

ABRACADABRA

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

EM ARTES CÊNICAS

**COMO AS ARTES
COMUNICAM AOS ALIADOS**

da cena

**PODEM
RESPONDER À**

PANDEMIA

**CAOS
POLÍTICO**

**NO
BRASIL**

Organizadores: Ana Terra, Matteo Bonfitto,
Silvia Geraldi e Renato Ferracini

**COMO AS
ARTES DA
CENA PODEM
RESPONDER
À PANDEMIA E
AO CAOS
POLÍTICO NO
BRASIL?**

Organizadores:
Ana Terra
Matteo Bonfitto
Silvia Geraldi
Renato Ferracini



ABRACE

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

Diretoria ABRACE

Gestão - 2019-2020... e pandemia

PRESIDENTE

Pq. Dr. Renato Ferracini (LUME - UNICAMP)

1ª SECRETÁRIA

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães (DACO - UNICAMP)

2ª SECRETÁRIA

Pqa. Dra. Raquel Scotti Hirson (LUME - UNICAMP)

TESOUREIRA

Profa. Dra. Mariana Baruco (DACO - UNICAMP)

COMISSÃO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Terra (DACO - UNICAMP)

Prof. Dr. Matteo Bonfitto (DAC - UNICAMP)

Profa. Dra. Silvia Geraldi (DACO - UNICAMP)

CONSELHO FISCAL

Profa. Dra. Patrícia Leonardelli (UFRGS)

Prof. Dr. Robson Haderchpek (UFRN)

Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (UFBA/UFRJ)

SUPLENTE DO CONSELHO FISCAL

Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes (UFRN)

Prof. Dr. Marcilio Vieira (UFRN)

Profa. Dra. Ana Cristina Colla (LUME)

EDITORAÇÃO E DESIGN EDITORIAL

Arthur Amaral

EDIÇÃO

ABRACE

CO-EDIÇÃO

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (UnB)

COMITÊ EDITORIAL

Alba Pedreira Vieira

Alexandre Falcao de Araujo

Ana Paula Ibanez

Carlos Arruda Anunciato

Cassiano Sydow Quilici

Clóvis Dias Massa

Daniel Reis Plá

Daniela Amoroso

Daniele Pimenta

Denise Mancebo Zenicola

Dodi Tavares Borges Leal

Flavio Campos

Ismael Scheffler

Jandeivid Lourenço Moura

Jorge das Graças Veloso

José Denis de Oliveira Bezerra

José Sávio Oliveira Araujo

Julio Moracen Naranjo

Katya Souza Gualter

Lidia Olinto

Ligia Tourinho

Lucia Romano

Luciana Lyra

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Marcia Maria Strazzacappa Hernandez

Maria Brígida de Miranda

Marianna Francisca Martins Monteiro

Martha De Mello Ribeiro

Naira Ciotti

Natacha Muriel López Gallucci

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Rebeka Caroça Seixas

Robson Carlos Haderchpek

Stênio José Paulino Soares

Valeria Maria Chaves de Figueiredo

Veronica Fabrini Machado de Almeida

Vicente Carlos Pereira Junior

Wellington Menegaz de Paula

C735

Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil? [recurso eletrônico] / organizadores: Ana Terra ... [et al.]. – Campinas : Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021.
1545 p. : il.

Inclui bibliografia.

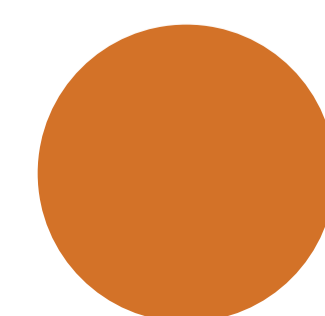
Modo de acesso: World Wide Web:

<<http://portalabrace.org/4/index.php/anais-e-publicacoes/e-books-da-abrace>>.

ISBN 978-65-88507-02-5 (e-book)

1. Artes cênicas. 2. Infecções por Coronavirus. 3. Política - Brasil. I. Terra, Ana (org.).

CDU 792



COMO AS ARTES DA CENA PODEM RESPONDER À PANDEMIA E AO CAOS, POLÍTICO NO BRASIL?

Editorial

Diante do que não entendemos, muitas possibilidades se abrem. Pensando sobre a visão, podemos tentar adaptar o que acreditamos conhecer e fazer ajustes para, com isso, trazer alguma luz ao que não conseguimos enxergar. Considerando a audição, podemos tentar parar para escutar melhor a fim de ampliar o nosso horizonte aural e, quem sabe, reconhecer sonoridades até então não captadas. Independente dessas e de muitas outras possibilidades que podemos explorar, o deparar-se com o que não entendemos pode atuar como gerador de uma significativa expansão perceptiva, de mudanças de lógica, de modos de ser/estar no mundo. Em outras palavras, situações como essas podem ser oportunidades valiosas.

Cabe observar que as expansões perceptivas que emergem do não entendimento – nesse caso, produzido pela sobreposição entre o caos político que vivemos e o crescimento descontrolado da pandemia de Covid-19, ambos conectados pelo elo da necropolítica que irremediavelmente nos invade – não pretendem absolutamente neutralizar o importante exercício crítico que deve igualmente ser praticado em momentos como esse.

Talvez o entrelaçamento entre essas duas perspectivas possa constituir o eixo que, como uma tensão que não se resolve, permeia as seis seções propostas neste livro, a saber – Cena, resistência e experimentações digitais; Corpo, artes da cena e episteme; Feminismos plurais, performances e performatividades; Práticas de cuidado e espiritualidade; Ações performativas em isolamento; e Transversalidades dissonantes – somando um total de sessenta e sete trabalhos.

Sempre “presentes”, as artes da cena buscam aqui revelar, uma vez mais, o seu papel como geradoras de fissuras e ruídos extemporâneos que nos fazem entrever (com Agamben) caminhos possíveis em meio ao escuro do nosso tempo, para tentar (com Krenak) propor práticas para adiar o fim do mundo.

Comissão Editorial Abrace
Gestão 19/20/21

Ana Terra

Matteo Bonfitto

Silvia Geraldi

SUMÁRIO

capítulo 1

Cena, resistência e experimentações digitais

DOSSIÊ DO DESCURSO

Adriana Jorgge, Adriane Henandez, Chico Machado, Henrique Saidel,
Mesac Silveira, Patricia Leonardelli, Rodrigo Sacco Teixeira _____ 15

CRÔNICA: LIVEVER - A CENA E A LIVE

André Carrico _____ 95

ESPECTADORES DE UMA TEATRALIDADE PANDÊMICA: POEMAS DE CÁ E DESDE AÍ ONDE VOCÊ ESTÁ

Sócrates Fusinato _____ 99

POR UMA PEDAGOGIA TEATRAL TRANSFORMADORA: UM OLHAR PARA A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Anita Cione Tavares Ferreira da Silva _____ 117

TEATRO ON-LINE, TEATRO VIRTUAL, TEATRO POR STREAMING, TEATRO-MÍDIA? QUE TEATRO É ESTE QUE ECLODIU COM A PANDEMIA?

Maíra Castilhos Coelho _____ 144

O ESPAÇO EXPERIMENTAL DO PETECA

Mônica Melo _____ 172

VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS: ENFRENTANDO PROBLEMAS PANDÊMICOS REAIS E EXPERIMENTANDO ESPETACULARIDADES VIRTUAIS

Filipe Dias dos Santos Silva, Michel Silva Guimarães _____ 198

QUEM SERÁ POR NÓS? ARTISTAS EM MEIO A PANDEMIA DO CORONAVÍRUS

Priscila Rosa _____ 216

O CIRCO, A PANDEMIA E O NÓ NA GARGANTA.

Daniele Pimenta _____ 224

VIVAM OS LOUCOS DAS LIVES! ARTE, FILOSOFIA E PEDAGOGIA EM TEMPOS DE PANDEMIA

Charles Feitosa (UNIRIO) _____ 240

MOTIM NA QUARENTENA: DEBATES E AFETOS EM REDE

Profa. Dra. Luciana de F. R. P. de Lyra, Carolina Passaroni _____ 253

<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO – RELATO 1: APRESENTAÇÃO, PALESTRAS E MESAS TEMÁTICAS</i>	
Ismael Scheffler, Luiz Henrique Sá, Olívia Camboim Romano _____	287
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 2: COMUNICAÇÕES DE PESQUISA</i>	
Aby Cohen, Mariana Cesar Coral, Rosane Muniz Rocha _____	314
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 3: TEATRO FÓRUM E DESIGN EXPANSIVO COMO ESTRATÉGIAS DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO DIGITAL</i>	
Dalmir Rogério Pereira _____	339

capítulo 2

Corpo, artes da cena e episteme

<i>COLORIDO ESPECÍFICO: DAS COISAS POSSÍVEIS EM MEIO AO TANTO.</i>	
Heloisa Gravina, Michel Capeletti, Clarissa Ferrer, Guilherme Capaverde, Leticia Nascimento Gomes, Pâmela Ferreira, Thiago Santos _____	364
<i>TERRITÓRIOS DISRUPTIVOS: O CORPO-TEATRO EM TEMPOS DE ISOLAMENTO</i>	
Martha Ribeiro _____	406
<i>IMPACTOS DA CRISE PANDÊMICA E POLÍTICA NO CORPO E EM SEU FAZER ARTÍSTICO</i>	
Tatiana Melitello _____	426
<i>DANÇA MODERNA E NOVAS EPISTEMES PARA O SÉCULO XXI</i>	
Tatiana Wonsik Recompenza Joseph _____	444
<i>DANÇA(S) COMPARTILHADA(S): COLABORAÇÃO ARTÍSTICA COM DANÇA EM TEMPOS DE ISOLAMENTO SOCIAL</i>	
Melina Scialom _____	476
<i>DANÇAS EM QUARENTENA</i>	
Denise Mancebo Zenicola, Alba Vieira, Leda Ornellas, Débora Campos, Leticia Infante, Gisela Zaccari, Maria Paulo, Calé Miranda, Sofia Vivo, Carlos Ujhama _	502
<i>ENCRUZILHADAS E ENTRELAÇAMENTOS: TROCAS INTERINSTITUCIONAIS</i>	
Flávio Campos, Katya Gualter _____	515
<i>SILÊNCIO (29/04/2020 – 06/10/2020...)</i>	
Débora Campos de Paula _____	552
<i>O GRUPO PÉS COM E SEM PANDEMIA: DANÇA-TEATRO PARA/COM/POR PESSOAS COM DEFICIÊNCIA</i>	
Mônica Gaspar, Lidia Olinto _____	562



*COVID-A - 108.054 SEGUNDOS DE DANÇA POR CADA VIDA
INTERROMPIDA: PRIMEIRAS REFLEXÕES*

Valéria Vicente, Líria de Araújo Morais, Carolina Dias Laranjeira _____ 599

ESCRITOS CÊNICOS SOBRE A INTIMIDADE DE NOSSAS DANÇAS DIGITAIS

Maria Inês Galvão Souza, Fernanda de Oliveira Nicolini _____ 638

“BELISCA AQUI”: DANÇAS DA/NA/A PARTIR/DA PANDEMIA DE 2020

Alba Pedreira Vieira _____ 666

DANÇA NA PANDEMIA

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães, Beatriz Silvestre Rodrigues de Souza, Cássia Natiele Silva Durães _____ 696

capítulo 3**Feminismos plurais, performances e performatividades***BILHETES DE MULHERES DA CENA EM RESISTÊNCIA*

Dodi Leal, Luciana de F. R. P Lyra, Maria Brígida de Miranda, Lúcia Romano, Lígia Tourinho. _____ 712

CANSAÇO E CRIAÇÃO PERFORMATIVA EM CONTEXTO PANDÊMICO

Andre Luiz Rodrigues Ferreira _____ 734

*AS ARTES DA PRESENÇA CONTRA O APAGAMENTO HISTÓRICO AMBIENTAL:
UM MANIFESTO ECOPERFORMATIVO DECORONIAL*

Ciane Fernandes _____ 757

BREVES CRIAÇÕES PANDÊMICAS EM CARTAS NÁUFRAGAS

Patricia Fagundes, Louise Pierosan, Aline Marques, Daiani Picoli “Nina”, Juliana Kersting, Débora Souto Allemand, Iassanã Martins _____ 793

PERFORMANCE COMO EDUCAÇÃO EM PANDEMIA

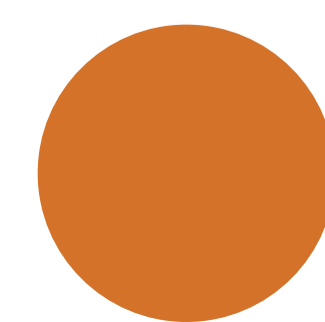
Estela Vale Villegas _____ 829

*AS ARTES CÊNICAS EM MEIO A PERFORMANCE PANDÊMICA DE UMA
SOCIEDADE INSUSTENTÁVEL*

Luiz Naim Haddad _____ 856

capítulo 4**Práticas de cuidado e espiritualidade***TIRAMOS A PELE, LAVAMOS A ALMA*

Nara Keiserman _____ 887



COMO VOCÊ ESTÁ SE SENTINDO HOJE? A CLÍNICA PERFORMATIVA DA UNIRIO
Juliana Manhães, Leticia Carvalho, Marcus Fritsch, Nara Keiserman,
Tania Alice _____ 908

capítulo 5

Ações performativas em isolamento

SEXAGENARTE - A VIDA NÃO PARA: OS PONTOS CARDEAIS DE MUITAS HISTÓRIAS
Rodrigo Sacco Flores Almeida Teixeira _____ 935

MODELAGEM DA MEMÓRIA OU INSIRA SUA JUSTIFICATIVA AQUI
Daniel Silva Aires, Mônica Fagundes Dantas _____ 940

QUARENTENA - QUANDO A ESPERA SE TORNA UMA AÇÃO
Éden Peretta, Bárbara Carbogim, Cláudio Zarco, Amanda Marcondes,
Vina Amorim, Daniela Mara, Diego Abegão, Fernando Del, Marina Freire,
Jefferson Fernandes _____ 954

*JOGO DO ESPELHO NOS TEMPOS DE COVID - AS ESTRATÉGIAS PARA
AULAS DE TEATRO SOB ISOLAMENTO SOCIAL.*
Elizabeth Medeiros Pinto, Suzane Weber Silva _____ 962

TEATROPALESTRA CAPETALISMO, PANDEMIA E PANDEMÔNIO.
Stefanie Liz Polidoro _____ 976

*[sem título] - AUSÊNCIA E PRESENÇA COMO FORÇA POÉTICA
NO ISOLAMENTO SOCIAL*
Ms. Rafael Machado Michalichem, Ms. Renata Mendonça Sanchez _____ 989

CORPORALIZANDO ECO-SOMÁTICA (HOLONÔMICA) #EM CASA
Carla Vendramin _____ 1004

DOIS AMORES E UM BICHO - UMA CARTOGRAFIA DA CONVIVÊNCIA
Danielle Martins de Farias _____ 1033

RECORTE-COLAGEM E ALGUNS REMENDOS
Silvia Balestreri _____ 1037

UM POEMA FILOSÓFICO PARA SE VIVER, MESMO NA PANDEMIA
Domenico Ban Jr. _____ 1044

VÔOS TANGENCIAIS DE AUTOEXPRESSÃO
Patrícia Souza de Almeida _____ 1049

capítulo 6

Transversalidades dissonantes

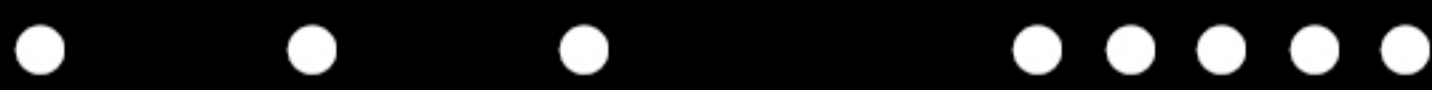
- O USO DE MICRO-CONTROLADORES ARDUINO E A “CULTURA MAKER” NO ENSINO DE ILUMINAÇÃO CÊNICA: POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES COM A ILUMINAÇÃO NAS RENOVAÇÕES DOS ESPAÇOS CÊNICOS*
Rafaela Blanch Pires _____ 1054
- PANORAMA DO ENSINO DE DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL NAS MICRORREGIÕES CHAPADA DO APODI E SERIDÓ OCIDENTAL/RIO GRANDE DO NORTE*
Marcilio de Souza Vieira _____ 1079
- DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL, UM ESTUDO SOBRE A BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR (BNCC) E AS ESCOLHAS CURRICULARES DO DOCUMENTO DO RIO GRANDE DO NORTE.*
Carolina Romano de Andrade, Marcilio de Souza Vieira _____ 1103
- ACERVOS DOCUMENTAIS EM RELAÇÃO: UMA POÉTICA DE ATUALIZAÇÃO NA TÉCNICA DE EVA SCHUL*
Fellipe Santos Resende, Suzane Weber da Silva _____ 1139
- RESSONÂNCIAS DE UMA PRESENÇA E UMA ESCUTA: DO QUE SE FAZ EM TEATRO E DANÇA*
Valéria Maria Chaves de Figueiredo, Adriano Jabur Bittar _____ 1155
- DESVELANDO A ÂNIMA*
João Vítor Ferreira Nunes _____ 1172
- MEU INVENTÁRIO NO CORPO*
Mylene da Silva Moreira, Flávio Campos _____ 1202
- A POÉTICA DA APARIÇÃO E CURA: REFLEXÕES A PARTIR DA GRAMÁTICA NEGRA CORPORAL AMPLIFICADA*
Janaína Maria Machado (UFBA) _____ 1223
- DO TEATRO QUE É BOM... O PENSAMENTO ESTÉTICO TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE.*
Nanci de Freitas _____ 1238
- O AUTOENFRENTAMENTO: PRÁTICAS DE YOGA E MEDITAÇÃO NA FORMAÇÃO DA ATRIZ*
Daniela Corrêa da Cunha, Daniel Reis Plá _____ 1273
- O DESPERTAR CONTEMPORÂNEO NAS RELAÇÕES ENTRE DANÇA E SAGRADO FEMININO*
Lauana Vilaronga Cunha de Araújo, Geisa Dias da Silva,
Tânia Guerra de Souza _____ 1303

<i>CRIAÇÃO INFANTIL: CAMINHOS E QUESTIONAMENTOS</i> Allana Bockmann Novo, Flávio Campos _____	1331
<i>IDENTIDADE MOVEDIÇA: OS TRILHOS DO SAMBA NA CIDADE CULTURA</i> Giullia Almeida Ercolani, Luiz Naim Haddad _____	1344
<i>UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE AS INTERFERÊNCIAS DA CORRENTE TEÓRICA “PÓS-MODERNISMO” NA CRIAÇÃO EM DANÇA NA CONTEMPORANEIDADE</i> Natália Colvero, Flávio Campos _____	1352
<i>CORPO-LUZ: PENSAMENTOS ACERCA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA PARA O TEATRO CONTEMPORÂNEO.</i> Ana Luisa Quintas, Alice Stefânia Curi _____	1364
<i>UM RETORNO ATENTO AO BRINCAR: CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A DANÇA</i> Fernanda Battagli Kropeniski, Flávio Campos _____	1402
<i>DA COR DO AZEVICHE: A NEGRITUDE COMO POÉTICA DE RESISTÊNCIA NAS ARTES DA PRESENÇA</i> Stênio José Paulino Soares _____	1414
<i>O TEATRO POLÍTICO E AFROCENTRADO DO BANDO DE TEATRO OLODUM (1990): A FORMAÇÃO DE UM TEATRO NEGRO NA BAHIA.</i> Heverton Luis Barros Reis _____	1440
<i>“DENTES DE CACHORRO E CASCOS DE CAVALO”:</i> O MITO DE MICAELA Mariclécia Bezerra de Araújo _____	1473
<i>É “LEI”!</i> ESPETÁCULO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA CRIADO EM PROCESSO COLABORATIVO Alba Pedreira Vieira, Marcus Diego de Almeida e Silva, Carlos Gonçalves Tavares _____	1493
<i>A PRODUÇÃO CULTURAL DO BRASIL OITOCENTISTA E A ATUAÇÃO DE MULHERES NO TEATRO POPULAR.</i> Lílian Rúbia da Costa Rocha _____	1521
<i>FILOSOFIA PERFORMACE: ARQUIVOS AUDIOVISUAIS DAS CULTURAS POPULARES DE AMÉRICA LATINA</i> Natacha Muriel López Gallucci _____	1546



CAPÍTULO 6

transversalidades
DISSONANTES



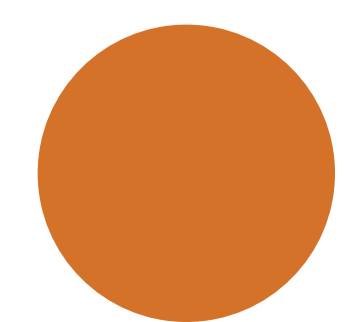
DO TEATRO QUE É BOM... O PENSAMENTO ESTÉTICO TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE.

Nanci de Freitas (Instituto de Artes da UERJ)¹

__RESUMO

O texto resulta de um estudo de fontes mencionadas no artigo de Oswald de Andrade, “Do teatro que é bom...”, publicado em *Ponta de Lança*, em 1943. O escritor coloca em debate as principais tendências do teatro modernista europeu, contrapondo o “teatro para as massas”, disseminado pelas experiências cênicas russas (Meyerhold), ao “teatro de câmara”, inspirado nas concepções francesas e italianas (Copeau e Pirandello), que influenciaram os rumos do teatro moderno brasileiro. O “ideário estético-teatral” de

¹ Nanci de Freitas é Professora Associada do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes. Coordena o Laboratório de Artes Cênicas e o projeto Mirateatro! Espaço de estudos e criação cênica. É encenadora e Doutora em Poéticas do Teatro pela UNIRIO.



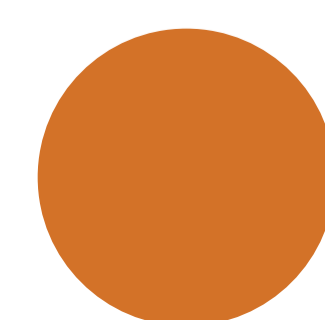
Oswald faz referências às grandes tradições teatrais do Ocidente e aos espetáculos das vanguardas, que ele teria assistido na Paris dos anos 1920.

__PALAVRAS CHAVE

Oswald de Andrade, teatro de câmara, teatro para as massas, vanguardas russas, teatro brasileiro moderno.

__ABSTRACT

The text results from a study of sources mentioned in Oswald de Andrade's article, "Do teatro que é bom ..." (About good theatre), published in *Ponta de Lança*, in 1943. The writer puts into debate the main trends of European modernist theater, contrasting the "theater for the masses", disseminated by Russian scenic experiences (Meyerhold), to the "chamber theater", inspired by French and Italian conceptions (Copeau and Pirandello), which influenced the directions of modern Brazilian theater. Oswald's "aesthetic-theatrical ideal" makes reference to the great theatrical traditions of the West and to the avant-garde shows, which he would have seen in Paris in the 1920s.



__KEYWORDS

Oswald de Andrade; Chamber theatre; Theatre for the masses; Brazilian modern theatre

EMBATE ENTRE “TEATRO DE CÂMARA” E “TEATRO PARA AS MASSAS”.

No artigo “Do teatro que é bom...”, publicado em *Ponta de Lança* em 1943, Oswald de Andrade apresenta uma síntese de suas “ideias teatrais”, marcando posição estética no panorama teatral moderno. Na forma de diálogo, Oswald coloca em debate o “teatro de câmara” e o “teatro para as massas”, utilizando-se da própria condição da estrutura dramática marcando a relação entre os interlocutores que se opõem numa dialética de discurso/resposta. O “teatro de câmara”, uma tendência da cena modernista europeia iniciada pelo teatro intimista de August Strindberg, aparece na discussão em aproximação com o teatro italiano (a dramaturgia de Luigi Pirandello e a cena de Anton Giulio Bragaglia) e com as ideias do encenador francês Jacques Copeau. O “teatro para as massas” é apresentado como um gênero de espetáculo capaz de agregar elementos do cinema e dos esportes como nas montagens teatrais

² “Do teatro que é bom...”. In: *Ponta de Lança* (1991, p. 102-108). O livro reúne artigos publicados, em 1943, nos jornais: *Estado de São Paulo*, *Diário de São Paulo*, *Folha da Manhã*. 944.

russas, em especial as encenações de Vsévolod Meyerhold.

O diálogo circunscreve as divergências acerca dos rumos do teatro brasileiro entre Oswald de Andrade e um porta-voz do Grupo Universitário de Teatro – GUT, grupo paulista atuante nos anos 1940, sob a direção do crítico Décio de Almeida Prado, que teria recusado a proposta do autor de *O rei da vela* para a montagem de seu texto. Para Iná Camargo Costa (1996), as contradições políticas da peça *O rei da vela*, somadas às divergências estéticas, pareceriam “passadistas e retardatárias às gerações mais jovens”:

Os teoremas programaticamente comunistas (à brasileira) do primeiro ato do *Rei da vela* hão de ter cheirado a puro enxofre àqueles praticantes do *teatro de câmara*, mas não há de ter sido apenas esse o motivo que os levou a considerar aquela peça retardatária ou pouco séria. Pois se é verdade que não nutriam a mais remota simpatia pelo stalinismo (cujas “façanhas” conheciam muito bem) não é menos verdade que eles eram muito exigentes em matéria de dramaturgia e preferiam, como escreveu Décio de Almeida Prado anos depois, esperar pelo aparecimento dos Claudel, Giraudoux e Anouilh brasileiro. Por mais que respeitassem os veteranos da Semana de Arte Moderna, tinham uma convicção bastante consolidada – a de que ainda deveria demorar muito para surgir a própria dramaturgia brasileira (Costa, 1996, p. 150).³

Os principais integrantes do GUT (Décio de Almeida

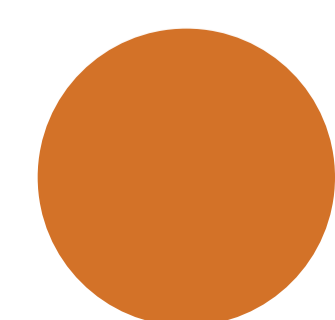
³ O comentário de Décio de Almeida Prado aparece na introdução ao seu livro *Apresentação do Teatro Moderno*, de 1956, que reúne suas críticas de teatro de 1947 a 1955 (Prado, 2001, p. XXI).

Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano) participavam também da revista *Clima* (1941-1944), ao lado de Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes e Rui Coelho, apelidados por Oswald de Andrade de chato-boys. O grupo foi alvo das críticas do escritor, principalmente depois das restrições feitas por Antonio Candido, no ensaio “Estouro e Libertação” (1992, p.17-32), ao livro *A revolução melancólica*, primeiro volume do ciclo *Marco Zero*, publicado em 1943. Oswald respondeu ferozmente a Antonio Candido em seu artigo “Antes do Marco Zero”, incluído em *Ponta de Lança* (Andrade, 1991, p. 66-70).

O artigo “Do teatro que é bom...” começa com uma defesa do trabalho “desses meninos e meninas”, referência aos integrantes do GUT. Diz o primeiro interlocutor:

Só o fato deles (sic) nos descansarem do cinema, dessa imbecilização crescente pela tela com que os Estados Unidos afogaram o mundo, para depois toma-lo sem resistência, só isso me faria dar a Legião de Honra, a Cruz de Ferro, a Ordem do Cruzeiro, tudo que haja de condecoração em todo o mundo aos amadores do nosso teatro (Andrade, 1991, p. 102).

O segundo interlocutor - Oswald de Andrade - afirma que ele está equivocado, em relação às conquistas do mundo moderno:

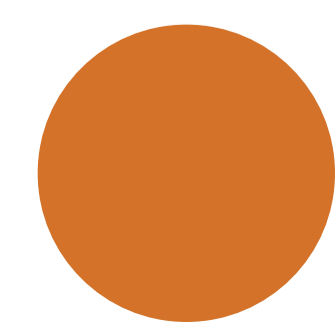


O mundo de hoje tende a crescer e não há espiroqueta, pálido, pára-queda químico, tanque, canhão ou metralhadora, S.S., o estreptococo rajado, que possa com uma humanidade alfabetizada, elucidada pelo cinema, vigilante pela escola, saneada no esporte e na higiene alimentar, amparada pela cirurgia, pela sulfanilamida, pela granacidina (Andrade, 1991, p. 102).

O discurso indica a postura ideológica de Oswald como intelectual marxista, engajado ao Partido Comunista, desde 1931, na luta contra as forças nazifascistas, naquele momento da Segunda Guerra Mundial, em 1943. As artes integradas aos meios de comunicação de massa e o teatro de estúdio iriam cumprir um papel decisivo na construção do novo mundo:

Se amanhã se unificarem os meios de produção, o que parece possível, já não haverá dificuldades em reeducar o mundo, através da tela e do rádio, do teatro de choque e do estúdio. É a era da máquina que atinge o seu zênite. Por isso mesmo, meus reparos são contra o *teatro de câmara*, que esses meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio e popular, pelo teatro social ou simplesmente pelo teatro modernista, que ao menos uma vantagem trás, a mudança de qualquer coisa (Andrade, 1991, p. 102/103).

O primeiro personagem insiste no teatro moderno da França, em sua “reação admirável contra o abastardamento trazido pelo cinema”, produzindo “alguns minúsculos palcos



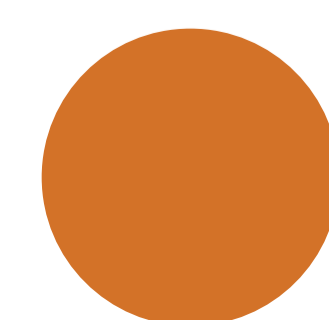
de escol, onde se refugiou o espírito nessa fabulosa Paris que a bota imunda do guarda floresta Hitler tenta inutilmente pisar (...) veja como graças aos Dullin, aos Pitoëff, aos Copeau, o teatro soube reacender a sua flama que parecia extinta” (Andrade, 1991, p. 103).

Jacques Copeau, considerado o reformador da arte teatral francesa, desenvolveu um programa artístico junto ao *Théâtre du Vieux Colombier*, em Paris, de 1913 a 1924, permanecendo vivo no *Cartel des Quatre*, grupo fundado em 1926 e que, até a Segunda Guerra Mundial, reuniu alguns dos mais importantes diretores de teatro de Paris: Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty e o russo, Georges Pitoëff. Os diretores tinham em comum o objetivo de produzir um teatro não convencional, opondo-se ao decorativismo do palco do século XIX e ao “arqueologismo” dos naturalistas. Diz Copeau:

Renunciar à ideia de cenário. Quanto mais a cena for nua, mais a ação poderá fazer com que nasçam prodígios sobre ela. Quanto mais for austera e rígida, tanto mais a imaginação jogará livremente. É na restrição material que a liberdade de espírito se apoia. Sobre a cena árida o ator é encarregado de realizar tudo, de tirar tudo de si mesmo. O problema do ator, do jogo, do movimento íntimo à obra, da interpretação pura, é assim formulado em toda a sua amplitude. Um tablado nu e atores de verdade (Copeau, 2013, p. 172).

Afastando-se tanto do teatro comercial quanto das posições vanguardistas de sua época, o encenador francês se colocaria em afinidade com a criação poética dos simbolistas, tendendo à veneração dos clássicos: a encenação deveria ser a arte de explorar as nuances do texto, em seu sentido intelectual e recursos poéticos. Suas ideias conquistaram inúmeros adeptos na França e em diversos países, no período entre as duas guerras. No entanto, “sua poética seria refutada pelo primeiro grande movimento de vanguarda do novo século, o futurismo, que teve seu maior impacto nos anos durante os quais o Vieux Colombier estava sendo planejado e implantado” (Carlson, 1997, p. 329-330).

Ao argumento em defesa de Copeau, Oswald contrapõe outra vertente do teatro moderno, a do “teatro de Meyerhold e as fabulosas transformações da cena russa, a fim de levar à massa, o espetáculo, a alegria e a ética do espetáculo...” (Andrade, 1991, p. 103). Vsévolod Meyerhold era ligado ao construtivismo, tendo encenado a peça *Mistério-Bufo*, do poeta Wladimir Maiakóvski, em 1918, para as comemorações do primeiro ano da Revolução. Em relação às renovações cênicas, o primeiro interlocutor rebate: “Bragaglia também tentou...”, referência a um dos criadores do teatro experimental italiano. Oswald replica:



Não, Bragaglia funcionou no pequeno laboratório modernista das experiências que você acaba de citar... (Copeau e o *Cartel*). São ainda e sempre o *teatro de câmara*. A réplica cenográfica do paradoxo de Pirandello. Não vou negar, nem ao próprio Bragaglia e nem ao próprio Pirandello, o valor dessas pesquisas nos dois campos, da plástica cênica e da ótica psíquica. (...) Essas experiências intelectualistas são uma degenerescência da própria arte teatral, da própria finalidade do teatro que tem a sua grande linha dos gregos a Goldoni, à *commedia del'arte*, e ao teatro de Molière e Shakespeare... (Andrade, 1991, p. 104).

Anton Giulio Bragaglia, ao contrário de Copeau, acreditava que a poesia teatral não está nas palavras e sim na cena. Participando do debate sobre “o perigo cinematográfico”, com a adesão do público às imagens da tela, ele argumenta que ao invés de se opor ao cinema o teatro deveria ser corrigido por ele, adotando a construção de uma nova poesia cênica. Valoriza o trabalho de equipe, cabendo, contudo, ao *regisseur* (o diretor) a coordenação do espetáculo:

O meu método é o seguinte: 1º) Exijo o autor dentro do clima espiritual do momento. 2º) Encontrado o autor que deve ser um homem nascido no nosso poético país, incito-a a escrever a comédia experimental; enquanto ele trabalha eu o vigio e aconselho. 3º) Uma vez terminada a obra, está pronta para ser feita de novo. Tesouras, papel, goma e pena. E começa o trabalho e a leitura até ficar pronta outra vez. Trabalho para muitas horas, gritos, lutas ferozes. No mínimo, as cadeiras

⁴ Anton Giulio Bragaglia manteve-se à frente do trabalho experimental do Teatro dos Independentes e da Casa de Arte Bragaglia, durante vinte anos.

voam. Alguns escritores ficam embaixo delas e desaparecem. 4º) O texto é lei, é sagrado e inviolável. Trata-se então de materializar a palavra, faze-la viver; vê-la e ouvi-la. Cria-se cena por cena, “imposta-se” o jogo de ação e vocalizam-se ou dilatam-se os tempos; marcam-se os pontos mais salientes e mais fortes, e estudam-se os silêncios e as pausas. Até o intimismo é útil, para dar o claro escuro da atmosfera teatral (Bragaglia, 1960, p. 28-29).

Atuando junto a iniciativas do Estado para reerguer o teatro, como conselheiro do Sindicato dos Diretores e Cenotécnicos, Bragaglia afirma no livro *Fora de cena*: “Os fins que tem em mira a nova cena fascista são a difusão da cultura técnica moderna e histórica, a renovação das formas nos teatros públicos; em suma: toda iniciativa que possa constituir uma ação moral e intelectual pelo prestígio do teatro técnico e pela defesa da escola italiana de espetáculo” (Bragaglia, 1941, p.10). Propunha um afastamento tanto da marca de deboche e visão limitada que o termo “futurista” imprimira ao teatro italiano, quanto “da repercussão das ideias de Copeau, o inimigo fiel de toda encenação, inventor da cortina neutra (...) o nobre chefe dos anti-teatrais no teatro” (Bragaglia, 1941, p. 21). Justificando a posição dos franceses, que defendem o teatro literário de sua tradição, reafirma o teatro da representação integral: “a nossa raça, teatral de instinto, há de reencontrar o bom senso, há de voltar à pura tradição italiana” (Bragaglia, 1941, p. 23).

Em relação a Pirandello, é inegável seu domínio sobre o cenário teatral francês, no período entre guerras e mesmo no pós-guerra, de 1945 a 1950, com a contribuição dos encenadores membros do *Cartel*. A estreia de *Seis personagens à procura de um autor*, dirigida por Pitoëff em 1923, marcou a história do teatro francês. Jules Romains, Lenormand, Anouilh, Salacrou, Ionesco, Sartre, Camus e Genet são alguns dos grandes autores influenciados pelos temas pirandellianos, com o jogo que “consiste em opor o teatro à existência (...) a verdade da arte às aparências do real”, diz Bernard Dort (1977, p. 202). Do ponto de vista técnico, Pirandello introduziu inovações na escrita: “a utilização da volta ao passado e da aceleração do tempo (comparáveis a certos recursos cinematográficos); a prática do teatro dentro do teatro; a utilização da ruptura do tom e a mudança contínua do drama para a comédia; a integração do raciocínio no movimento dramático...” (Dort, 1977, p. 218/219).

Oswald de Andrade disse ter assistido, em Paris, a montagem de *Seis personagens à procura de um autor*, em 1923, ficando impressionado com a teatralidade explícita dessa assustadora reforma cênica, como escreveu no artigo “Anúnciação de Pirandello”: “O teatro está aberto e nu. Pano levantado, bastidores de costas, mangueiras preparadas para um caso de incêndio, um piano, cartazes

5 Publicado no *Correio Paulistano*, de 29 de junho de 1923.

indicadores do horário dos artistas – toda a engrenagem anarquizada de uma caixa em dia de ensaio” (Andrade, 2017, p.184).

O impacto de Pirandello na formação do teatro moderno brasileiro pode ser percebido desde os anos 1920, nos textos de Alcântara Machado, conforme análise feita por Cecília de Lara (1987). Para o crítico, as bases para a renovação do nosso teatro se assentariam numa conjunção entre as propostas dramatúrgicas de Pirandello e a valorização de tradições populares nacionais. O processo deveria começar por banir dos palcos o teatro de costumes, propondo a busca do “primitivismo nativo” e da brasilidade autêntica e moderna, sugerindo para nosso teatro uma dupla tarefa, a de empreender, ao mesmo tempo, sua universalização e sua nacionalização, projeto que se aproximava das ideias antropofágicas e que valorizava as formas populares do teatro de revista.

O próprio teatro oswaldiano herdou muito da teatralidade pirandelliana, ao incorporar aspectos da metalinguagem e sugerir o desmonte das convenções do palco. O que Oswald condena em Pirandello é a posição política antirrevolucionária. Obviamente, o escritor brasileiro não seria condescendente com Pirandello nem com Bragaglia, pelas relações cordiais estabelecidas pelos dois artistas com Mussolini. Em 1924, Pirandello chegou a filiar-se ao

Partido Fascista Italiano, “menos por convicção ideológica do que pelas vantagens que adviriam desse fato. O autor sempre desejara ter a sua própria companhia e a ajuda oficial que obteve, em 1925, foi determinante para a criação do Teatro d’arte”.

O conceito de “teatro de câmara” é utilizado no artigo de Oswald de modo amplo, referindo-se a tendências cênicas que dialogam com as tradições do drama e com a “ótica psíquica”. O termo, oriundo da música de câmara, surgiu com o “teatro íntimo” de Strindberg, fundado em 1907, e se desenvolve entre as duas guerras com temáticas relacionadas aos conflitos psicológicos, pelo desejo de fazer do palco um local de encontro e de confissão recíproca entre ator e espectador:

Nesse “entre quatro paredes”, o ator parece diretamente acessível ao público, que não pode recusar sua participação emocional na ação dramática e que se sente pessoalmente interpelado pelos atores. Os temas – o casal, o homem isolado, a alienação – são escolhidos para falar “discretamente” ao espectador, confortavelmente instalado, quase como no divã do psicanalista, e confrontado, por ator e ficção interpostos, com sua própria interioridade (Pavis, 1999, p. 382).

A influência francesa no teatro moderno no Brasil

⁶ Informações no texto introdutório da peça *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. XVII. Não há indicação de autoria do texto introdutório.

⁷ Em 1947, Lúcio Cardoso chegou a formular um projeto de criação do Teatro de Câmara, no Rio de Janeiro, com o objetivo de apresentar textos inéditos de autores brasileiros, na perspectiva de um teatro intimista.

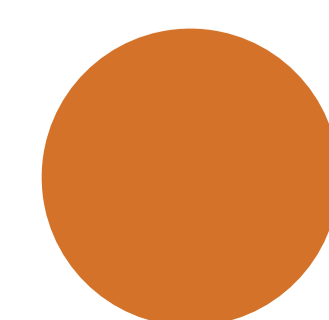
pode ser vista na relação entre o programa artístico do Grupo Universitário de Teatro – GUT e as ideias de Copeau e Jouvet, como reflete Iná Camargo Costa (1998). O crítico Décio de Almeida Prado, que dirigiu o grupo paulistano entre 1943 a 1948, indicou suas fontes: “É aos mais novos que me acho ligado pelas ideias, aos que vieram, de uma maneira geral, depois e não antes de Ziembinski. (...) Jacques Copeau, de quem todos descendemos, escreveu: ‘por encenação compreendemos o desenho de uma ação dramática.’” (Prado, 2001, p. XX). Copeau busca uma dramaturgia que consiga “fazer sonhar, evocando, sugerindo a vida múltipla e misteriosa (...) não fechar a perspectiva do mundo por um julgamento pesado, não se opor aos fenômenos, ser simples, familiar” (Copeau apud Costa, 1998, p. 87). Paul Claudel, Pirandello e Giraudoux (o Racine moderno) indicavam o ideal a ser atingido, endossando o projeto teatral do GUT. Durante a temporada de Jouvet no Brasil, em 1941, a revista *Clima* publicou um ensaio de Décio sobre as ideias de Jouvet, que caracterizaria a plataforma estética (e política) do grupo, na opinião de Iná Camargo Costa. Nesta síntese estaria a convenção teatral que reproduz o acordo entre autor, ator e público, para alcançar a ilusão e a emoção perfeitas; a recusa do naturalismo por decretar a morte da imaginação; a defesa da ação dramática que provém

de motivação psicológica das personagens e rejeição aos conteúdos da arte de tese.

A política cultural do GUT tinha como objetivos a valorização do autor nacional e a difusão do teatro pelo interior. Experiência absorvida pelo Teatro Brasileiro de Comédia - TBC - e pela Escola de Arte Dramática, da qual o próprio Décio participara. Gustavo Dória cita declarações de Décio de Almeida Prado:

Nasceu o nosso grupo em 1943, com o intuito de apresentar ao povo o bom teatro e também com a finalidade de auxiliar os Fundos Universitários de Pesquisas que, por sinal, têm patrocinado os nossos espetáculos. O primeiro constou de três peças: *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente; *O irmão das almas*, de Martins Pena, e *Pequenos Serviços em casa de casal*, de Mário Neme. Essas três peças de épocas tão diversas formam como que uma síntese da História do Teatro Brasileiro (Prado, apud Dória, 1975: p. 121).

Apesar da influência francesa sofrida por Décio e seus companheiros da revista *Clima*, eles sempre acabavam se voltando para o Brasil, diz Ana Bernstein (2005). Embora o crítico tivesse pequena experiência como encenador, o projeto do GUT revelava clareza na escolha do repertório, como ele diz: “A primeira peça pertence ao primeiro teatrólogo de língua portuguesa; a segunda, ao primeiro comediógrafo verdadeiramente nacional; e a última a um



escritor brasileiro da atualidade” (Prado, *apud* Bernstein, 2005, p. 88). O próprio Oswald de Andrade, no artigo “Diante de Gil Vicente”, se encanta diante da montagem de *O auto da barca do inferno*:

Os “chato-boys” estão de parabéns. Eles acharam o seu refúgio brilhante, a sua paixão vocacional talvez. É o teatro. Funcionários tristes da sociologia, quem havia de esperar desses parceiros dum cômodo sete-e-meio do documento aquela justeza grandiosa que souberam imprimir ao *Auto da Barca* de Gil Vicente, levado à cena em nosso teatro principal? Honra aos que tiveram a audaciosa invenção de restaurar no palco um trecho do Shakespeare lusitano, com os elementos nativos que possuíam. Os Srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano, secundados pela pequena *troupe* universitária, ficam credores de nossa admiração por terem trazido diante do público um dos melhores espetáculos que São Paulo já viu. (...) Veja você o valor pedagógico e persuasivo do teatro, quando o teatro é teatro, é criação e execução, é postura e ação! Estes meninos puseram-me diante dos olhos a presença silenciosa e mágica de Portugal (Andrade, 1991, p. 86-87).

Rememorando sua experiência em Paris, nos anos 1920, Oswald faz ressalvas ao teatro da França, em seu artigo: a Jacques Copeau pela montagem de *Ubu-Roi* de Alfred Jarry, uma farsa que lembra os mistérios medievais, na qual “o Rabelais represado pela burguesia de bons costumes, que vem de Lesage a Flaubert, havia de trazer a todos nós a esperança de sua imortalidade”; as paradas sensacionais

de Jean Cocteau e o gênio que conseguiu realizar o grande espetáculo operístico moderno: Erik Satie (Andrade, 1991, p. 106). Nos faustosos tempos em que o escritor e Tarsila do Amaral residiram em Paris (1922-1929), estabeleceram contato com a intelectualidade apresentada pelo amigo e poeta Blaise Cendrars. Diz Oswald, em *A marcha das utopias*:

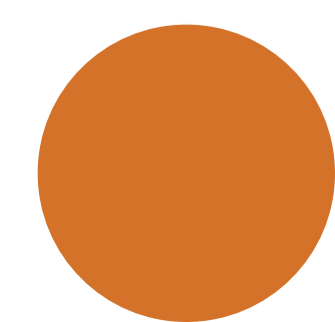
Não posso esquecer-me do que foi a minha chegada a Paris no ano de 22, já depois de ter tomado parte aqui na Semana de Arte moderna. (...) Vi nas exposições, nas conferências, nos círculos de artistas e intelectuais o que era a Arte Moderna. Um incrível destroçamento das boas maneiras do “branco, adulto e civilizado”. O primitivo tremulava nos tapetes mágicos de Picasso, em Rouault, em Chirico que majestosamente criava o surrealismo. A estatuária negra do Benin figurava nas vitrinas da Rue La Boétie. Os *ateliers* eram trincheiras revolucionárias. Os grandes artistas novos falavam das cátedras do Collège de France. A mecânica de Léger, a geometria que do cubismo passava ao abstracionismo, revelavam também as artes do primitivo, que nada têm nem de paisagista nem de agricultor (Andrade, 1995, p. 201).

O encontro com as vanguardas artísticas ofereceria as bases para a modernidade de Oswald. Tarsila fazia estágios nos famosos ateliês e “Oswald circulava entre os escritores da vanguarda parisiense arregimentando munição para reescrever o *Miramar* e elaborar o *Serafim*. Mas o contato mais estimulante para a obra do escritor ocorreu

via artes plásticas, música e teatro”, diz Maria Eugênia Boaventura (1995, p. 83). Ele ficara encantado ao assistir a peça *Création du monde* pelos Balés Suecos de Rolf de Maré (texto de Blaise Cendrars, música de Darius Milhaud e cenário de Fernand Léger); e os Balés Russos de Diaghilev, como *Parade* (libreto de Cocteau, coreografia de Massine, cenário de Picasso e música de Erik Satie). O impacto de Diaghilev se deu pelo choque visual provocado pelas cenografias, dimensão pictórica que passa a ser colocada num plano de igualdade com os elementos musicais e coreográficos.

O TEATRO PARA AS MASSAS: A ERA TECNOLÓGICA E O PALCO COMO ESTÁDIO.

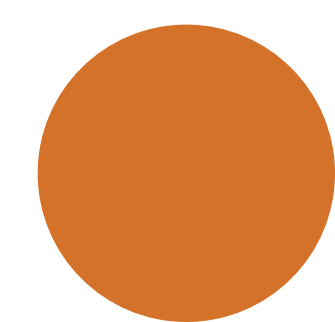
O debate empreendido no artigo “Do teatro que é bom...” deixa claras as divergências, no campo ideológico, quanto à função do teatro como fenômeno social. Passeando pela história do teatro no Ocidente, o escritor enaltece o teatro grego e a humanização dos personagens de Ésquilo e de Sófocles na luta contra o destino, em contraposição ao que considera a mediocridade das personagens de Eurípedes envolvidas nos casos de família, nas quais Racine iria buscar inspiração para sua “metrificação envernizada e tersa”. Leitura que se aproxima do Nietzsche de *A origem*



da tragédia: o sentido filosófico do trágico estaria ligado às tensões entre Apolo e Dioniso, nas tragédias de Ésquilo e de Sófocles, enquanto, em Eurípedes, o drama e as paixões individuais revelariam uma tensão entre Dioniso e Sócrates. Na posição defendida, o Hamlet de Shakespeare ocupa um lugar privilegiado: “Há todo o drama do renascimento humanístico no príncipe viajado tornado culto, portanto cético, no contágio sufocante dos primados ancestrais que ia encontrar em Elsenor”. Shakespeare, assim como Bacon, comparece no Goethe de Weimar, no primeiro e no segundo Fausto, “que desencadeia as forças subterrâneas e as forças celestiais no embate encarniçado pela alma do homem tornado livre” (Andrade, 1991, p. 107).

No processo de secularização do teatro, a saída dos espaços abertos para as salas fechadas, a partir do século XVI, determinaria sua “convencionalização”. Desde o século XVIII, com a vitória do individualismo, assim como a pintura mural abandonou as paredes das igrejas para se fixar no cavalete, “o teatro deixou o seu sentido inicial que era o de espetáculo popular e educativo, para se tornar um minarete de paixões pessoais, uma simples magnésia para as dispepsias mentais dos burgueses bem jantados” (Andrade, 1991, p. 104).

Na lista de autores que fizeram “o teatro que é bom”, não poderiam faltar exemplos do drama moderno, como



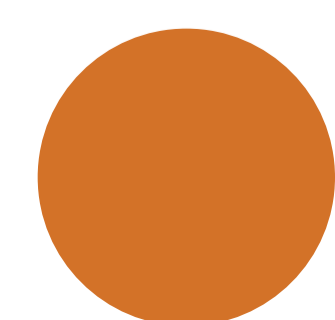
o mestre norueguês, Henrik Ibsen, ressaltando *Peer Gynt*, drama de estações próximo das origens do teatro: “Está aí um teatro para hoje, um teatro de estádio... participante dos debates do homem...” (Andrade, 1991, p. 105). Dos gregos ao Fausto, de Ibsen a Federico Garcia Lorca, de Paul Claudel a Jarry, Oswald olha para o teatro do passado e para a cena moderna, buscando o fio de uma trajetória humanística no ocidente capaz de revelar o homem em constante luta pelo pensamento progressista e pela liberdade.

No sentido de inserção social, é difícil pensar em um teatro para as massas como propõe Oswald. O “teatro de massa”, como o “teatro popular” e o “teatro de participação”, refere-se mais a palavras de ordem do que a um conceito formulado com clareza, diz Pavis (1999). O *agit-prop* (agitação e propaganda), teatro feito para as massas, em geral, estaria condicionado a “efeitos secundários de ‘esquerdização’ do jogo do teatro: signos muito legíveis e repetitivos, procedimentos melodramáticos muito evidentes, fábula simplificada e mensagem clara e nítida” (Pavis, 1999, p. 384). Não confundir com o teatro feito pelas massas, com participação do povo, como no espetáculo *A Tomada do Palácio de Inverno* (ponto culminante da Revolução Russa), que o diretor russo Evrêinov organizou em 1920, contando com oito mil figurantes. O teatro para as massas

seria uma proposta mais política do que estética: “trata-se de criar as condições para que as classes sociais mais amplas tenham acesso à cultura, antes e em vez de criar uma arte de massa que transforme mágica e socialmente todos aqueles que a contemplam” (Pavis, 1999, p. 384).

A discussão se torna complexa por conta do fenômeno que iria instaurar a chamada “cultura de massa”, ao longo do século XX, com as novas tecnologias e meios de comunicação como rádio, cinema, televisão. A arte, com acesso aos recursos para a reprodução das obras, passou a integrar o domínio da indústria cultural. O teatro, porém, mantém seu caráter de não reprodutibilidade técnica, o *hic et nunc* da autenticidade de sua presença no local em que se realiza, o que garante sua condição de “aura”, conforme a célebre tese de Walter Benjamin (1985). No entanto, a presença das novas mídias nos espetáculos (recursos de luz e som, projeções cinematográficas e, posteriormente, circuitos de vídeo e difusão digital), desestabiliza o caráter mágico do teatro e introduz novas formas de produção e recepção.

O mundo novo que então se construía com a revolução tecnológica fora experimentado pelas vanguardas europeias, como foi o caso pioneiro do futurismo italiano. Por um lado, temos a inegável importância do movimento em conexão com a vida moderna; por outro, as contradições

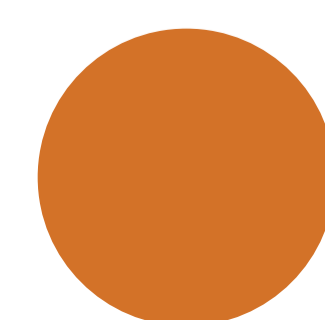


ideológicas de seu articulador, Filippo Tommaso Marinetti, nos primórdios do fascismo italiano, geraram polêmicas. No teatro, um de seus principais manifestos, o *Teatro Sintético Futurista*, de 1915⁸, apresenta aspectos da cena vanguardista, com base na ideia de choque e exaltação à luta:

Enquanto aguardamos nossa muito desejada grande guerra, nós Futuristas desenvolvemos uma violenta ação anti-neutralista, das praças à universidade, empregando nossa habilidade no preparo da sensibilidade italiana para a grande hora do perigo máximo. A Itália deve ser destemida, impetuosa, veloz e ágil, como um esgrimista, indiferente aos golpes como um boxeador, impassível às notícias de uma vitória que possa custar cinquenta mil mortos ou a derrota. (...) A guerra – Futurismo intensificado – nos obriga a marchar e não a apodrecer nas livrarias e salas de leitura. Consequentemente achamos que a única maneira de inculcar na Itália o espírito guerreiro atualmente é através do teatro (Marinetti, p. 1974, p. 1).

As sínteses apresentadas nas *serate*, um tipo de intervenção artístico-política que ocorria em cafés e salões literários, indicavam a estética do teatro futurista: “Sintético, isto é, muito breve. Comprimir em poucos minutos, em poucas palavras e gestos, as inúmeras situações, sensibilidades, ideias, sensações, fatos e símbolos” (Marinetti, 1974, p. 2). Por meio de atrações cênicas e recursos cômicos, a síntese visava uma explosão da forma tradicional do

⁸ O *Teatro Sintético Futurista* (1915) foi assinado por F. T. Marinetti, Emilio Settemelli e Bruno Corra.



teatro, exigindo uma recepção ativa: “Todas as noites o Teatro Futurista será um ginásio onde se treine o espírito da raça em entusiasmos rápidos e perigosos, exigidos por este ano futurista” (Marinetti, 1974, p. 4).

O cubo-futurismo, principal versão russa das vanguardas artísticas, absorveu aspectos do futurismo italiano, conforme o teor combativo de seu manifesto de 1913, *Bofetada no gosto Público*⁹, com o ataque às tradições literárias burguesas e o culto às formas tecnológicas da vida moderna, a velocidade e a simultaneidade. Ideologicamente, postulavam no sentido contrário das posições do grupo de Marinetti: ao invés do elogio à destruição e à guerra, apoiavam estratégias revolucionárias para a derrubada da monarquia, da Igreja e do sistema de classe. Em termos de linguagem, os cubo-futuristas mostravam interesse no reaproveitamento das tradições e no linguajar das ruas: “mediante a recuperação da tradição pictórica – as obras dos primitivistas, os ícones religiosos e as singelas ilustrações da literatura romanesca popular”, diz Silvana Garcia (1997, p. 41).

As vanguardas russas viveram intensas investigações formais aliadas ao compromisso político-social, alcançando o ápice no construtivismo. O poeta Maiakovski afirma, em 1923, no primeiro número da revista *LEF - Levyi Front Iskusstv*

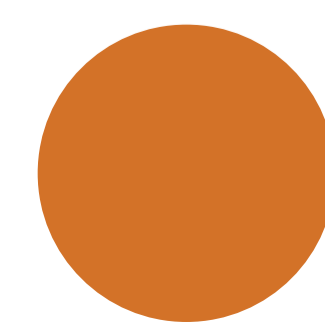
⁹ Principal manifesto do cubofuturismo, assinado por Vladímir Maiakovski, Vielimir Khlébnikov, David Burlíuk, Alexéi Kruchënik (Telles, 1987, p. 122-128).

(Frente de Esquerda das Artes) ¹⁰: “Pela primeira vez um termo novo no domínio da arte - construtivismo - veio da Rússia e não da França”. A estratégia formal do construtivismo, designado como “não figurativo”, implicava na recusa da composição em favor da construção e na relação entre arte e indústria das máquinas; na concepção de arte que modela a vida, ao invés de embelezá-la; na elaboração de uma linguagem que dialoga com sistemas biomecânicos, como modo de educação das atividades humanas. A “arte construtiva”, nos anos 1920 e 1930, iria determinar a renovação das artes plásticas, arquitetura, design, cenografia teatral, fotomontagem, cinema e propaganda, incluindo nomes como Taraboukuin, Tratiakov, Maiakovski, Meyerhold, Tatlin, Eisenstein, com desdobramentos na Europa e fora dela, nas décadas seguintes.

Vsévolod Meyerhold se engajou à perspectiva construtivista, recusando o palco tradicional e a estilização de suas montagens simbolistas anteriores, propondo um “espetáculo extrateatral” ¹¹, visando apresentações a um público de massas, em praças, fábricas e usinas metalúrgicas. A pesquisa de formas para a encenação de *O Corno Magnífico*, de Fernand Crommelynck (1922), levaria à criação de uma estrutura tridimensional concebida como uma “máquina-ferramenta”. O dispositivo, com partes

¹⁰ Revista futurista dirigida por Maiakóvski de 1923 a 1925, em Petrogrado.

¹¹ Segundo J. Guinsburg, o trabalho de Meyerhold fora desenvolvido em quatro fases distintas: a simbolista, a esteticista, a construtivista e a sintética (Guinsburg, 2001, p. 57-84).



construtivas necessárias às ações dos atores, se tornaria uma estrutura standard usada em todas as montagens desta fase. Numa conjugação de técnicas modernas e adaptações de antigos sistemas do teatro popular, Meyerhold transforma plataformas móveis em tribunas, como nos mistérios medievais, nos carros de carnaval da Renascença italiana e na flexibilidade do palco elizabethano, com proscênio, balcão e cena de fundo. As concepções do encenador, designadas como grotesco, eram centradas na performance do ator, nas ações físicas e acrobáticas, na comicidade e no predomínio do gesto sobre a palavra: “Esse deslocamento constante de planos de percepção é tributário de um jogo de oposições, coerções, que articula simultaneamente a expressividade corporal do ator e seu projeto significante” (Picon-Vallin, 2006, p. 35).

Na segunda encenação de *Mistério-Bufo*, de Vladimir Maiakóvski (1921), a cenografia criada por A. Lavínski e V. Khrakóvski construiu estruturas imensas, compondo as linhas de uma arca que lembravam os planos múltiplos do teatro medieval, permitindo que a ação pudesse avançar por entre o público.¹² Apesar das críticas de escritores e membros do partido, que consideravam a peça incompreensível para o público proletário (críticas que recaíam sobre a produção artística de Maiakóvski até seus últimos dias), o espetáculo

¹² A primeira versão de *Mistério-Bufo* (1918) teve cenografia de Maliévitch: um mural monumental junto às suas telas suprematistas (Ripellino, 1971, p. 81).

teve enorme repercussão. Em plena guerra civil, *Mistério-Bufo* estimulava uma espécie de “teatromania”, fazendo de uma Rússia devastada um lugar em que fervilhavam teatros experimentais, laboratórios cênicos de escolas e grupos de repartições militares. Os espetáculos animavam comícios, desfiles e solenidades, como as *instzeniróvski*, dramatizações comemorativas das datas da Revolução, reunindo milhares de artistas, técnicos e voluntários para apresentações a públicos gigantescos (Ripellino, 1971, p. 89).

Os impasses vividos na Rússia da década de 1920, diante das divergências partidárias e estéticas, levariam à falência das iniciativas de promover a revolução das artes junto à revolução social. Em conferência proferida em 1930¹³, Meyerhold afirmara ser fundamental o teatro estimular a sensibilidade do público, não se restringindo a instrumento de propaganda política, representando teses e antíteses. A encenação deveria inspirar-se nas festas populares, valorizando aspectos do teatro total proposto por Wagner¹⁴: “Considerávamos, outrora, como utópicos os projetos de Wagner de criar uma espécie de teatro sintético que, com os meios cênicos, utilizaria, além da palavra, a música e a luz, os movimentos rítmicos e toda a magia das artes plásticas”. Mas mudaria de ideia, pois é desta forma que os espetáculos deveriam ser concebidos, para agir sobre

¹³ “A reconstrução do teatro”, Moscou, Leningrado: 1930 (Meyerhold, apud Conrado, 1969: 179-191).
¹⁴ Wagner escreveu *A obra de arte do futuro*, em 1849, ensaio em que propõe o conceito de Gesamtkunstwerk, “obra de arte total”, uma síntese de elementos da música, poesia, arquitetura, teatro, dança e pintura.

a plateia (*Apud* Conrado, 1969, p. 182). Meyerhold propõe um teatro capaz de enfrentar a concorrência do cinema: “Deem-nos tempo para elaborar a “cineficação” do teatro, deixem-nos realizar na cena os métodos da tela” (*apud* Conrado, 1969, p. 183). Ao encenador não foi concedido o tempo necessário para as experimentações. Em 1938, seu teatro foi fechado por decreto; em 1939 o artista foi convidado a fazer a autocrítica de suas concepções artísticas, mas se recusou, sendo preso por 48 horas. Sua mulher, Zenaide Reich, foi encontrada morta no mesmo ano. Em 1942, Meyerhold foi assassinado. ¹⁵

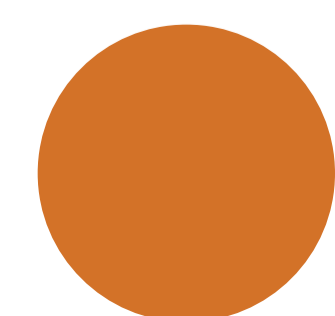
O pleno desenvolvimento das vanguardas russas foi interrompido, a partir de 1932, com a ascensão de Stalin ao poder e a adoção da tese do “realismo socialista”, em 1934, como padrão artístico da cultura revolucionária, a partir de decisões tomadas no 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, com a participação de Máximo Gorki, Andrej Zdanov e Josef Stalin. O programa, que ficou conhecido como “Zdanovismo”, propunha que a arte deveria “fornecer um retrato verdadeiro e histórico-concreto da realidade em seu progresso revolucionário”, levando em conta “o problema da transformação ideológica e a educação dos trabalhadores no espírito do socialismo” (Eagleton, 2011, p.72).

¹⁵ Sob os impasses de Meyehold, ver o texto “Vsévolod Meyerhold: uma informação” (Conrado, 1969: 1-13).

Foi exatamente em 1934, quando foi decretada a tese do “realismo socialista”, que Oswald de Andrade, filiado ao Partido Comunista Brasileiro, publicou sua peça *O homem e o cavalo*, inspirada em *Mistério-Bufo*, respondendo ao apelo feito por Maiakóvski aos leitores e produtores do futuro, conforme seu prefácio à segunda versão da peça, de 1921:

Mistério-Bufo é o caminho. Caminho da revolução. Ninguém profetizará com exatidão quais montanhas a mais teremos de explodir, nós que estamos indo por este caminho. (...) Hoje aspira à comuna a vontade dos milhões, mas dentro de uma meia centena de anos, pode ser que em um ataque contra planetas longínquos se atirem encouraçados aéreos da comuna. É por isso que, tendo mantido o caminho (a forma), eu novamente mudei partes da paisagem (o conteúdo). No futuro, todos que encenarem, desempenharem os papéis, lerem e imprimirem o *Mistério-Bufo*, mudem o conteúdo - façam seu conteúdo ficar contemporâneo, hodierno, do momento (Maiakóvski, 2001, p 7).

A peça *O homem e o cavalo* dialoga com a temática da peça de Maiakóvski e com a tradição teatral que ela representa, inspirada nos mistérios medievais, mas muda a estrutura narrativa e as personagens, operando a uma “transcontextualização” paródica. Oswald faz uma homenagem à peça *Mistério-Bufo*, sugerindo acordo com a teoria de Linda Hutcheon, que vê a paródia como “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da

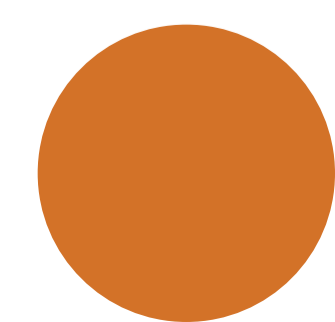


semelhança” (Hutcheon, 1989, p. 17).

A peça, que não alcançou o palco em montagens profissionais, teve (e ainda tem) difícil recepção por parte da crítica, sendo considerada datada por conta dos conteúdos ideológicos e da crença em uma revolução socialista. O poeta antropofágico, experimentador incansável, trafega por uma forma vanguardista e fragmentada para dar conta de conteúdos e discursos unificados sob as teses partidárias, produzindo uma tensão estética que não seria considerada harmoniosa, apesar de soluções brilhantes e intensa inventividade.

A lista de dramaturgos e encenadores que Oswald de Andrade considera como sendo o teatro que é bom é ampla e diversificada, indo do teatro grego ao teatro moderno. Apesar de não fazer uma distinção clara entre gêneros e sistemas teatrais aos quais se integram as obras citadas, o texto tende a reiterar o comprometimento social dos autores e encenadores. A estética do “teatro para as massas” projeta uma imagem que dialoga com a monumentalidade e que faz lembrar o teatro total de Wagner, proclamando o espetáculo popular “que um dia, talvez breve, há de somar num sentido honesto Wagner e Oberammergau”¹⁶ (Andrade, 1991, p. 104). O conceito de “teatro total” é mais um ideal inspirado no imaginário de

¹⁶ *Oberammergau Passion Play* é um espetáculo da Paixão de Cristo, que acontece a cada dez anos, desde 1634, na aldeia de Oberammergau, na Baviera, Alemanha, a partir de manuscritos que datam dos séculos 15 e 16.



certas formas de grande espetáculo do que uma realização concreta da história do teatro. Diz Patrice Pavis: “Uma das intenções do teatro total é reencontrar uma unidade considerada perdida, que é a da festa, do rito ou do culto. A exigência de totalidade escapa ao plano estético: ela se aplica à recepção e à ação exercida sobre o público. Visa fazer com que todos os indivíduos participem” (Pavis, 1999, p. 394/396).

Nas “ideias teatrais” oswaldianas desenvolvidas no artigo “Do teatro que é bom...”, artistas de vanguarda são luminares de um novo teatro: “aparelhado com a era da máquina, com o populismo do Stravinski, as locomotivas de Poulenc, as metralhadoras de Shostakovich na música, a arquitetura monumental de Fernand Léger”. A inspiração maior: a “encenação de Meyerhold, que propõe aos estádios de nossa época onde há de se tornar uma realidade o teatro de amanhã, como foi o teatro na Grécia, o teatro para a vontade do povo e a emoção do povo” (Andrade, 1991, p. 107). Naquele momento, contudo, a realidade era assombrada pelas ameaças fascistas:

O mundo se transformou depois do sedentário *século das luzes*, do romantismo de gabinete e da calma *Aufklärung*. Sancho montou o cavalo de Quixote! É a imagem guerreira do fascismo, a burguesia, a pequena burguesia querendo tomar parte em rodeios com um vilão do tamanho de Stalin... A pequena burguesia mussoliniana, doura em primeiras letras,

amamentada pela burocracia e pelo confessionário, querendo num desrecalque sensacional viver perigosamente... Veja no que deu! (Andrade, 1991, p. 108).

Para fechar o ensaio, Oswald de Andrade monumentaliza a figura do jornalista americano John Reed como modelo de artista comprometido com o esclarecimento, um soldado que “tendo apenas na cabeça ideias simples como pregos e uma arma na mão (...) cumpriu a sua missão no palco vivo da história contemporânea” (Andrade, 1991, p. 108). John Reed escreveu o livro *Dez dias que abalaram o mundo* sobre sua experiência na Revolução Russa, em 1917. O livro, editado nos Estados Unidos, em 1919, foi considerado a primeira obra da literatura mundial sobre a Revolução Socialista na Rússia.

A estética intimista do “teatro de câmara”, em plena Segunda Guerra Mundial, era um despropósito para Oswald, temporariamente convertido aos ideais revolucionários. Sua concepção de espetáculo, acredita Sábato Magaldi (2004, p. 170), teria sido preterida pela modernidade teatral da década de 1940, influenciada pela presença dos encenadores estrangeiros no Brasil. Nelson Rodrigues, legitimado pelo sucesso de *Vestido de Noiva*, com o grupo Os comediantes, desenvolvendo uma análise psicológica de suas personagens, numa chave freudiana, teria mais sorte

do que Oswald. Nesse caso, para usar as palavras do próprio Oswald, a “plástica cênica” viria da Polônia, pelas mãos do encenador Ziembinski, mas a “ótica psíquica” do teatro rodrigueano seria constantemente comparada à estrutura textual pirandelliana.

__REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **O homem e o cavalo**. São Paulo: Editora Globo: Secretaria Estado da Cultura, 1990.

_____. **Ponta de lança**. São Paulo: Globo, 1991.

_____. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.

_____. “Anunciação de Pirandello”. **Sala Preta**, 17 (2), p. 181-185. 2017. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i2p181-185>.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. (v.1). Trad.: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade**. Campinas: Editora da Unicamp: Editora Ex Libris, 1995.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. **Fora de Cena** (Ensaio sobre teatro). Trad.: Álvaro Moreyra. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi Ltda, 1941.

_____. “Subordinação do literato ao teatro”. *In*: Hermilo Borba Filho (org.). **Teoria e prática do teatro**. São Paulo: Agência Editora Íris, 1960.

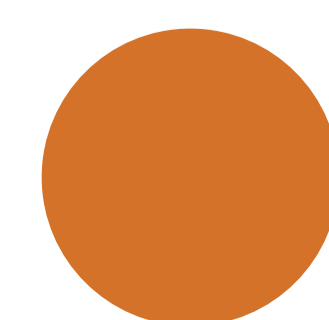
CANDIDO, Antônio. “Estouro e libertação”. *In*: **Brigada Ligeira**. São Paulo: UNESP, 1992.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

COPEAU, Jacques. **Apelos**. Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis; notas de Claude Sicard; tradução e apresentação José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.



DÓRIA, Gustavo. **Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DORT, Bernard. “Pirandello e o teatro francês”. *In: O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EAGLETON, Jerry. **Crítica literária marxista**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas**. São Paulo: Hucitec, 1997.

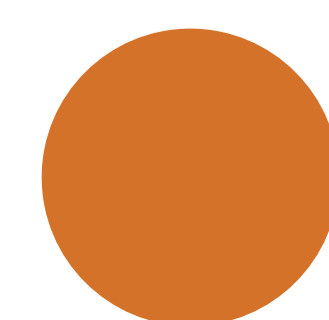
GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

LARA, Cecília de. **De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

MAGALDI, Sábato. **Teatro de ruptura: Oswald de Andrade**. São Paulo: Global, 2004. MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Mistério-Bufo: um retrato heroico, épico e satírico da nossa época**. Trad.: Dmitri Beliaev. São Paulo: Musa Editora, 2001.

MARINETTI, F. T.; SETTIMELLI, Emilio; CORRA, Bruno. “O



teatro sintético futurista – 1915”. *In: Cadernos de Teatro*, nº 63. Rio de Janeiro: O Tablado, 1974.

MEYERHOLD, Vsevolod. “A reconstrução do teatro” *in: O teatro de Meyerhold* (Aldomar Conrado: trad. org. e apresentação). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. “A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea”. *In: Folhetim* (coleção Ensaaios). Rio de Janeiro, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**; crítica teatral de 1947 a 1955. São Paulo: Perspectiva, 2001.

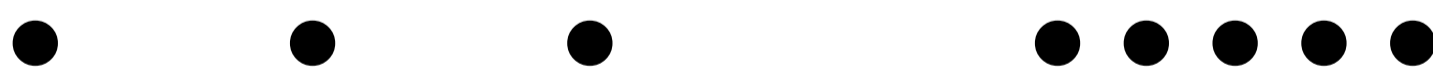
REED, John. **Dez dias que abalaram o mundo**. Trad. Armando Gimenez. São Paulo: Global, 1978. RIPELLINO, Angelo Maria. **Maiakovski e o teatro de vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Record, 1987.

WAGNER, Richard. **A obra de arte do futuro**. Tradução: José M. Justo. Lisboa: Editora Antígona, 2003.



PPG-Artes da Cena
 Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
 Instituto de Artes - UNICAMP



ISBN: 978-65-88507-02-5

