Educação (do) Sensível no Teatro Municipal", in *Anais Eletrônicos do IX Encontro Nacional dos Pesquisadores do Ensino de História*. Abril/2011. Disponível em: <http://abeh.org/trabalhos/GT04/tcompletomelena.pdf>. Acessado em 20 de abril de 2012.
- BOAL, Augusto. "Tentativa de Análise de Desenvolvimento do Teatro Brasileiro", in *Arte em Revista*, ano III, n. 6, out. de 1981.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo, Edusp, 1998.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922 – A Semana que Não Terminou*. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um Sonho*. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- MICELI, Sergio. *Nacional Estrangeiro: História Social e Cultural do Modernismo Artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- _____. "O Teatro e o Modernismo", in *Peças, Pessoas, Personagens. O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole. São Paulo, Sociedade e Cultura nos Frementes Anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- _____. *Literatura como Missão. Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- SILVEIRA, Miroel. *A Outra Crítica*. São Paulo, Edições Símbolo, 1976a.
- _____. *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro (1875-1964)*. São Paulo, Guirón, 1976b.
- SOUSA JUNIOR, Walter de. *Mixórdia no Picadeiro. Circo-teatro em São Paulo*. São Paulo, Terceira Margem/Fapesp, 2011.
- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil*. Campinas, Pontes/Editora da Unicamp, 1991.
- _____. *De Pernas para o Ar. Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.