

Cadernos

letra e ato

Formulações estéticas e tentativas de modernização: a crise do drama brasileiro

Elen de MEDEIROS¹

1. O DRAMA MODERNO

Na segunda metade do século XIX, as inúmeras transformações sociais, científicas e tecnológicas motivaram significativas alterações na produção dramaturgica mundial. Essas novas aspirações literárias exigiam uma representação também renovada e inovadora, dando margem a experiências no campo cênico. Caso claro para exemplificar essa transformação é a dramaturgia de Maurice Maeterlinck, cujo texto teatral, contrário à tendência naturalista, clamava por uma forma diferenciada de pôr em cena o silêncio existente entre os diálogos:

Essa dramaturgia que cria abismos entre as falas dos diálogos coloca um problema ao teatro porque, levando a seu nível máximo a sugestão e a alusão, tende para uma estética do inanimado, do inumano: em vez de procurar imitá-lo, o teatro do trágico cotidiano afasta o ser vivo do palco para manifestar em primeiro lugar o frêmito da vida interior ou as forças obscuras que subjazem a cada existência sob uma aparência tranqüila. (PICON-VALLIN, 2006, p. 10)

Foi Meyerhold, encenador russo também contrário às técnicas naturalistas, quem deu vida cênica aos textos do dramaturgo simbolista belga. A partir das peças de Maeterlinck, Meyerhold desenvolveu novas técnicas de encenação, abrindo frente a uma representação vanguardista que, efetivamente, alterou os rumos do teatro mundial.

Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno*, ao propor um estudo sobre o drama moderno, retorna às formas dramáticas tradicionais para avaliar o conflito constante no teatro na virada do século XIX para o XX. Neles, identifica os motivos da crise do drama,

¹ Mestre e doutora em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/Unicamp). Estudou a dramaturgia de Nelson Rodrigues. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado na USP sobre a dramaturgia dos primeiros decênios do século XX. E-mail: elendemedeiros@hotmail.com.

os autores que melhor a expressaram, algumas tentativas de salvamento da estrutura tradicional e, enfim, os rompimentos definitivos no século XX.

Segundo ele, alguns autores do final do século XIX, ao buscar a representação de angústias e anseios do homem moderno, depararam-se com uma estrutura dramática fechada do drama burguês, cuja ação normatizada restringia-se à representação do indivíduo burguês. Conforme o crítico, até o momento de crise do drama, somente seu conteúdo era histórico, mas a forma devia ser atemporal, centralizada no indivíduo. Com a representação de outros conflitos que não os de ordem privada, houve uma tensão entre forma e conteúdo que, segundo Szondi (2001), se refletiu posteriormente, culminando na quebra da estrutura estético-teatral fechada e no rompimento com os pressupostos dramáticos básicos: o tempo presente, as relações intersubjetivas e o diálogo.

Esse pressuposto crítico-teórico é explorado e desenvolvido na análise de vários autores finiseculares europeus, como Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, até as revoluções formais, já no século XX, provocadas por autores como Brecht e Pirandello e por encenadores como Piscator e Bruckner.

Enquanto forma poética do fato (1) presente (2) e intersubjetivo (3), o drama entrou em crise por volta do final do século XIX, em razão da transformação temática que substitui os membros dessa tríade conceitual por conceitos antitéticos correspondentes. Em Ibsen, o passado domina o lugar do presente. (...) Desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo. Nos dramas de Tchekhov, a vida ativa no presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o intersubjetivo ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de um eu central. (...) O *drame statique* de Maeterlinck dispensa a ação. Em face da morte, à qual ele se dedicou exclusivamente, desaparecem também as diferenças intersubjetivas e, assim, a confrontação entre homem e homem. (...) Finalmente a dramática social de Hauptmann descreve a particularidade da vida intersubjetiva por meio do extra-subjetivo: as condições políticas e econômicas. (SZONDI, 2001, p. 91-92)

É a partir do final do século XIX que a forma do drama negará seu conteúdo, representado pela relação intersubjetiva. Acontece, por meio disso, uma oposição entre sujeito e objeto, o que determina os novos contornos assumidos pelo texto dramático, já que o princípio da forma dramática é a negação da separação entre sujeito e objeto. A partir do momento em que há essa oposição, as formas são relativizadas e há a quebra da estrutura dramática tradicional.

Essa oposição sujeito-objeto, situada ao mesmo tempo no plano da forma e no do conteúdo, é representada pelas situações épicas básicas (narrador épico – objeto) que, tematicamente enquadradas, aparecem como cenas dramáticas. (SZONDI, 2001, p. 94)

Diferente do que aconteceu na Europa, o processo de renovação teatral brasileira efetivou-se anos mais tarde e foi marcado por equívocos. Décio de Almeida Prado, por exemplo, ressalta a inexistência de uma tradição teatral por aqui. Em muitos momentos, pensadores e críticos procuraram alternativas de modernização a partir da negação de produções anteriores. É o caso do modernista Ant3nio de Alcântara Machado, que, instigado a pensar em propostas de inovaç3o, via na tradiç3o cômica cuja estrutura girava em torno do ator principal a “miséria do teatro nacional”: “A reflex3o crítica de Alcântara Machado parte, assim, de uma grande negaç3o de todas as práticas do teatro nacional.” (SANTOS, 2002, p. 26) Essa negaç3o era um repúdio, diz Santos, a um acordo comercial entre as companhias cariocas.

Impossível negar ao crítico o papel que lhe cabe, de um dos maiores pensadores acerca do teatro no período do primeiro modernismo brasileiro. Alcântara Machado era conhecedor dos mais recentes acontecimentos cênicos e dramaturgicos na Europa, das renovações que por lá a floravam e percebia que o Brasil estava ainda muito ligado ao teatro ligeiro. Em suas críticas, ele combate esse tipo de teatro e aponta caminhos para a modernizaç3o de nossa cena. Ou seja,

Suas críticas compõem um projeto de renovaç3o estética, que pondera e reconhece as inovações do teatro estrangeiro e que defende os argumentos nacionais na construç3o de um teatro, essencialmente e antes de tudo, nosso. (RIEGO, 2008, p. 174)

Além do crítico modernista, vários dramaturgos brasileiros do século XX propuseram a modernizaç3o teatral a partir da nacionalizaç3o dos temas e de alguns elementos componentes do texto, como a caracterizaç3o de personagens. Os modernistas Mário e Oswald de Andrade, à sua maneira, também propuseram alternativas para a estagnaç3o teatral. No entanto, mesmo com as estéticas renovadoras pensadas por eles, não se pode dizer que houve uma intervenç3o direta na modernizaç3o teatral, uma vez que o projeto deles se tornou inviável:

Muito da potência crítica dos projetos teatrais modernistas está no fato de Alcântara Machado, Mário e Oswald de Andrade não terem conseguido resolver na forma dramática o problema da representaç3o brasileira, como veio a fazer a dramaturgia seguinte, capaz de dramatizar

e heroificar tipos mais ou menos populares e escrever, assim, os primeiros dramas do país. (SANTOS, *idem*, p. 8)

Dos autores, é preciso destacar a obra de Oswald de Andrade, produzida na década de 30. Sua estética vanguardista baseada no teatro de tese é, segundo Santos (2002, p. 125), uma “tentativa peculiar de produzir uma teatralidade brasileira antiburguesa [que] não tem paralelos na nossa história teatral do século XX”. Tanto *O rei da vela* quanto as outras duas peças da trilogia oswaldiana não foram representadas na época em que foram escritas, ainda que o autor se esforçasse para isso (cf. SANTOS, 2002). Esse fato histórico não diminui a virulência do texto e sua ousadia estética e ideológica. *O rei da vela* é uma sagaz crítica à burguesia em ascensão e à aristocracia em crise, transformação proveniente da crise do café no Brasil, contexto sócio-político do início da década, que também propiciou ao autor a criação de suas sarcásticas personagens. Peça escrita sobre o Brasil e para o público nacional, de um dos autores responsáveis pela literatura modernista e moderna, ela carrega em si um paroxismo estético-ideológico, ao propor uma subversão da técnica dramática pelo extremo do experimentalismo e, ao mesmo tempo, ser fruto de uma “vontade de fazer uma peça próxima de um programa nacional popular para o teatro brasileiro” (SANTOS, *idem*, p. 135).

Houve, na primeira metade do século XX, outras propostas de renovação teatral no Brasil, antes mesmo de Oswald de Andrade e da conhecida iniciação moderna de Nelson Rodrigues: autores que, considerando o que era produzido na Europa, buscaram inovações estéticas e ideológicas voltadas a um palco e a um público que não as compreendia. Décio de Almeida Prado (2001) e Gustavo Doria (1975) salientam a importância de companhias teatrais, autores e atores da década de 20 e 30 nesse processo:

As primeiras tentativas de renovação partiram de autores que, embora integrados econômica e artisticamente no teatro comercial, dele vivendo e nele tendo realizado o seu aprendizado profissional, sentiam-se tolhidos pelas limitações da comédia de costumes. Pessoas, enfim, que, sem romper de todo com o passado, desejavam dar um ou dois passos à frente, mais no campo da dramaturgia, em que atuavam, que no do espetáculo. (PRADO, 2001, p. 22)

Entre 1910 e 1940, encontramos diversos autores cujas peças refletem o desejo de alterar a cena brasileira. Roberto Gomes, Renato Vianna, Oduvaldo Vianna, Joracy Camargo, Gastão Tojeiro, Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade e Oswald de Andrade são alguns autores desse período nos quais podemos identificar ao menos um

ponto em comum: a tentativa de alçar o teatro nacional a um padrão que se destacasse das comumente encenadas comédias ligeiras e do teatro musicado.

Roberto Gomes, autor cuja produção se concentrou na década de 10, teve sua dramaturgia relegada ao esquecimento pela história do teatro², já que o caráter intimista de seu teatro se tornou estranho demais frente a uma história cênica marcada por operetas, revistas e mágicas. A pretensão de alçar o teatro nacional à esfera literária simbolista ensaiada por Gomes não rendeu muitos frutos entre nossos autores³. Com inspiração no teatro europeu e, sobretudo, no francês, o autor trouxe aos palcos nacionais uma nova forma de representação da dor e do sofrimento.

Maeterlinck não havia sido sequer encenado no Brasil, mas já era uma das fortes inspirações para o teatro de Gomes, especialmente na maneira de representar o fracasso humano: pelo silêncio. Antagonista das comédias ligeiras, esse tipo de teatro não foi bem recebido, mas, talvez, tenha sido a primeira proposta de modernização do teatro nacional. Acrescido a isso, esse tipo de texto intimista exigia, como em Maeterlinck, experimentações cênicas que não encontraram amparo no solo brasileiro de então.

Peter Szondi (2001) chama a atenção, no caso da dramaturgia simbolista de Maeterlinck, para a substituição da ação dramática pela situação, pois o ser humano é privado – pela própria temática – de tomar atitudes: ele apenas sofre a iminência de uma morte. O homem, enquanto ser totalmente passivo, nada faz senão refletir sobre sua situação. Dramaturgicamente, essa inação é representada pelo sujeito épico, causando a cisão de sujeito e objeto antes não permitida ao texto teatral. Maeterlinck, não por acaso, denominou sua dramaturgia de “drama estático”: a imposição do silêncio em cena e a anulação do homem enquanto sujeito ativo. Roberto Gomes procurou elaborar seu texto com referências semelhantes a estas de Maeterlinck e também impôs ao seu teatro a fatalidade da morte e a insuficiência do homem perante ela, dando-lhe aspecto de impotência e ocasionando, assim, o silêncio posto no palco. Um bom exemplo para essa estética adotada pelo autor é *O jardim silencioso* (1918), peça em que, com a aproximação da morte da mãe, pai e filha refletem sobre a condição do casal e sobre o adultério, desvelando as dores e os sofrimentos vividos em silêncio pela família. Em muitos casos, estruturalmente, a escolha dessa estética significa colocar grandes *bijês* nas falas das personagens que refletem sobre sua própria condição.

² A peça *O canto sem palavras* foi uma das selecionadas para compor o repertório da primeira temporada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1912, em uma das várias tentativas de consolidar o teatro nacional (cf. NUNES, 1956).

³ Talvez a influência mais significativa tenha se refletido na obra de Renato Vianna.

Mesmo causando, com esse tipo de teatro, a cisão entre sujeito e objeto – o que, segundo Szondi, motivaria uma crise interna do drama –, as peças de Roberto Gomes não vão muito além. Fragilizadas por uma estrutura que não se renova, elas não chegam a provocar grandes alterações no teatro nacional. Temos, então, nessa dramaturgia um exemplo das manifestações ocorridas por aqui a respeito da renovação teatral. O texto de Gomes apresenta uma crise da forma dramática, quando o formato escolhido é incapaz de traduzir as aspirações ideológicas e temáticas do texto, ocasionando um estranhamento estético.

2. CRISE DO DRAMA BRASILEIRO

Compreendo, assim, *crise do drama* como uma tensão estética provocada, no Brasil, por dois motivos distintos e complementares: em primeiro lugar, nos defrontamos com um descompasso entre a forma dramática admitida e o tema exposto nos textos. Os conflitos inerentes não apenas a um indivíduo, mas a conjuntos sociais representativos, encontravam um formato que ainda se amparava em padrões consagrados e normatizados. Por outro lado, as poucas tentativas no campo formal encontraram outro obstáculo: a incompreensão do público quando tais peças eram encenadas. Assim, havia um impasse, de 1910 a 1940, entre um ideal de renovação teatral (entre os pensadores e críticos) e a produção dramática propriamente dita e a expectativa do público. Ou seja, havia uma consciência da necessidade de alterar a produção teatral existente no Brasil, a fim de que se pudesse melhor representar os momentos de transformações sociais; no entanto, por se vincular à recepção e tentar manter um padrão desejado pelo público, a arte teatral encontrou-se em um momento de crise estética, que se refletirá diretamente na produção dramática deste período.

Esse momento de crise tardia se prolongou até a década de 40, quando autores e companhias teatrais caminham para a consolidação de uma estética teatral moderna, concomitantemente com a encenação de *Vestido de Noiva* no Rio de Janeiro e a formação do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo.

Essa crise pode ter ocorrido por diversos motivos, seja pela impossibilidade de representação formal das questões surgidas no campo social, seja pela incompreensão das novas propostas cênicas, mas é fato que alguns autores buscaram, por aproximadamente 30 anos e em vista de uma modernização europeia, a renovação teatral brasileira, sem sucesso. Esse período iniciou-se com Roberto Gomes, autor que procurou inserir características do teatro simbolista em seus textos, e seguiu até o rompimento formal com o teatro de Nelson

Rodrigues. Entre eles, encontramos autores cujas propostas desencadearam novas coordenadas estéticas (literárias e também para o palco), mas que por algum motivo foram insuficientes para alcançar os desdobramentos desejados.

Os equívocos, as tentativas e os acertos variaram e foram pouco compreendidos por seus contemporâneos, gerando um constante reinício teatral, com a rejeição de iniciativas anteriores. Embora com alguma discordância, o espetáculo de *Vestido de Noiva*, em sua união de texto e representação, tem sido considerado como o marco da modernidade no teatro brasileiro. Mas é importante salientar que essa renovação foi sendo arquitetada e desejada ao longo de uma história que tentava se firmar como tradição, sem, no entanto, alcançar seu objetivo: autores e encenadores tentaram, inúmeras vezes, fazer ecoar pelos palcos brasileiros os brados modernos que eram exclamados na Europa, com suas vanguardas e experimentações. Décio de Almeida Prado chama a atenção para o fato de que todos aqueles que estavam ligados a essa corrente estavam também fortemente vinculados ao teatro comercial:

Todas essas manifestações de inconformidade, ainda que relativa, desenvolviam-se dentro do teatro comercial, sem questionar nem os seus métodos nem os seus fins. (...) Mesmo Renato Vianna, talvez o mais inquieto de todo o grupo na sua dupla função de autor dramático e de ensaiador exigente, não tencionava, ao que tudo indica, reformar o teatro senão para dar ao drama uma possibilidade de florescer ao lado da comédia, querendo antes fazer melhor do que fazer diferente – o que ele não conseguiu, seja dito de passagem, em parte por falta de meios econômicos, em parte pela visão antiquada que tinha da dramaturgia. (PRADO, 2001, p. 26)

A denominada dramaturgia “séria”, incluindo-se aí gêneros como o drama e a alta comédia, sempre foi um denominador comum entre nossos dramaturgos. Para que tivessem o reconhecimento desejado, era preciso que incursionassem suas penas pelos gêneros “superiores”. Assim foi com Martins Pena e Arthur Azevedo e não foi diferente com autores do século XX. Dessa forma, “os autores brasileiros sentiram-se pressionados pela ‘obrigação’ de serem *dramáticos*, no sentido europeu do termo, de modo a angariar as simpatias da ‘crítica especializada’.” (BRAGA, 1999, p. 88)

Ao tentar escrever dramas e tragédias, os autores provocaram equívocos, segundo Braga, por não compreenderem a impossibilidade de uma arte dramática nacional com parâmetros europeus: “ao tentarem simplesmente escrever *como* os franceses, ingleses ou espanhóis escreveriam, nossos autores jamais conseguiriam produzir uma dramaturgia ‘séria’ com a qualidade dos originais que tentavam imitar.” (BRAGA, *idem*, p. 89)

Evidentemente que isso ocasionará um impasse estrutural nos textos. A descontextualização dos temas e a inserção deles em formatos estéticos predefinidos causarão uma *crise dramática* que também se refletirá na recepção da obra. Cláudia Braga, que desenvolveu tese sobre a dramaturgia na República Velha, faz semelhante afirmação:

Considerando-se, portanto, a *forma* drama e/ou alta comédia, com o *conteúdo* de reflexão social a que se queria inevitavelmente associá-la, a dificuldade maior para o estabelecimento de nossa “arte dramática” foi a adequação desta forma, estabelecida *a priori*, a conteúdos que se queria discutir, não essencialmente “dramáticos”, ou ainda, não diretamente ligados à nossa realidade. (1999, p. 90)

O que provoca essa *crise* não é propriamente a escolha de escrever um drama ou tragédia, mas a opção por não ajustar os elementos estruturais desse formato à discussão que se pretendia fazer; melhor dizendo, buscava-se nesses gêneros uma configuração normatizada, sem questioná-la, e dentro dela eram inseridos temas reconhecidos como modernos. Os textos apontados por Braga se destacam por discutirem, segundo ela, temáticas modernas: a Primeira Grande Guerra, a emancipação da mulher, a vida social na capital. Fica evidente uma *crise dramática* entre nossos autores, devido a uma tensão formal causada pela escolha de uma estrutura predefinida para a representação de um tema diferenciado, representativo de questões sociais amplas. Ou melhor, os dramaturgos daquele momento não conseguiam encontrar uma saída formal que melhor apresentasse as movimentações no campo social vivenciadas pelo momento histórico, provocando uma incompatibilidade entre a forma e o conteúdo dramáticos.

Reafirmar a inexistência de uma produção teatral no período aqui abordado seria um equívoco. Houve uma agitada vida nos teatros, sobretudo da capital federal. Na década de 10, autores como Roberto Gomes, João do Rio, Gastão Tojeiro e Coelho Neto produziram textos para o palco. A década seguinte foi ainda mais intensa, com produções experimentalistas dos modernistas (Sérgio Buarque de Holanda e Mário de Andrade escreveram textos fragmentados e experimentais, publicados em revistas literárias) e autores ligados ao Trianon: Oduvaldo Vianna, Gastão Tojeiro, Cláudio de Souza. Renato Vianna escreveu e levou à cena sua peça *A última encarnação de Fausto* em 1922, com forte influência do teatro simbolista:

O *Fausto* de Renato Vianna, autor preocupado em acompanhar os mais modernos movimentos europeus, pode servir como documento de que havia no Brasil, à época, artistas cuja atenção voltava-se para as mais atuantes discussões das vanguardas européias. (BRAGA, *idem*, p. 145)

Na peça, o dramaturgo dá tons contemporâneos à história imortalizada por Goethe ao colocar Fausto e Mefisto em plena sociedade capitalista. Com o uso de luzes e sons para enfatizar os valores dramáticos da cena, o texto permanece ainda preso a alguns pressupostos e revela uma tensão ao confrontar, inadequadamente, os recursos simbolistas à forma do melodrama. Agora, Mefisto já não pretende mais ter a alma de Fausto, mas um cheque de um milhão de libras, em troca de perfeição na arte oferecida ao artista. Diz Mefisto:

Antigamente eu colecionava almas, porque as almas eram o *bric-à-brac* de antigamente. Era moda. Como tal, passou... É provável que volte ainda, porque a evolução é um círculo vicioso... Neste momento, porém, é mercadoria avariada, e uma alma não vale um marco no câmbio atual. Hoje, coleciono notas de banco e prefiro o dólar. (VIANNA, p. 8)

Oswald de Andrade publica, na década de 30, suas três peças mais significativas⁴. Além disso, continuam na ativa, escrevendo para o palco, autores como Oduvaldo Vianna, Renato Vianna e Gastão Tojeiro; Joracy Camargo atinge o auge de sua carreira dramática com *Deus lhe pague*.

Roberto Gomes, como foi comentado, inspirou-se no teatro europeu para escrever suas peças, especialmente no Teatro da Paixão, originário da França, e no teatro simbolista de Maeterlinck. Ele escreveu peças que, se bem realizadas, poderiam ter sido a tão almejada renovação: além de expor questões existenciais e temas polêmicos, seus textos procuram inserir um elemento de ruptura novo entre nós, o silêncio e a musicalidade, tão caros ao simbolismo. Com o objetivo de dar mais evidência ao silêncio, ao gesto e ao soluço que à palavra, de mostrar muito mais a situação que a ação, esse tipo de espetáculo não agradou. Gustavo Dória comentou essa incompatibilidade do tema com o público brasileiro:

Era isso muito mais justificável do que aplaudir determinados autores que ofereciam a uma sociedade fechada, crivada de preconceitos; conflitos sobre adultérios cerebrais, incompreensões conjugais ou desencontros psicológicos tratados de maneira tão distante da que poderia identificar. Era o que faziam autores como Roberto Gomes, escrevendo *Berenice* ou *Canto sem palavras*, toda uma série de originais onde se adivinhava a presença de Kistemaekers, Bataille e outros (...). Eram dois exemplos, os de maior destaque, de um pequeno grupo tão marcadamente influenciado e que se deliciava no trato de conflitos absolutamente estranhos ao nosso meio. (DORIA, 1975, p. 6)

⁴ Na década de 10, Oswald de Andrade escreveu, com Guilherme de Almeida, duas peças em francês: *Mon coeur balance* e *Leur âme*. Segundo Eudinyr Fraga (2003), essas peças foram escritas com o objetivo de fundar o Teatro Brasileiro e flertam com a estética simbolista.

Renato Vianna foi outro autor que, embora empenhado na modernização teatral, produziu peças incongruentes com seu objetivo. Ele é, ainda hoje, um reconhecido homem de teatro do seu tempo. Além de escrever peças, ele atuava em alguns espetáculos e, sobretudo, formulou projetos para a renovação teatral brasileira. Os seus projetos mais conhecidos foram a *Batalha da Quimera*, criado em 1922, e o *Teatro-Escola*, de 1934. O primeiro – criado juntamente com Ronald de Carvalho e Villa-Lobos –, segundo o próprio Vianna, 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” (*apud* DORIA, 1975, p. 14). Em sua estreia, foi encenada *A última encarnação do Fausto*, que, segundo Doria, “recebeu violenta reação da crítica, liderada por Oscar Guanabara”. O segundo, ainda mais ambicioso que o primeiro, preocupava-se com a formação de novos atores e obteve o apoio de autoridades. Foi pelo *Teatro-Escola* que Vianna encenou seus dois textos mais conhecidos: *Sexo* (1934) e *Deus* (1935). Em ambos os textos, além de evidente influência de Roberto Gomes – justamente por essa tentativa iniciada na década anterior, de dar importância ao silêncio –, nota-se que os ideais modernistas defendidos pelo autor não chegaram a influenciá-lo dramaturgicamente. O autor se trai pelo exagerado tom melodramático e pelos grandes *bifes* didáticos na voz de algumas personagens, verdadeiras representações do *raisonneur*.

Autores que produziram basicamente na década de 30, Oswald de Andrade e Joracy Camargo procuraram romper com os padrões dramáticos a partir de novas experimentações. Para esses autores, eram dois os pilares intelectuais para a construção de seu teatro: Freud e Marx. As tendências europeias já sopravam em território nacional e a inserção de elementos freudianos e/ou marxistas fazia com que os textos desses autores fossem vistos como precursores da modernidade. Não necessariamente com a mesma intensidade, ambos os autores buscaram se basear nas novas teorias para a construção de suas personagens, a composição de suas peças e a tese defendida. Com fundamentos marxistas, Oswald de Andrade escreveu a conhecida *O rei da vela* (1933) e também *O homem e o cavalo* (1934). Esta última, aliás, dedica-se a defender, em metáforas, a queda do capitalismo e ascensão do socialismo. São peças que, experimentalistas e modernas em sua composição – pois rompem com as formas tradicionais do drama –, não conseguiram seu correspondente cênico, o que as legou ao esquecimento até a retomada do autor modernista na década de 60.

Joracy Camargo, mais ligado ao teatro comercial, teve seu auge dramatúrgico com *Deus lhe pague* (1932), que foi considerada na época como o marco do moderno teatro brasileiro. O principal motivo foram suas ideias marxistas inovadoras presentes na fala de Mendigo, personagem porta-voz do autor. Na peça, Mendigo enriqueceu pela mendicância, única saída em uma sociedade que lhe fechara as portas do sucesso por meio do trabalho. Através de suas declarações e de sua inteligência, convence sua amante, Nancy, a permanecer ao seu lado, vencendo assim seu antagonista, o jovem Péricles. Procópio Ferreira, que dava corpo à personagem principal, lhe emprestou seu carisma de ator popular e encenou esta peça cerca de três mil vezes, entre Rio de Janeiro e São Paulo. Uma das poucas peças de que se tem notícia que tenha tido tamanho sucesso e, ao mesmo tempo, tenha sido considerada inovadora. Mesmo assim, nota-se que a peça perdeu a contundência tão aclamada quando levada à cena pela primeira vez, seja por uma estrutura dramática pouco renovadora para o tema em questão, seja pelo próprio mote ideológico, que ficou datado em seu tempo.

Como se vê, são múltiplas as vertentes em busca de uma renovação teatral no Brasil, em geral marcadas por equívocos ideológicos e estéticos, o que apontam para a frequente insuficiência desse teatro. É importante destacar que, nesses decênios, foram vários os caminhos percorridos e as tendências estéticas assumidas pelos autores. Além disso, salienta-se que houve uma crescente configuração da ideia de modernização teatral entre os dramaturgos que produziram entre 1910 e 1940. Foram nessas três décadas, propriamente, que os ideais se alteraram, que as concepções teatrais sofreram intervenções do teatro europeu, o que gerou uma expectativa entre público e dramaturgos e preparou o terreno para as transformações sofridas nas décadas que se seguiram.

BIBLIOGRAFIA CITADA:

BRAGA, Cláudia M. *Teatro brasileiro na República Velha: reflexões sobre a dramaturgia brasileira (1889-1930)*. Tese de doutorado, ECA/USP, 1999.

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

FRAGA, Eudinyr. As peças em francês. In: ANDRADE, Oswald; ALMEIDA, Guilherme. *Mon coeur balance/ Leur âme*. Tradução de Pontes de Paula Lima. 3. ed. São Paulo, Globo, 2003.

NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. vol. 1. Rio de Janeiro, SNT, 1956.

PICON-VALLIN, Béatrice (Org. Fátima Saadi). *A arte do teatro – entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto/ Letra e Imagem, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 2001.

RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)*. Dissertação de mestrado, FFLCH/USP, 2008.

SANTOS, Sérgio R. de Carvalho. *O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. Tese de doutorado, FFLCH/USP, 2002.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

VIANNA, Renato. *A última encarnação do Fausto*. (Cópia digitada) São Paulo, Martins Fontes, 2011 (no prelo).

Résumé: La compréhension des courants esthétiques caractéristiques du théâtre du début du XXème siècle permet de saisir le processus de modernisation subi par le théâtre brésilien à partir des années 40. Ainsi, cet article a pour objectif d'étudier cette production précédant la rupture opérée par Nelson Rodrigues.

Mots-clefs: théâtre brésilien; modernité dramatique; crise du théâtre