

A VANGUARDA DO TEATRO DE ALVARO MOREYRA ¹

Amauri Araujo ANTUNES

RESUMO *O trabalho tem a intenção de empreender uma discussão sobre os autores, os atores e os diretores pouco conhecidos, que são responsáveis pela modernização do Teatro Brasileiro, principalmente, o teatro de Alvaro e Eugênia Moreyra, de 1925 a 1939. O teatro de Alvaro e Eugênia é uma proposição de vanguarda, uma arte de oposição política influenciada pela ideologia comunista. As práticas de Alvaro, suas encenações e seus textos são uma prova da existência de um teatro moderno no Brasil, praticamente 20 anos antes da estréia da peça Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues.*

RESUMEE *Ce travail a l'intention d'entamer une discussion sur des auteurs, des acteurs et des metteurs-en-scène peu connus, qui ont été responsables de la modernisation du Théâtre Brésilien, surtout, le Théâtre d'Alvaro et Eugênia Moreyra, de 1925 à 1939. Le Théâtre d'Alvaro et Eugênia est une proposition d'avant-garde, une art d'objection politique sur l'influence de l'idéologie communiste. Les pratiques d'Alvaro, ses "mis en scène" et ses textes sont une preuve de l'existence d'un théâtre moderne au Brasil, pratiquement 20 années avant la première de la pièce Vestido de Noiva de Nelson Rodrigues.*

No dia 10 de Novembro de 1927, no Salão Luiz XV do Casino Beira-mar, Rio de Janeiro, estreava o "Teatro de Brinquedo" com a peça: *Adão, Eva e outros membros da família*, autoria de Álvaro Moreyra.

Essa peça representou a concretização de uma idéia por ele alimentada desde 1913: "um teatro novo, nos moldes do Vieux Colombier dirigido por Copeau" (CACCIAGLIA, 1986:100), ao qual assistira por ocasião de uma estada em Paris.

¹ Texto resultante da Dissertação de Mestrado "O Trapézio ficou Balançando: Teatro de Alvaro Moreyra", apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos de Linguagem, da Unicamp, no dia 18 de agosto de 1999, sob orientação da Profª Dª Enid Yatsuda Frederico.

Dois anos antes da estréia, em 1925, proferindo conferência na Escola Polytechnica, Álvaro Moreyra expunha, resumidamente, ao término de sua explanação, o que seria o “*Teatro de Brinquedo*”:

Eu cismo num que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar... Um teatro com reticências... O último ato não seria o último ato...

Um teatro que se chamasse Teatro de Brinquedo, com uma epígrafe de Goethe: ‘A humanidade divide-se em duas espécies: a dos bonecos que representam um papel aprendido, e a dos naturais, espécie menos numerosa, de entes que vivem e morrem segundo Deus os criou...’

Um teatro de bonecos?

Sim. Mas, supondo que, nesta estação do século XX, os bonecos, como os ‘d’El-Señor de Pigmalion’, estejam de tal maneira aperfeiçoados que dêem a sensação de gente de carne, osso, alma...

Por que de brinquedo?

Porque os cenários imitariam caixas de brinquedos, despidos, infantis...

Um teatro para não contrariar aquela cantiga que resume todas as histórias, todas as filosofias, todos os pontos de vista:

‘Les petites marionnettes / Font, font, font / Trois petits tour / E puis se von’t’ (MOREYRA, 1925a)

Para a realização de seu projeto, reuniu diversos expoentes intelectuais, culturais e da alta sociedade da época; dessa forma a decoração foi realizada pelo arquiteto Lúcio Costa, auxiliado por Luiz Peixoto, que também se encarregou da encenação; a direção geral era de Álvaro Moreyra, os cenários de Di Cavalcanti e no elenco estavam Álvaro e sua esposa, Eugênia Moreyra, além de: Joracy Camargo, René de Castro, Fernando Guerra Duval, Luiz Peixoto, Frederico Barreto, Mary Sotto Mayor, Atilio Milano e Marques Porto. O grupo contou ainda com os apoios de Aida Ferreira (esposa de Procópio Ferreira), Felipe D’Oliveira e Brutus Pedreira, entre outros.

O empreendimento tinha por objetivo a criação de um teatro profissional que satisfizesse à classe média ou à elite cultural do país e, ao mesmo tempo, mantivesse o atrativo popular do teatro de revista. Alvaro partia da consideração pessoal de que o teatro então existente, com raras exceções, ou decorria de um modelo antiquado de teatro europeu (o chamado “teatro-sério”), ou tendia para o divertimento inconseqüente e de baixo nível intelectual do teatro popularesco (o gênero “Trianon”). Por isso organizou o “*Teatro de Brinquedo*”, canalizando para o grupo o prestígio pessoal de cada um dos integrantes, contando com a colaboração de todos para um movimento teatral renovador.

Gustavo Dória complementa:

Com os elencos existentes não parecia possível esperar-se qualquer idéia de melhoria ou renovação. Começou, assim, a evidenciar-se a necessidade de trazer gente de maior formação intelectual para nossas atividades dramáticas. [...] Eugênia e Álvaro Moreyra, tomando pulso à situação reinante lançaram-se a uma empreitada que, muito embora para ambos, representasse inicialmente a satisfação de um desejo pessoal, vinha dar forma, solidificar uma situação por demais evidente a que dever-se-ia oferecer uma solução o mais rápida possível. Partiam os interessados de uma idéia um tanto errada que era a de contrapor um suposto ‘teatro de arte’ ao teatro existente. Seria isto uma atitude meio provinciana ao mesmo tempo que uma desculpa antecipada para não ferir os que militavam no profissionalismo, pois que na verdade o que se

pretendia mesmo era a existência de um teatro profissional em nível de qualidade. (DORIA, 1975:26-27)

Apesar da experiência satisfatória, o “*Teatro de Brinquedo*” encerrou suas atividades, pelo menos em sua primeira fase, em 1928, após uma excursão de *Adão, Eva e outros membros da família...* à cidade de São Paulo, onde se apresentou com êxito.

O que faltou ao T.B. foi administração; cada noite, registrados 50% para os donos do Cassino, o que sobrava era distribuído igualmente por todos os “membros da família”. A falta de administração era tal que, quando de uma excursão a São Paulo, em três apresentações no Teatro Municipal, ganharam trinta e oito contos; e quando Álvaro chegou ao Rio teve que pedir dinheiro emprestado a Felipe de Oliveira para ir de automóvel para casa. (MURILO, Cláudio, Correio da Manhã 10/11/57, citado por DORIA, 1975:35)

Os integrantes do grupo voltaram às suas atividades quotidianas. Álvaro e Eugênia, porém, mantiveram uma atividade teatral à parte do “profissionalismo normal” e praticamente desconhecida do grande público.

Em 1934, após o encerramento definitivo do “*Teatro de Brinquedo*”, decepcionado e revoltado com o teatro nacional que, apesar de sua tentativa, permanecia com os mesmos vícios, escrevia:

O que há não é bem teatro.

É passatempo que substitui, na cidade grande, a bisca e o gamão das cidades pequenas

Bisca... gamão...

Theatro não. (MOREYRA, 1934a)

Sua frustração, porém, não determinou um rompimento definitivo com a arte teatral; alguns anos depois, em 1936, o Ministro Gustavo Capanema instituiu a Comissão de Teatro Nacional, com os objetivos de:

[...] *promover estudos sobre o teatro, tornando-se um órgão técnico em todos os assuntos que lhe dissessem respeito; desenvolver a atividade teatral, melhorando o padrão das representações e conduzindo o público a melhores solicitações de gosto; fazer teatro, para dar trabalho às pessoas do ofício e para oferecer recreação ao povo [...] promoveu inquéritos, representações teatrais pelas empresas de Jaime Costa, Álvaro Moreyra [sem grifo no original] e de Álvaro Pires, contratadas em virtude de concorrência, amparo a conjuntos de amadores, um concurso de trabalhos que tinham, por assunto, a história do teatro brasileiro etc.* (SOUZA, 1960, v1: 269-270)

Para as representações, o casal constituiu a “*Companhia de Arte Dramática Álvaro Moreyra*”, com a qual se exibiu no Rio de Janeiro, São Paulo e em Porto Alegre. O desejo de modernizar o teatro nacional impulsionava-os na encenação de novos autores. Álvaro e Eugênia consideravam, ainda, que era preciso evitar a discriminação com relação aos clássicos, encenando tanto autores modernos quanto de séculos passados: acreditavam que a forma de interpretar poderia determinar um caráter moderno a qualquer texto. Consideravam que a modernidade no teatro não dependia exclusivamente de sua porção literária, por isso não excluíram do repertório da companhia montagens de obras-primas de tempos idos.

Perseguíam, mais do que uma nova dramaturgia, um “teatro novo”, buscando a nacionalização, “abrasileirando” textos “estrangeiros” ou montando autores nacionais, o grande objetivo era o mesmo que norteava o “*Teatro de Brinquedo*”: a renovação do teatro brasileiro.

Além das apresentações foram organizadas “Tardes Culturais”, nas quais Álvaro Moreyra ministrava conferências sobre a história do teatro, ilustradas por cenas retiradas de obras teatrais antigas, da Idade Média, da Comédia dell’Arte, dos séculos passados e do teatro brasileiro.

A atividade teatral de Alvaro Moreyra, aparentemente, reduziu-se após estas experiências. O percurso do intelectual levou-o para outros meios de comunicação, como o rádio e a televisão, com a qual mantinha os primeiros contatos quando faleceu.

Geralmente os críticos comentam sua experiência teatral de forma superficial e contraditória, deixando em suspenso sua importância na renovação do teatro brasileiro durante os anos de 20 e 30, período de efervescência do chamado Modernismo. A questão é tão ampla que vários autores consideram o próprio teatro como um ausente da renovação promovida pelo movimento modernista:

Não houve uma manifestação artística que deixasse de respirar o ar de liberdade trazido pelo movimento modernista. Infelizmente, só o teatro desconheceu o fluxo renovador, e foi a única arte ausente das comemorações da Semana. Sábado Magaldi

Nenhuma repercussão apreciável e imediata teve o Modernismo em nosso teatro. Pode-se mesmo afirmar que os idealizadores da ‘Semana de Arte Moderna’ se esqueceram inexplicavelmente da cena nacional. J. Galante de Souza

A onda modernista, que agitou o campo da literatura e das artes brasileiras, a partir da célebre Semana de Arte Moderna, em 1922, negligenciou o teatro e sobre ele teve repercussões absolutamente insignificantes. Mario Cacciaglia

E tem sido norma negar ao Modernismo qualquer interesse especial pelo teatro, não só pela ausência na semana de Arte Moderna, mas porque nenhum autor do grupo chegou a produzir e divulgar, na década de vinte, texto que desse ao teatro posição similar ao romance e à poesia. Mesmo o teatro de Oswald de Andrade, escrito na década de 30, só foi publicado e encenado posteriormente, desencadeando influências relativamente recentes. Cecília de Lara²

É certo que o teatro brasileiro (pelo menos o teatro oficial, destinado às classes dominantes) dependia das temporadas européias, com grande profusão de óperas, companhias francesas e espetáculos vindos de Portugal, como relatava Alcântara Machado em seus artigos. O crítico considerava que os espetáculos nacionais, principalmente as comédias de costumes, eram repletas de vícios e pontos fracos: personagens repetitivos e caricatos; enredos recheados de desmaios, correrias, traições conjugais e “qüiproquós” idiotas; desnacionalizadas; atrasadas tecnicamente e pobres em recursos cenográficos. Em vista disso, concluía:

[nosso teatro] alheio a tudo, não acompanha nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática européia. 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. Nem é nacional nem é universal (MACHADO, 1940:443)

O Modernismo brasileiro apontava a necessidade da nacionalização e o teatro procurava encontrar seus rumos, inclusive nas burletas e nas revistas, onde predominava o teatro popular.

² Cf. as seguintes: MAGALDI, 1962:181; SOUZA, 1960:243; CACCIAGLIA, 1986:99; LARA, 1987:19.

Sabe-se que um dos principais objetivos do movimento modernista brasileiro era a implementação de uma cultura que substituísse aquela que vinha dos tempos coloniais. Para tanto buscavam as matrizes populares, propostas estéticas discriminadas pela cultura oficial mas criativas o suficiente para abalarem os cânones estabelecidos.

Neste debate, Alvaro Moreyra posicionava-se como defensor da idéia de que a formação do teatro nacional exigiria uma miscigenação cultural que repetisse o cruzamento que produzira a raça brasileira. Acreditava que a mistura seria nossa identidade e propunha o cruzamento das propostas populares e dos princípios europeus - principalmente franceses - dando origem, assim, a um gênero híbrido que agradaria tanto aos "populares" quanto aos "eruditos", fazendo-os rir e pensar.

Muito pouco se sabe sobre a proposta estética de Alvaro adotada no "*Teatro de Brinquedo*" ou na "*Companhia de Arte Dramática Álvaro Moreyra*", o que tem impedido que sua atividade teatral seja analisada com a devida profundidade. No entanto alguns estudiosos já percebem a importância da atividade teatral de Alvaro, uma proposta representativa do Modernismo no teatro brasileiro:

Álvaro Moreyra merece ser lembrado em nossa história teatral. Sua peça e o Teatro de Brinquedo são iniciativas louváveis e demonstram, nos anos 20, que os ventos da renovação modernista atingiram o teatro, mas que também não era fácil quebrar com a resistência das velhas formas. (FARIA, "Do Simbolismo para o Modernismo" OESP - 14/07/90)

Em 1939, Eugênia apresentou um projeto de criação de um teatro ambulante, percorrendo o interior do Brasil. Conforme DORIA (1975: 39) o plano foi aprovado pela Fundação Rockefeller e apoiado por Oswaldo Aranha, então ministro das Relações Exteriores. O projeto, porém, nunca foi posto em prática, impedido, talvez, pela Segunda Guerra Mundial. Segundo as informações de Gustavo Dória, esta teria sido a última atividade teatral do casal Moreyra.

Álvaro Moreyra, no entanto, tinha certeza de que seu trabalho tinha frutificado, apesar de não ser reconhecido, quando o TBC firmava-se como exemplo do moderno teatro brasileiro, aclamado pela maioria dos críticos, ele escreveu: "*Do Teatro de Brinquedo ao Teatro Brasileiro de Comédia, que estupenda chegada.*" (MOREYRA, 1956:181-182).

Esta certeza não era apenas de Alvaro, Gustavo Dória e Luíza Barreto Leite, endossaram suas palavras:

Não há como negar importância ao movimento iniciado em 1927, pelo Teatro de Brinquedo, retomado, dez anos depois, pelo Teatro do Estudante e confirmado pelo aparecimento de Os Comediantes. (DORIA, 1975:5)

Como falar em renovação sem lembrar que, em seu Teatro de Brinquedo, Álvaro e Eugênia Moreyra lançavam no Brasil, embora com vários anos de atraso, pois jamais fôra ouvida pela geração de Fróis, a palavra ordem de um teatro que, através de Stanislavski, Copeau, Gordon Craig e de seus seguidores do Cartel, clamava por meios de expressão de acordo com a reforma estrutural do novo mundo que nascia? (LEITE, 1965:27).

A análise do teatro desenvolvido por Alvaro Moreyra, geralmente, é comprometida pelo hábito de considerar-se a dramaturgia como única fonte histórica para o estabelecimento da evolução do teatro no Brasil. Desta forma é comum

encontrarmos estudos sobre a produção escrita de determinados autores, sem considerar-se outras atividades que podem fornecer novos caminhos para a pesquisa da história do teatro no Brasil. Se verificarmos apenas a produção dramaturgica de Alvaro Moreyra estaremos limitando o corpo de estudo a uma peça somente “*Adão, Eva e outros membros da família...*” única a ser publicada. Em minhas pesquisas encontrei uma peça não publicada, “*Noé e os Outros*”, além de trechos de duas outras peças. Mas, e este é o principal ponto de partida de meu trabalho, não utilizei apenas a dramaturgia, dando ênfase a outras atividades do artista, principalmente as relacionadas às questões político-ideológicas.

Como fontes complementares, utilizei-me de sua vasta produção literária (19 volumes de prosa e/ou verso), principalmente as obras de caráter autobiográfico. Além disso, coletei informações em diversos arquivos e, principalmente, jornais da época³. A busca foi no sentido de verificar a trajetória do intelectual e, a partir dela, identificar possíveis propostas estéticas junto ao teatro.

O autor é considerado tanto como poeta simbolista quanto como precursor da crônica moderna, influenciando diretamente a obra de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, entre outros. Participou de diversas publicações jornalísticas, tendo sido diretor de revistas e um dos principais incentivadores do movimento modernista; como escritor afinava-se com os ideais dos chamados “modernistas paulistas”. Foi um dos nomes caros aos organizadores da Semana de Arte Moderna, sendo aguardado para o evento, conforme revela MARTINS (1967,v6:67), citando o artigo do Jornal O Estado de São Paulo (SP), em sua edição de 03 de Fevereiro de 1922:

Os festivais da 'Semana de Arte Moderna', que se realizarão no Teatro Municipal, foram denominados: o primeiro, de 'Pintura e Escultura'; o segundo, da 'Literatura e da Poesia' e o terceiro, 'Festival da Música'. Neles tomarão parte: na literatura, o sr. Graça Aranha, que fará uma conferência sobre a 'Emoção Estética na arte moderna', e os srs. Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Álvaro Moreyra [sem grifo no original] Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Renato de Almeida, Luís Aranha, Ribeiro Couto de Abreu, Agenor Barbosa, Rodrigues de Almeida, Afonso Schmidt, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida e Plínio Salgado.

Não se sabe o motivo, mas, apesar de seu engajamento no movimento modernista e das notícias sobre sua presença na Semana, Álvaro Moreyra não participou do evento, mas, mesmo ausente, comungou dos ideais da modernidade tão desejada, como é possível perceber-se em suas obras, inserindo-se na história da formação da literatura moderna brasileira como um dos líderes do Modernismo no Rio de Janeiro.⁴

³Em minha dissertação incluí entre os anexos uma relação dos artigos localizados na pesquisa, incluindo algumas referências provenientes do arquivo particular da Professora Dileta A. P. Silveira.

⁴Mário de Andrade em O Movimento Modernista apresenta a adesão de Alvaro Moreyra e Ronald de Carvalho como fundamentais para o movimento, cumprindo o papel de difusão do modernismo no Rio de Janeiro e de apoio ao chamado período heróico em São Paulo, cf.: ANDRADE, 1974, p. 237-8.

Em 1925 escreveu **Adão, Eva e outros membros da família**, a peça com a qual estreou o “*Teatro de Brinquedo*”. Em 1926 Alvaro lançou-se no meio teatral, escrevendo e encenando a revista **Noé e os outros**.

Neste período Alvaro e Eugênia iniciaram intensa movimentação cultural, promovendo sessões de declamação das poesias modernas, com grande sucesso e com a revelação da declamadora Eugênia Moreyra, como afirmou Mário de Andrade:

Só mesmo dona Eugênia Alvaro Moreyra valoriza poesia da gente, porque ela foi artista o suficiente para deixar o verso cantar por si, ruim ou bom. (ANDRADE, in **Para Todos**, 524, de 29/12/1928)

A casa dos Moreyra passou a ser um ponto de encontro da intelectualidade no Rio de Janeiro. Um incontável número de personalidades da vida cultural e política do país se habituou a partilhar da hospitalidade da casa situada à rua Xavier da Silveira, nº 99, “*sempre aberta para quem quisesse entrar*”. As atividades culturais passam pouco a pouco para o terreno das atividades políticas, as quais marcam outro ponto importante para o entendimento de suas propostas teatrais.

A defesa da liberdade, já presente na produção literária, aproximou cada vez mais o casal Alvaro e Eugênia Moreyra dos partidos de esquerda no país, principalmente do Partido Comunista. Em 1935, quando a Internacional Comunista propôs a Aliança Nacional Libertadora (ANL) como frente de combate ao fascismo e oposição à Lei de Segurança Nacional, defendendo ainda a independência do Brasil do capital estrangeiro, Alvaro e Eugênia encabeçaram o movimento entre os intelectuais cariocas, transformando sua residência no ponto de encontro do Clube da Cultura Moderna, uma das seções da ANL. Quando o governo de Getúlio Vargas decretou a ilegalidade da ANL, Alvaro Moreyra manifestou-se, por escrito, contra o ato, publicando um artigo no jornal **A Manhã**. Nos anos seguintes amplia-se a atuação política do casal, com diversas prisões e a participação na campanha vitoriosa de Prestes ao senado, em 1945, pelo PCB. A simpatia de Alvaro Moreyra pelo comunismo é inquestionável (muito embora nunca tenha registrado sua filiação ao PCB) e fundamental para analisarmos seu teatro, não apenas uma proposta artística, mas também uma prática política e cultural.

Alvaro considerava que o teatro poderia ser uma forma de divulgação ideológica e de conscientização eficiente em um país repleto de analfabetos. Ao mesmo tempo não aceitava dogmas, era indisciplinado e nunca se mostrou favorável ao sectarismo. Tais características refletem-se em sua proposta artística e social, desde o início influenciada por sua ideologia.

Sua simpatia pelas idéias de esquerda foi acentuada pelo fracasso da revolução de 30, a qual considerou como um grande engodo, conforme sua obra de 1933: **O Brasil Continua**. Definia-se como um homem de esquerda, o que na época era sinônimo de comunista. Sua atividade política manteve-se intensa por quase vinte anos, diminuindo após seu segundo casamento, ocorrido em 1953, cinco anos após a morte de Eugênia Moreyra.

O próprio Alvaro fez um breve resumo do que foi sua vida :

Para os seus 'Arquivos Implacáveis', João Condé me perguntou no dia 23 de Novembro de 1958: - Que fizeste dos teus setenta anos, Alvaro?

Respondi:

Dos meus setenta anos não fiz setenta anos. Mas, nos intervalos, nasci em Porto Alegre.* Tive uma infância de menino querido.* Aprendi a amar, sendo amado.* Meus primeiros amores: minha avó ceguinha e minha mãe.* Aprendi a ler com uma professora feia.* Férias maravilhosas nas Pedras Brancas.* Apaixonei-me, pela primeira vez, por uma senhora que tinha cinco vezes a minha idade.* Meu primeiro pecado: uma atriz portuguesa.* Meu único castigo, no fim da infância: internado em um colégio de jesuítas.* No colégio amei uma imagem de Santa Cecília.* Amigos de colégio: João Neves da Fontoura, Jacintho Godoy Gomes, Osvaldo Aranha.* Meu primeiro pecado literário: um soneto que começava assim: 'Desde a primeira vez em que te vi...'.* No colégio, comecei a ser ator e também orador. * Já fiz chorar um Núncio Apostólico.* Acompanhei muita procissão.* Não levei trote de calouro, porque o estudante Genúlio Vargas me protegeu. * Meus companheiros de boêmia: Eduardo Guimarães, Felipe de Oliveira, Homero Prates, Antonius, José Picorelli, Carlos Azevedo.* Título do meu primeiro livro: **Degenerada**. * Sou bacharel em Direito, mas nunca advoguei. * Morei muitos anos na Europa.* Tive oito filhos, doze netos e um bisneto.* Casei de novo, mas com a longa experiência, não quis mais filhos.* Adoro cozinhar.* Sou maníaco por burros, bem entendido; burros substantivos.* Adorei representar no teatro.* Morei trinta e dois anos na Rua Xavier da Silveira e minha casa estava sempre aberta para quem quisesse entrar.* Sou do Flamengo, sem delírio.* Filme de Carlitos é filme de pranto para mim. * Errei bastante.* Sou um sentimental.* Passei a vida a escrever.* Autor de quinze livros publicados.* Sou capaz de ficar dois dias sem falar com ninguém.* Detesto telefone. * Gosto de contar anedotas. * Considero-me o mais jovem dos meus filhos.* Não suporto crianças.* Sou capaz de ficar dias inteiros ouvindo o canto de um pássaro.* Não me arrependo nada do que fiz.* Sou funcionário do Ministério da Fazenda.* Há quatorze anos que trabalho em rádio.* Sou um grande caminhador.* Já estive preso nove vezes.* Adoro flores.* Acredito que nunca fiz um inimigo. * Sou um homem de esquerda.* Creio em Deus.* Espero um lugar no purgatório.* Só tenho agradecimentos para a vida.* Nunca invejei ninguém.* E neste dia em que estão completando meus setenta anos, minha palavra para todos é de ternura, de paz e de gratidão. (HOJ:126-127)*

Alvaro morreu no dia 12 de Setembro de 1964, quando estava concluindo

Teatro que foi e que será, uma história do teatro ocidental com o mesmo título de uma palestra que proferira em 1925, e **O trapézio ficou balançando**, uma peça de teatro. Sua relação com o teatro foi de extrema devoção, até o final da vida, tanto que assumia publicamente o "*Teatro de Brinquedo*", talvez sua maior contribuição para o teatro moderno brasileiro, como a sua grande vaidade.

Pelo período em que desenvolveu seu teatro e por suas características artísticas e sociais é necessário considerarmos a relação de Alvaro Moreyra com os movimentos de Vanguarda, principalmente as existentes no início do século XX, somente assim poderemos delinear a modernidade de seu teatro. No entanto, falar em Vanguarda pode induzir a interpretações deturpadas do conceito, uma vez que vulgarizou-se a dicotomia simplista entre retrógrado e progressista. Assim, o artista que não se autodenomina vanguardista (ou simpatizante) estará, automaticamente, na categoria dos antiquados. Fixou-se uma lógica facilitada: vanguarda = novo.

Quando pensamos, porém, nas relações entre a chamada "*Vanguarda Histórica*" dos anos de 1905 a 1935 e as "*Neovanguardas*" dos anos 60 e 70, deduzimos, como ENZENSBERGER (1971:109), que: "*O Catecismo da vanguarda*

dos anos 60, não contém, por assim dizer, uma só afirmação que não tenha sido formulada cinqüenta anos antes por Marinetti e os seus.” O conceito de “novo” é, na verdade, uma experiência em processo, não estático e determinado. Trata-se antes de “um certo novo”. Segundo o autor, o que diferencia a atitude progressista da reacionária é justamente a capacidade de dúvida e desconfiança, não a definição exata ou a certeza, de forma que a disponibilidade para rever suas teses, evitando a estagnação das idéias e reexaminando suas premissas é o elemento constitutivo da crítica progressista.

Assim, a inserção de um movimento entre as vanguardas depende antes das atitudes de contestação do que propriamente de suas propostas teóricas. Tal característica determina a necessidade de se observarem diversos aspectos de um movimento, não apenas manifestos ideológicos ou formais, antes de considerá-lo vanguardista.

Não é uma tarefa simples a seleção de quem, ou o quê, foi de fato uma vanguarda, e os resultados sempre podem ser questionáveis. Kafka, Proust, Faulkner, Brecht, Maiakovski, Beckett... enfim, nenhum deles utilizou-se deste termo para sua autodefinição, diferentemente de diversos escritores e artistas contemporâneos que se apresentam como “vanguardistas”.

Sabemos, também, que não é possível delimitar com precisão a gênese de um processo de renovação, definir o momento em que o “novo” substitui o “velho”. Para efeitos didáticos costuma-se localizar um fato marcante e considerá-lo determinante para a transição entre dois momentos distintos. Tal processo ocorre, sempre, *a posteriori*, quando se iniciam os estudos sobre o fenômeno e não no momento em que ocorrem os fatos. De forma que a seqüência de estudos irá prestigiar, ou não, os marcos estabelecidos.

Pode-se afirmar com certeza que nunca um movimento de vanguarda valeu-se das forças policiais, sempre foi oposto às ordens vigentes, à sociedade estabelecida, porém em muitos casos encontrou-se sob o controle da classe dominante, resumida em um grito de revolta:

A vanguarda, no fundo, não passa de ser um fenômeno de purga intestinal, espécie de vacina destinada a inocular um pouco de subjetividade, um pouco de liberdade sob a crusta dos valores burgueses. De modo nenhum estes se sentirão tocados e ofendidos. Ela é, enfim, como o filho pródigo, anexável e recuperável. Ou, talvez ainda melhor, como um desses papagaios de papel de seda, berrantemente coloridos, que desandam e cabriolam no ar, que parecem livres a subir no espaço, mas que afinal estão presos ao dono por um fio. Então, se acaso se soltam, rasgam-se ao vento, ou quebram as guias de cana contra o solo. É que, no plano da vida prática, a burguesia tem sabido digerir estes ingênuos construtores de meras 'estéticas de provocação' (SOARES, 1973:137)

De um modo geral podemos afirmar que as propostas das diversas vanguardas, particularmente as artísticas existentes no século XX, afinavam-se na busca da libertação das formas existentes, operando no sentido de unir as tendências criadoras da humanidade. Não é possível, porém, adotar-se a premissa de que um movimento, só por ser de vanguarda, será verdadeiramente revolucionário, inovador ou mesmo um fator de progresso cultural ou artístico. Sob a luz desta reflexão faz-se necessário

distinguir, na arte teatral, entre um teatro de revolta e um teatro de revolução. O primeiro seria resultado de uma circunstância, não necessariamente dotado de um projeto, podendo ocorrer no calor do momento e sendo facilmente dominado e/ou assimilado. O segundo exigiria uma planificação, um amadurecimento e estaria voltado para o futuro, sua realização estaria em seus frutos, não no sucesso imediato.

Dessa forma ao considerarmos as relações do teatro proposto por Alvaro Moreyra com as vanguardas, interessa-nos, não aqueles movimentos assimilados pela classe dominante, mas os engajados no processo revolucionário. Verdadeiramente, vanguardas. Por isso a importância do vínculo político no trabalho de Alvaro Moreyra, uma vez que o comunismo era, talvez, o maior movimento de vanguarda da época.

Alvaro sabia que sua jornada teatral, propondo um teatro novo, era o início de um projeto para a criação do teatro nacional; tinha consciência de que este só surgiria após a experiência que iniciava. Como confirmou em sua entrevista à

Revista de Antropofagia:

Como é que poderão existir peças diferentes quando todos os nossos autores só trabalham para um teatro que eu nego. Os autores virão da gente que conhecer as peças reveladas pelo Teatro Sem Nome. Precisamos saber o que é teatro. Qual o melhor teatro. [...] Público já temos. A poesia brasileira, que tantos teimosos ainda xingam de futurista, contada a platéias de São Paulo e do Rio, entusiasma sempre. E não somente a platéias da elite.

Alvaro percebia que era preciso indicar um caminho, pôr em movimento o teatro estagnado. Esperava que seu trabalho pudesse promover a participação do público, de forma a desencadear um processo que iria garantir a renovação da dramaturgia brasileira, contaminada por suas propostas de teatro novo, fundindo os gêneros populares, entre eles o teatro de revista, e o teatro europeu de vanguarda. Propunha, mais do que um teatro de revolta, uma revolução no teatro.

Apesar de suas tentativas, não conseguiu, verdadeiramente, aproximar-se do teatro popular, como desejava, mantendo-se sintonizado mais na cultura européia, com a qual identificava-se profundamente. Tentou empurrar alguns padrões para o povo, forçando-o a aceitar os chamados bens universais da cultura, não considerando, porém, a efetiva participação popular, mantendo-se como representante de uma elite geradora de idéias, tentando desempenhar o papel de uma vanguarda atrás da qual as massas cerrariam fileiras. Talvez o projeto de teatro ambulante, sob as lonas do circo, viesse a ser a concretização de seu intento de aproximação efetiva com o popular, mas, como sabemos, tal projeto não foi levado a cabo em razão da explosão do conflito mundial.

A relação indissolúvel da obra artística e dos objetivos sociais em Alvaro Moreyra obriga a revisões quanto à origem do Teatro Moderno no Brasil, especialmente o teatro político que marcou a década de 50 com o “*Teatro de Arena*” e a de 60 com as atividades do CPC da UNE e grupos engajados como o “*Opinião*” ou o “*Oficina*”.

O “*Teatro de Brinquedo*” abriu as portas para atores amadores, para jovens pertencentes às elites culturais; possibilitou a experimentação teatral; trouxe à cena

novos autores; propôs um teatro desvinculado do interesse comercial; incentivou a nova geração: tornou-se, assim, referencial e possibilitou o surgimento de diversos grupos teatrais, anos depois.

A “*Companhia de Arte Dramática Alvaro Moreyra*”, por sua vez, expandiu as fronteiras do novo teatro, apresentando um repertório inovador, mesclando autores nacionais e estrangeiros e apresentando temas relevantes para a discussão da realidade nacional. A empresa artística ainda completava suas atividades com as “tardes culturais”, nas quais promovia, gratuitamente, a formação cultural da platéia, possibilitando o debate de idéias e o aprendizado de princípios estéticos a estudantes e interessados em geral.

Alvaro Moreyra desejava “criar” o Teatro Brasileiro, não um teatro de fronteiras fechadas, mas uma arte aberta a influências, um teatro que seria reflexo da miscigenação do povo brasileiro, resultado do carnaval carioca, o “*carnaval das raças*”. Sua proposta concebia a arte como algo maior: para ele a vida seria a grande arte dentro da qual a igualdade dos homens e a paz (social e espiritual) seriam os verdadeiros valores.

Desejava uma nova sociedade e sabia que para isso era necessário um longo processo de educação e conscientização. Não tinha fórmulas prontas. Considerava que a solução estaria, sempre, na participação do povo. É uma outra tendência do teatro brasileiro moderno que, infelizmente foi calada na censura das prisões, tanto em 1930 quanto em 1964.

Acostumamo-nos, assim, com o estabelecimento dos marcos do Moderno Teatro Brasileiro, geralmente, na encenação de **Vestido de Noiva** de Nelson Rodrigues, realizada em 1943, com a direção de Ziembinski. Fato que desconsidera o processo de desenvolvimento do teatro e privilegia apenas um momento específico, descartando o trabalho de formação realizado pelos artistas que fundaram o grupo “*Os Comediantes*” ou as iniciativas audaciosas de pessoas como Alvaro Moreyra, Flávio de Carvalho, Renato Viana, Luiz Peixoto, Itália Fausta, Joracy Camargo, entre tantas outras.

Tal fato deveu-se, principalmente, ao surgimento de uma nova dramaturgia, influenciada pelo expressionismo. Alvaro, porém, sabia que teatro não é só texto, por isso considerava que os novos autores viriam do teatro que propunha, não comercial e, portanto, livre para ousar.

Suas propostas: eliminar as “estrelas”; aproximar-se da platéia; desejar a compreensão do texto; propor o debate de idéias; desconsiderar as fronteiras de raça, espaço, tempo, países ou datas; defender a paz; excursionar pelo Brasil; exigir a construção de teatros; incentivar novos valores; atuar, dirigir e escrever... enfim, propostas de um verdadeiro homem de teatro de vanguarda, abriram terreno para muito do que veio depois.

Estabelecer o que é Teatro Moderno é extremamente delicado, já que este foi gerado pelo cruzamento de tantas correntes e influências diferentes que é quase impossível identificar-se uma matriz. Para alguns estaria nas propostas de Brecht,

para outros o grande marco é a dramaturgia de Beckett, outros recuam ainda mais: Ibsen e Antoine, por exemplo. Não podemos esquecer de Copeau, Ionesco, Artaud, Genet... são muitos. O Teatro Moderno não tem um pai, tem vários. E por que o Teatro Moderno Brasileiro teria uma família menor?

BIBLIOGRAFIA

PRINCIPAIS OBRAS DE ALVARO MOREYRA:

- Noé e os outros (teatro de revista). Rio de Janeiro RJ, 1926, (não publicada)
Circo. (peça curta). Rio de Janeiro RJ, 1927 (não publicada)
Adão, Eva e outros membros da família... (peça de teatro). Rio de Janeiro RJ: Pimenta de Melo, 1929.
Circo...(poesia). Rio de Janeiro RJ: Pimenta de Melo, 1929
Caixinha dos três segredos. (poesia). Rio de Janeiro RJ: Oficina Vilas Boas, 1933.
O Brasil continua... (crônicas). Rio de Janeiro RJ: Civilização Brasileira, 1933.
País do Carnaval. (teatro). Rio de Janeiro RJ, 1935 (registrada na SBAT)
Tempo perdido... (crônicas). Rio de Janeiro RJ: José Olympio, 1936.
Porta aberta. (crônicas). Curitiba PR: Editora Guaira, 1944.
As amargas, não... lembranças. (memórias). Rio de Janeiro RJ: Ed. Lux, 1954.
O dia nos olhos. (crônicas). Rio de Janeiro RJ : Ed. Lux, 1955
Havia uma oliveira no jardim. (memórias). Rio de Janeiro RJ: Jotapê Livreiro Editor, 1958.
Jardim sem grades. (teatro/ comédia) . S/ ref.
Uma pensão no paraíso.(teatro) . S/ ref.
Cada um carrega seu deserto. (crônicas). 1964.

ENSAIOS SOBRE TEATRO:

- Teatro que foi e que será. Rio de Janeiro RJ: **Ilustração Brasileira**, 69. Maio de 1926(a).
Crise. Rio de Janeiro RJ: **Ilustração Brasileira**, 69. Maio de 1926(b).
A Propósito do Teatro Sem Nome. São Paulo SP: **Revista de Antropofagia**, 5. 2^a. *Dentição*. (encarte do *Diário de São Paulo*, 14/04/1929)
Viagem pelo Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro RJ: **Lanterna Verde**, 1. Maio de 1934(a).
Commedia dell'Arte. Rio de Janeiro RJ: **Lanterna Verde**, 6. *Abril de 1938*.
O Teatro no Brasil. Rio de Janeiro RJ: **Anuário Brasileiro de Literatura**, 1940.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. 5.ed., São Paulo SP: Martins, 1974.
_____. *Do Brasil ao Farwest*. **Terra Roxa e outras terras**. n.3, 27-02-26
_____. (título desconhecido) **Para Todos**. n.524, 29-12-28
- CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil**. São Paulo SP: T.A. Queiroz/EDUSP, 1986.
- CAFEZEIRO, Edwaldo, GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro RJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.
- DÓRIA, Gustavo A. **Moderno Teatro Brasileiro: Crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro RJ: SNT, 1975.

- ENZENSBERGER, H. Magnus. As aporias da vanguarda **Tempo Brasileiro**. n.26-27, Jan-mar de 1971
- FARIA, João Roberto de. Do Simbolismo para o Modernismo **O Estado de São Paulo** 14-07-90
- FINATTO, Adelar. **Alvaro Moreyra** Porto Alegre: Tchê!, 1985
- GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó; Teatro das Vanguardas Históricas**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- LARA, Cecília de. **De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo**. Rio de Janeiro RJ: INACEN, 1987.
- LEITE, Luíza Barreto. **A Mulher no Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro GB: Ed. Espetáculo, 1965.
- MACHADO, A. de Alcântara. **Cavaquinho e Saxofone**. Rio de Janeiro RJ: José Olympio, 1940.
 _____. Nosso Primeiro Dramaturgo. **Terra Roxa e outras terras** n.5, 27-04-26
- MAGALDI, Sabato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro RJ : MEC/FUNARTE/SNT 1962.
- MARTINS, Dileta A. P. Silveira **As Faces cambiantes da crônica Moreyrina** Porto Alegre, PUCRS: mimeo, 1977 (dissertação de mestrado)
- MARTINS, Wilson. **A Literatura Brasileira: O Modernismo**. São Paulo SP: Cultrix, 1967. (v. 6).
 _____. **História da Inteligência Brasileira**. São Paulo SP: Cultrix / Edusp , 1978. (v. 6).
- NUNES, Mário. **40 Anos de Teatro**. Rio de Janeiro: SNT, s/d. v. 3
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo SP: Perspectiva/ EDUSP, 1988
- RAILLARD, Alice. **Conversando com Jorge Amado**. Rio de Janeiro RJ: Record, 1990.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Partido Comunista, Cultura e Política Cultural**. São Paulo SP: Dep de Ciências Sociais - FFLCH- USP, 1986. (Tese de Doutorado em Sociologia).
- SOARES, F. Luso. **Teatro Vanguarda, Revolução e Segurança Burguesa**. Col. Ensaios/Documentos, 3. Lisboa: Edições. Afrodite. 1973.
- SOUZA, J. Galante de. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro RJ: INL, 1960. 2 v
- SOUZA, Walder G. Virgolino de. **Roteiros de um teatro brasileiro (e moderno): Alvaro Moreyra e os anos 20 no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro RJ: UFRJ, 1992. (Dissertação de Mestrado).
- ZILBERMAN, Regina. **Álvaro Moreyra**. Porto Alegre: IEL, 1986 (Letras Rio-Grandenses, 5)