

Cadernos

letra e ato

Das projeções de Alcântara Machado às realizações de Carlos Alberto Soffredini: uma proposta de pesquisa

Maria Emília Tortorella Nogueira PINTO¹⁰

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar resumidamente a proposta de pesquisa de mestrado da autora, pontuando as principais ideias do crítico Antônio de Alcântara Machado (1901 – 1935) sobre a renovação e modernização do teatro brasileiro e relacionando-as com aspectos da obra de Carlos Alberto Soffredini (1939 – 2001).

Palavras-chave: Antônio de Alcântara Machado; Carlos Alberto Soffredini; teatro brasileiro moderno

Uma breve biografia de uma vida breve

Antônio Castilho de Alcântara Machado d'Oliveira nasceu a 25 de maio de 1901, na cidade de São Paulo, pertencente a uma das mais antigas famílias do estado, neto e filho de eminentes advogados e também professores da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Seguindo a tradição da família, bacharelou-se em direito pela mesma instituição e sabe-se que participou intensamente das atividades da vida acadêmica, tendo sido orador oficial do Centro Acadêmico XI de Agosto. Fez parte também do grupo de universitários que compareceu ao Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, para vaiar os organizadores da Semana de Arte Moderna. Então com 20 anos, Antônio de Alcântara Machado era contra os “exageros modernistas”.

No ano de 1923, a convite de Mario Guastini, passa a colaborar com o *Jornal do Comércio*, escrevendo críticas de espetáculos para a seção *Teatros e Músicas*. A sua entrada para o ramo do jornalismo, carreira da qual não se desligou até a morte e que o desviou, inclusive, da advocacia, foi um divisor de águas em sua formação. Evidentemente, a boa

¹⁰ Atriz, acrobata e pesquisadora, bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP e mestranda em Artes da Cena pela mesma instituição, sob orientação da Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves Catalão. Email: emilia.tortorella@gmail.com

situação financeira e o alto nível intelectual e cultural da família contribuíram sobremaneira para que Alcântara Machado se tornasse o ilustre pensador que foi. Mesmo assim, o exercício crítico e jornalístico contínuo foi determinante para romper com certos conservadorismos. Ironia ou não, a obra do garoto que vaiou a Semana de 1922 veio a se tornar exemplo bem acabado da prosa urbana límpida almejada pela vanguarda modernista brasileira.

No ano de 1925, já com experiência de dois anos como crítico, realiza uma viagem à Europa de oito meses de extensão, visitando as principais cidades de diversos países. A oportunidade de entrar em contato direto com diversas manifestações artísticas de vanguarda foi também importantíssima para o processo de elaboração e evolução de seu pensamento estético. As crônicas e artigos sobre as impressões da viagem, que Alcântara Machado enviou para o *Jornal do Comércio* durante sua estadia no exterior, deram origem, no ano seguinte, ao livro *Pathé-Baby*, nome de uma câmera de filmar da época, ilustrado por Paim e prefaciado por Oswald Andrade, e que obteve sucesso imediato entre os modernistas.

Em 1927, é lançado seu primeiro livro de ficção, *Brás, Bexiga e Barra Funda*, uma coletânea de crônicas já publicadas em jornal, todas abordando o universo de personagens ítalo-paulistas. No ano seguinte, 1928, é a vez de *Laranja da China*, também uma reunião de crônicas, mas de assuntos diversos. Seu único romance, inacabado, intitulado *Mana Maria*, foi publicado postumamente no ano de 1936. Segundo a pesquisadora Cecília de Lara, Antônio de Alcântara Machado foi um dos expoentes do movimento modernista, por ter produzido obras verdadeiramente de vanguarda:

Além da preocupação com temas da vida cotidiana do brasileiro comum, na cidade de São Paulo, o escritor procurou na ficção sobretudo a renovação da linguagem literária, extraíndo recursos visuais, auditivos, de movimento, dos meios de comunicação de massa, que começavam a se intensificar (LARA, In. MACHADO, 2009, p.34).

Além das atividades de ficcionista e crítico do *Jornal do Comércio*, Machado participou de diferentes revistas ou periódicos modernistas, publicando ensaios sobre teatro, principalmente teatro brasileiro. De janeiro a setembro de 1926 esteve à frente do periódico *Terra Roxa e outras terras...*, em parceria com Antônio Carlos Couto de Barros. Entre maio de 1928 e fevereiro de 1929 dirigiu a 1ª fase da *Revista de Antropofagia*, junto com Raul Bopp. E em março de 1931 fundou com Paulo Prado e Mário de Andrade a *Revista Nova*, que durou até dezembro de 1932. Apesar de tiragens efêmeras, essas e outras revistas modernistas do período foram importantes por terem divulgado, consolidado e registrado para posteridade os ideais do movimento.

Antônio de Alcântara Machado veio a falecer prematuramente, aos 34 anos de idade, no ano de 1935, devido a complicações pós-operatórias de uma cirurgia de apêndice, interrompendo uma carreira já consistente, mas que ainda, com certeza, viria a dar bons frutos. Algumas publicações póstumas, nos anos de 1936, 1940 e 1944 objetivaram perpetuar suas obras e pensamentos. No entanto, um longo período de ausência no meio literário deixou-o no esquecimento, até que uma faceta do autor foi revivificada, no ano de 1959, por Francisco de Assis Barbosa, com a publicação do livro *Novelas Paulistas*, reunindo, em único volume, toda sua obra de ficção. Porém, foi só no ano de 2009 que foi lançado o livro *Palcos em Foco*, organizado por Cecília de Lara, onde encontramos compiladas todas as críticas e ensaios que Alcântara Machado escreveu sobre teatro, bem como duas tentativas que o autor empreendeu no campo da dramaturgia. E assim, nas palavras da própria pesquisadora:

Pudemos, desta forma, fazer justiça à faceta praticamente ignorada do crítico e teórico de teatro A. de A.M. e ainda trazer à tona dados de importância fundamental para complementar o panorama de renovação dentro do Modernismo, estudado já à exaustão nos âmbitos das Artes Plásticas, Literatura e Música, mas quase desconhecido no que se referia ao teatro brasileira na década de 1920 (LARA, In. MACHADO, 2009, p. 25).

A produção crítica e ensaística

Segundo Tânia Brandão (2001), desde a eclosão do Romantismo no cenário nacional, em 1836, instaurou-se no Brasil um sistema teatral regido prioritariamente pelo gosto do público, para quem valia muito mais o histrionismo do ator do que as habilidades ou qualidades do dramaturgo. Um sistema teatral muito peculiar pautado no que os teóricos chamam de Divismo Tropical, ou seja, um sistema que não era regido por correntes estéticas e seus dramaturgos, mas pela consagração de certos atores junto à plateia. E assim, essa gênese do teatro brasileiro é sintomática de uma trajetória de modernização lenta e oscilante:

Pois este sistema reagiu e resistiu contra o teatro moderno o quanto foi possível, o que significa dizer que ele atuou até a exaustão a favor do *teatro antigo*, praticado desde o século 19 e só aos poucos e de maneira peculiar é que foi tomado pelas novas propostas (BRANDÃO, 2001, p. 316).

A tese de Brandão ajuda a elucidar o forte posicionamento da pesquisadora Cecília de Lara contra a ideia de omissão modernista do teatro brasileiro. Para a última, se existiu omissão foi por parte das pesquisas da história do teatro, que não levaram em consideração as contribuições de um Alcântara Machado, um Oswald Andrade, entre outros críticos adeptos do movimento e que tinham plena consciência da necessidade de novos caminhos,

bem como proposições para a modernização da cena nacional. Portanto, o descompasso da renovação do teatro brasileiro em comparação às outras áreas não se deu por arbitrária exclusão, mas sim pelas complexidades do próprio campo, entre elas a já citada existência de um sistema teatral resistente a mudanças:

Na Literatura, apesar dos obstáculos para a publicação encontrados pelos novos autores, e da reação da crítica e do público ante textos inovadores, o caminho que medeia a obra e o público é bem menos complexo que aquele a ser percorrido pela criação teatral. Atores, diretores, figurinos, sala de espetáculos, recursos técnicos, tudo isso se associa necessariamente, para dar vida à obra criada pelo dramaturgo (LARA, In. MACHADO, 2009, pp. 40 e 41).

Como já foi dito, Machado debutou como crítico de espetáculos no ano de 1923, na seção *Teatros e Música* do *Jornal do Comércio*, escrevendo sobre tudo o que estivesse em cartaz na cidade de São Paulo, desde teatros, revistas e bailados a óperas, operetas e concertos. Seu pensamento crítico e suas ideias renovadoras foram se desenvolvendo com o passar dos anos, com o exercício crítico contínuo. Mesmo assim, desde seus primeiros escritos Machado demonstrava uma perfeita compreensão da estrutura do teatro do começo do século 20, como, por exemplo, nos comentários sobre a peça *A vida é um sonho*, de Oduvaldo Vianna, publicada ao dia 02 de março de 1923, constata-se que, mesmo sem a distância temporal da qual dispuseram posteriores críticos e estudiosos do teatro, Machado já enxergava as influências negativas daquilo que foi chamado de Divismo Tropical:

É um fato curioso; entre nós o ator não encarna o papel, mas este é que se encarna nele; o intérprete não se mete na pele do personagem, este sim é que se mete na dele (...) E o resultado é essa colaboração desabusada e prejudicialíssima a que o intérprete força o autor, deformando os papéis, dando-lhes uma feição absurda, emprestando-lhes atitudes falsas, improvisando réplicas no palco, certo de que o protagonista é ele mesmo; ele é que é o retratado, o pretexto da peça (MACHADO, 2009, pp. 63 e 64).

Com sua escrita contundente, teceu ataques ferrenhos contra as repetições fastidiosas da produção dramatúrgica nacional, a qual almejava simplesmente o sucesso junto ao público; contra o cultivo excessivo do estrelismo; e também contra o público, que considerava responsável pela sustentação dessa estrutura. Clamava por uma renovação do teatro nacional que, acreditava, viria do aproveitamento das “matérias-primas” de nosso próprio país:

Abrasileiremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanizêmo-lo. Fixemos no palco o instante radioso de febre e de esforço que vivemos. As personagens e os enredos são contraditórios, nesta terra de São Paulo como os Ford, nas ruas de todos os bairros, (...). Não vê? Ali, ao longo do muro da fábrica. O casal de italianinhos. Ele se despede, agora. Logo mais vem buscá-la. Um belo dia mata-a. Traga esse drama de todos os

dias para a cena. (...) Dê passagem a mais este que ali vem. É um grileiro. Resume toda a epopeia da terra roxa. Saiu da cidade cheio de audácia; voltou ao sertão cheio de títulos (MACHADO, 2009, p. 335).

O trecho acima foi retirado de seu primeiro ensaio sobre teatro, chamado *O que eu disse a um comediógrafo nacional*, publicado na revista *Novíssima* em dezembro de 1924. Podemos considerar que nesse período Alcântara Machado estava na primeira fase de sua carreira crítica, quando suas ideias de modernização concentravam-se na questão do texto e seus impulsos auriverdes eram concernentes ainda apenas ao conteúdo, enquanto as formas deveriam ser importadas dos países onde já se consolidava o teatro moderno: “Argumentos nacionalíssimos. Há a importar as fórmulas, tão-somente as fórmulas” (MACHADO, *ibidem.*). Em relação ao panorama teatral do Brasil, militou pela nacionalização dos elencos das ditas companhias nacionais, dominadas por atores portugueses, e posicionou-se contra a prática do sotaque lusitano (inclusive o ator brasileiro era obrigado a adotar o sotaque):

Mas por que motivo não procuram no Brasil as figuras necessárias para a formação de seu elenco? Não as há aqui e aproveitáveis? Quer-nos parecer que sim. Em cada conjunto nacional o contingente mais numeroso é sempre o português. Sempre mais numeroso, mas nunca o melhor (...). Esse defeito na organização das nossas companhias dá resultados deploráveis, como, por exemplo, a composição de tipos essencialmente brasileiros por artistas que não dizem – “ser” mas “cheire”, o que é coisa muito diversa para nós, tampouco – “Brasil” mas “Brasile”, o que é errado (MACHADO, 2009, p. 159).

Nessa primeira fase, Machado ainda cultivava certo desprezo pelos gêneros populares: “Nós não somos dos que apreciamos o gênero: estamos entre os que abominam a farsa. Mas o público aprecia esse teatro, ou melhor, só suporta e aplaude esse teatro” (MACHADO, 2009, p. 140). Entretanto, é possível perceber que se tratava mais de um desprezo pela repetição à qual os dramaturgos se submetiam para alcançar sucesso de bilheteria do que pelo gênero em si:

O comediógrafo faz a caricatura de meia dúzia de tipos reais, sempre os mesmos, tendo à frente a infalível criada mulata e naturalmente pernóstica; exagera o cômico de certas cenas verdadeiras (...); enche os três atos de piadas, de trocadilhos, de mil coisas irrisórias, e faz então a peça, assim construída, subir à cena, absolutamente seguro de seu êxito, e com razão, porque em verdade ele nunca falta... (MACHADO, 2009, p. 134).

Foi só a partir de 1925 que seus posicionamentos começaram a se radicalizar. Depois de uma viagem de oito meses a países europeus, viagem que ele próprio considerou como “viagem de estudos”, pois teve a oportunidade de entrar em contato com diversas manifestações artísticas de vanguarda, o crítico passou a enxergar o teatro nacional sob

uma outra perspectiva e passou a aspirar por um teatro genuinamente brasileiro, em forma e conteúdo, dando início a uma segunda fase de sua carreira:

O teatro brasileiro é uma criança infeliz. Está crescendo mirradinha e insuportável (...). Estão desnacionalizando o pimpolho. Um crime. Ele nasceu aqui, tem as qualidades e os defeitos daqui. É cultivar essas qualidades e esses defeitos. Senão não será brasileiro (...). Tudo no Brasil é inédito. Tudo ainda espera exploração. (...) Façamos a poesia brasileira, o romance brasileiro, o teatro brasileiro. No fundo, na forma, na expressão. E modernamente (MACHADO, 2009, p. 263).

Diante de um teatro “erudito” que girava há décadas em torno das mesmas convenções, com poucas tentativas de mudança, Alcântara Machado passou a acreditar que seria a partir das manifestações populares que o teatro melhor poderia modernizar-se e nacionalizar-se: “O Brasil recebeu o teatro saído do Romantismo e o conservou até hoje. Nem se deu ao trabalho de nacionalizá-lo. Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa” (MACHADO, 2009, p. 406). Essas sugestões tímidas, acompanhadas de ressalvas, foram se transformando, pouco a pouco, no sustentáculo de todo seu corpo de ideias para a renovação do teatro brasileiro. Já em 1926, ele escrevia com grande entusiasmo sobre o circo-teatro e o palhaço Piolim:

São Paulo tem visto companhias nacionais de toda sorte. Incontáveis. De todas elas, a única nacional, bem mesmo, é a de Piolim! Ali no Circo Alcebiades! Palavra. Piolim, sim é brasileiro. Representa Dioguinho, o tenente Galinha, Piolim sócio do Diabo, e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali.

As outras companhias, sempre dirigidas pelo brilhante ator patricio Fulano, e das quais fazem parte a inteligente estrela Beltrana, caceteiam a gente com peçazinhas mal traduzidas e bobagens pseudo-indígenas.

A de Piolim, que nem chega a ser uma companhia, não. Diverte. Revela o Brasil. Improvisa brasileiromente tudo. É tosca. É nossa. É esplêndida. Piolim e Alcebiades são palhaços. Digam o que quiserem, mas são os únicos elementos nacionais que conta o nosso teatro de prosa.

Devem servir de exemplo como autores e atores. Para os colegas que os desprezam e ignoram.

Eu acho que ainda volto ao assunto. Volto mesmo.

É preciso (MACHADO, 2009, pp. 338 e 339).

Em 1928, Alcântara Machado publicou o ensaio *Teatro do Brasil*, uma espécie de manifesto de suas ideias – ideias que ele vinha repetindo categoricamente em diversas publicações com a insistência de quem se sabia uma voz dissonante. No ensaio, o autor preconiza um teatro genuinamente brasileiro, que poderia nascer da macumba, dos terreiros, do circo, da farsa popular, dos fandangos, das ruas, dos adros. Do aproveitamento e da mistura de elementos das diversas manifestações populares brasileiras poderia ser criado “um drama moderníssimo e originalíssimo”. Para Machado, toda essa

“bagunça brasileira” era gérmen em potencial para um teatro autêntico, e, assim, seu ensaio encerra-se com uma convocação:

A geração que explodiu em 1922 preferindo de novo e certamente com outra sinceridade a utopia da independência à certeza da morte (parece discurso mas é pra ser mesmo) bem poderia criar o teatro do Brasil. Aí, sim, o campo é inédito e livre. Sem regras e sem modelos. Uma bagunça. Um teatro bagunça da bagunça saíra. Ça ira? (MACHADO, 2009, p. 377)

Machado e Soffredini: cultura popular e teatro moderno

Antônio de Alcântara Machado aspirou intensamente a instauração de um teatro brasileiro moderno, e dedicou diversas de suas publicações a proposições sobre o tema. Sua morte prematura o privou da felicidade de ver os frutos de suas sementes colhidos, pois suas ideias foram, de fato, um dos caminhos trilhados posteriormente pelo teatro brasileiro em busca da modernização. A pesquisadora Cecília de Lara, ao citar os nomes de dramaturgos cujas produções assemelham-se às aspirações de Machado (Oswald Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Abílio Pereira, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna), não inclui Carlos Alberto Soffredini, talvez por ele ter surgido em período um pouco posterior. No entanto, um dramaturgo como esse, para quem o mergulho em fontes populares foi essencial para a criação de uma obra que gerou, formal e tematicamente, um teatro próprio, nacional e diferenciado, não pode estar omissa da lista acima.

Ao se debruçar sobre a obra de Soffredini, percebe-se rapidamente que o dramaturgo realizou uma profunda pesquisa de campo para elaborar um teatro autoral que dialoga com diversas matrizes populares. O universo da classe média baixa urbana, e dentro deste principalmente o universo feminino, foi temática de várias de suas peças, incluindo a primeira que lhe rendeu prêmios, com o enorme título de *O Caso Dessa Tal de Mafalda, que Deu Muito o que Falar e Acabou como Acabou, num Dia de Carnaval* (1967). O circo-teatro também despertou-lhe grandes interesses, a ponto de passar mais de cinco anos pesquisando a fundo essa linguagem peculiarmente brasileira – a peça *Vem Buscar-me que Ainda Sou Teu* (1979) é uma espécie de síntese desses anos de pesquisa e sua grande homenagem ao artista popular brasileiro. O melodrama, forma dramática advinda da Europa que ganhou características muito peculiares aqui no Brasil, também foi tema de seus estudos, resultando na peça *De Onde Vem o Verão* (1990), que também aborda de maneira muito poética o universo feminino. O folclore e toda a cultura caipira, que entraram em seus círculos de interesse a partir de *Na Carrêra do Divino* (1979), foram tema de várias outras peças posteriores.

Toda a obra de Carlos Alberto Soffredini denota a presença marcante e essencial do popular. E o mais importante é que não se trata de um uso aleatório do popular, mas sim

de um projeto estético rica e conscientemente desenvolvido, a ponto de alcançar dramaturgias artisticamente elaboradas e originais, ganhadoras de prêmios e reconhecimento de público e de crítica, contribuindo para a conformação da dramaturgia nacional. Suas peças alcançam, assim, uma das maiores exigências de Alcântara Machado para o teatro brasileiro, o debruçar-se sobre a cultura brasileira:

Alheio a tudo [o teatro brasileiro], não acompanha nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática europeia. O que seria um bem se dentro de suas possibilidades, com os próprios elementos que o meio lhe fosse fornecendo, evoluísse independente, brasileiroamente. Mas não. Ignora-se e ignora os outros. Não é nacional nem universal (MACHADO, 2009, p.406).

Este artigo encerra-se aqui, com a apresentação dos principais pontos do pensamento crítico de Alcântara Machado e com uma brevíssima exposição do projeto estético de Carlos Alberto Soffredini, demonstrando suas confluências. A pesquisa de mestrado ainda está em curso e os resultados finais, que consiste da análise de três peças de Soffredini à luz do pensamento de Machado, a saber, *Vem Buscar-me que Ainda Sou Tu*, *Na Carrêra do Divino* e *De Onde Vem o Verão*, serão publicados na dissertação de mestrado da autora.

Referências Bibliográficas:

BRANDÃO, Tania. Teatro brasileiro do século 20: as oscilações vertiginosas. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* – IPHAN, nº 29, 2001.

MACHADO, Antônio de Alcântara; pesquisa, organização e introdução de Cecília de Lara. *Palcos em foco: Crítica de Espetáculos / Ensaios sobre teatro (1923 – 1933) / Tentativas no campo da dramaturgia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

Resumé: Cet article vise à présenter succinctement le projet de recherche de l'autrice, en ponctuant les principales idées du critique Antônio de Alcântara Machado (1901 - 1935) sur la rénovation et la modernisation du théâtre brésilien et en les reliant à des aspects de l'œuvre de Carlos Alberto Soffredini (1939 – 2001).

Mots Clés : Antônio de Alcântara Machado ; Carlos Alberto Soffredini; théâtre brésilien moderne