

1 INTRODUÇÃO

Decorridas cerca de nove décadas, os movimentos artísticos de vanguarda¹ iniciados em Portugal com a publicação da revista *Orpheu*, em 1915, e no Brasil, com a Semana de Arte Moderna, de 1922, embora já exaustivamente esmiuçados, continuam atraindo a atenção dos pesquisadores. Apesar disso, trabalhos que estabeleçam aproximações, paralelos, contrastes, divergências entre os dois Modernismos ainda são relativamente raros subsistindo um vasto campo a ser explorado.

Saraiva, por exemplo, lamenta que ainda não existam estudos de fôlego consagrados às possíveis relações entre o trabalho dos artistas envolvidos, ressaltando que a carência dessas pesquisas parece tanto mais grave, quanto “é certo que os Modernismos foram momentos culminantes das culturas dos respectivos países no século XX”. (2004:15).

A propósito das ligações entre os vanguardistas em Portugal e no Brasil, Jackson² enfatiza a existência de um vínculo especial direto: a participação do brasileiro Ronald de Carvalho na organização da revista *Orpheu*. Mais tarde, Carvalho retornaria ao Brasil para ajudar no planejamento da Semana de Arte Moderna de São Paulo”, salienta. (1978:17)

Assegura também o pesquisador norte-americano que os modernistas brasileiros já conheciam – bem antes da Semana - textos de Almada Negreiros e de Mário de Sá-Carneiro. Significativa também na relação entre os dois movimentos é a atuação de Antonio Ferro – editor de *Orpheu*³ - que publica o

¹ Serão considerados nessa pesquisa apenas os movimentos renovadores nos quais Almada Negreiros e Oswald de Andrade atuaram diretamente.

² Jackson apresentou uma tese de doutorado com o título **Vanguardist prose in Oswald de Andrade**, na universidade do estado americano de Wisconsin.

³ De acordo com Saraiva, Antônio Ferro não foi verdadeiramente o “editor” de *Orpheu*. Tratou-se apenas de uma “brincadeira” de Mário de Sá-Carneiro e de Fernando Pessoa, afinal Ferro tinha apenas 19 anos e não poderia ser, legalmente, editor. “Mas, de fato, Ferro não se importou com a sua “editoria involuntária” nem com a ilegalidade dela. (2004: 165).

manifesto “Nós” na revista brasileira Festa e cujo texto **Leviana, romance de fragmentos**⁴ tem edição simultânea, em Lisboa e no Rio de Janeiro, em 1921.

Aliás, o próprio Oswald, em plena forma, reconhece a importância do intelectual português quando afirma: “é preciso chamar Antônio Ferro de gênio e Carlos Gomes de burro. Chamamos”. (Jackson, 1978:16). O mesmo Antônio Ferro que, na década seguinte, se tornará uma espécie de “condestável” da cultura portuguesa oficial ocupando importantes cargos na estrutura do regime liderado por Oliveira Salazar.

Ainda para Saraiva, são evidentes as afinidades de visão de mundo entre **A Invenção do dia claro**, de Almada e **O Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. Assim como as proximidades poéticas e literárias entre **Litoral** (publicado pelo português em 1922) e **Pau-brasil** (1925). Afirma também o ensaísta que tais proximidades têm a mesma fonte de inspiração – Blaise Cendrars⁵, colaborador da revista Portugal Futurista, como Almada - e que se tornara interlocutor de Oswald, em Paris.

O objetivo desse trabalho – no âmbito da linha de pesquisa Tradição e Ruptura na Literatura, do Departamento de Letras da PUC-RJ, sob a orientação do prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes – é pois, estabelecer um diálogo entre os textos teatrais de Almada Negreiros e de Oswald de Andrade. Como ponto de partida, a constatação de que ambos, empenhados na renovação da dramaturgia em seus países, produzem nas décadas de 1920 e 1930, obras de ruptura que percorrem, com autonomia e liberdade criativa, os caminhos inovadores sugeridos pelas vanguardas estéticas europeias a partir do final do século XIX.

Como se espera demonstrar, para realizar seus objetivos de combate radical ao naturalismo – e, em larga medida, também, ao simbolismo - então hegemônicos, os dois artistas utilizam, simultaneamente, dois procedimentos: 1) lançam mão de técnicas de decomposição narrativa; 2) garimpam elementos e inspirações na trajetória do teatro universal – e também da literatura – a exemplo

⁴ Em seu livro **Modernismo em Portugal e no Brasil** (Unicamp, 2004) Saraiva promove comparação entre **Leviana**, de Antônio Ferro e **Memórias sentimentais de João Miramar**, de Oswald.

⁵ Blaise Cendrars, com quem Oswald prava entre 1923 e 1925, aparece no **Manifesto pau-brasil**, autenticando a experiência de síntese, na literatura nacional, por parte dos revolucionários de 22, do primitivo e do moderno, aspectos contrastantes da literatura universal. (Nunes, 1979:29)

do que faz o português com Pierrot e Arlequim, criação dos atores-bailarinos da “*commedia dell’arte*” italiana e personagens de um dos seus textos mais bem realizados. Esse último, aliás, também obsessivamente reprisado em sua obra pictórica.

É nessa mesma direção que o teatro de Oswald de Andrade se apropria de temas e percepções de diferentes realidades temporais e espaciais, posteriormente rearticuladas com refinado sentido transformador. Uma das suas grandes peças, **A morta** (1934), por exemplo, parodia anarquicamente a **Divina comédia** de Dante Alighieri. Com efeito, o Maiakóvski⁶ paulista produz, dez anos antes de Néson Rodrigues, os primeiros textos importantes, ao tempo em que cria um dos grandes personagens da história da dramaturgia brasileira: o Abelardo 1º, de **O rei da vela**.

Almada, por sua vez, também experimenta tudo o que pode. O resultado é uma dramaturgia com elevado nível poético e textos curtos – em evidente sintonia com o projeto futurista – embora, paradoxalmente verborrágicos, quase sempre antecedidos por copiosos prólogos ou prefácios e, na maioria das vezes, apoiados por abundantes comentários na forma de minuciosas rubricas. Tudo para atender a uma programática pretensão de controle absoluto sobre os materiais, em estreita consonância com seu pensamento a respeito de “quem deve mandar no teatro”: o autor.

Até porque, como afirma o próprio:

“Jamais seria capaz de nada em teatro senão sobre o fosse feito por mim, não só como autor, também como ator e também como organizador do espetáculo. Francamente, nada mais saberia de teatro que o que nele fizesse feito por mim. (1997:1101).

Importante também salientar que o modernista português ainda atua como cenógrafo, figurinista e coreógrafo⁷ e publica vários textos teóricos sobre teatro.

⁶ São realmente interessantes as aproximações entre a linguagem e o estilo do dramaturgo soviético e o trabalho de Oswald. Reconhecidamente **O homem e o cavalo**, por exemplo, do paulista inspira-se em **Mistério bufo**, do poeta russo.

⁷ De acordo com Rebello, dois bailados coreografados por Almada, **Bailado do encantamento** e **A princesa dos sapatos de ferro, com música de Ruy Coelho**, são

Em um deles, **O meu teatro**, enfatiza o que denomina relação entre teatro e necessidade:

(...) se aprofundarmos o vasto todo da palavra necessidade veremos que esta, mais do que “um fazer-se” é “um ter de fazer-se”. É neste “ter de fazer-se” que passa inteiro o articulado de arte. E por isso é necessidade de arte toda a necessidade, leve esta a um articulado de obra dos sentidos, leve esta a outro modo desta mesma tensão, o modo sempre finalidade sem registrar intermédios. Ambos os modos são arte. Ambos são a necessidade de arte.. teatro não é senão necessidade... (1997:1001)

De fato, para Almada o palco do teatro será sempre um lugar especial, “pois é apenas em cena aberta que se pode materializar a síntese comunicativa pela convergência das várias formas de expressão artística que se complementam no espetáculo teatral”, como escreve no início de outro texto: **Teatro**, de 1924⁸.

Esse estudo está dividido em três partes, além da Introdução e das Considerações Finais. O primeiro capítulo – Texto e Contexto – apresenta no início considerações sobre as relações e as sintonias entre os movimentos modernistas de 1915, em Portugal e de 1922, em São Paulo, e as vanguardas européias. É consensual para a maioria dos comentaristas que a noção francesa de “avant-garde” - utilizada desde o final do século XIX para designar experiências que investem contra os cânones culturais – inspira os anseios de ruptura dos renovadores portugueses e brasileiros.

Na segunda parte, ainda que de maneira sintética, comentários sobre as principais correntes de vanguarda do teatro europeu: o expressionismo, o futurismo, as experiências de Pirandello, o teatro épico de Piscator e Brecht, o cubo-futurismo, o surrealismo e as propostas de Antonin Artaud que também, com maior ou menor ênfase, funcionam como motivação para os projetos modernizadores de Almada e de Oswald.

Apresentados em 17 de abril de 1918, no Teatro de São Carlos. No mesmo ano, no **Teatro da trindade** Almada lança outro balé, **O Jardim da Pierrette**.. (1994:133)

⁸ 1924 é um dos anos mais produtivos de Almada no campo do teatro. Além do texto teórico **O teatro** escreve duas de suas peças mais importantes: **Pierrot e Arlequim e Portugal**.

No final, um panorama também sucinto sobre o ambiente teatral em Portugal e no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Com raras exceções⁹, as peças portuguesas são melodramas de qualidade duvidosa ou comédias ligeiras sobre aspectos da vida provinciana, bastante semelhantes aos textos brasileiros produzidos pela chamada Geração Trianon (1915-1932).

Só a partir da segunda década do século XX é que surgem as primeiras tentativas renovadoras como **O marinheiro**, de Fernando Pessoa, publicado no primeiro número de Orpheu. Aliás, na sua **Doutrina estética**, o grande poeta defende:

(...) um teatro que prescindisse da ação, do movimento e do conflito, um teatro verdadeiramente lírico que se tornasse revelação da alma através das palavras trocadas... momentos de almas sem janelas ou portas para a realidade”(cf. Serôdio, 2003:122).

O marinheiro é um exemplo acabado do “drama estático”, preconizado por Pessoa e admirado por Almada. No mesmo período, outro grande poeta vanguardista, Mário de Sá-Carneiro, escreve quatro peças. Duas se perdem e outras duas - em parceria com Cabreira Junior (**Amizade**, 1909/1910) e com Ponce de Leão, **Alma** (1913), são publicadas apenas em 1982.

No Brasil, o quadro não é muito diferente. O repertório é medíocre e a maioria dos espectadores também se satisfaz com as exibições de virtuosismo vazio dos intérpretes carismáticos ou com o histrionismo dos comediantes do teatro de revista. Durante todo esse período, as exceções de praxe são alguns espetáculos – em meio a muitos outros de qualidade duvidosa - trazidos por companhias europeias que visitam o país com peças de Ibsen e Shakespeare, entre outros clássicos.

Os dois capítulos centrais comentam as trajetórias pessoais e as peças mais significativas dos dois dramaturgos. “Futurista e tudo!”, trabalha os textos produzidos por Almada, entre 1924 e 1932, ainda no chamado período das vanguardas. São eles: **Pierrot e Arlequim**, **Portugal**, a trilogia **Deseja-se mulher, S.O.S. e Protagonistas** e, por fim, **O público em cena**, os quatro últimos escritos na Espanha.

⁹ Os textos de Raul Brandão, considerado um precursor da modernidade no teatro português.

O foco do estudo recai sobre as peças da trilogia que sintetizam os esforços criativos do autor português e são as mais bem realizadas de sua literatura dramática. Os textos anteriores a 1924 – **23,2º e Antes de começar** - serão apenas brevemente abordados e os publicados em 1949 (**Aquela noite e O mito de psique**) e em 1965 (**Galileu, Leonardo e Eu e Aqui Cáucaso**) não serão analisados.

Como se espera demonstrar, o fundamento das preocupações de Almada é uma visão plástica e onírica do teatro. Para ele – em linha de pensamento rigorosamente artaudiana - “o teatro se afasta de sua “verdade” quando se submete à hegemonia da literatura, quando a linguagem escrita sufoca a linguagem cênica - complexo tecido de palavras e de gestos, de sons e movimentos, de luzes e cores - através da qual o homem e o mundo se nos tornam inteligíveis”.

Como afirma Artaud em **O teatro e seu duplo**:

“O domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físico, é preciso que se diga isso. E não se trata de saber se a linguagem física do teatro é capaz de chegar às mesmas resoluções psicológicas que a linguagem das palavras, se consegue expressar sentimentos e paixões tão bem quanto as palavras, mas de saber se não existe no domínio do pensamento e da inteligência atitudes que as palavras são incapazes de apreender e que os gestos e tudo aquilo que participa da linguagem no espaço conseguem captar com mais precisão do que elas”. (1994:93)

O capítulo sobre Oswald – Agitador profissional - enfrenta os textos que integram a aqui denominada “tetralogia da devoração”¹⁰, escrita entre 1933 e 1937: **O homem e o cavalo, O rei da vela e A morta**, além de **Panorama do fascismo**. Não serão, portanto, consideradas, as peças em francês escritas em parceria com Guilherme de Almeida¹¹ e publicadas antes de 1920.

Crítico impiedoso das comédias superficiais e dos melodramas sem jaça, encenados pelas companhias nacionais ou pelas estrangeiras que visitam o Brasil, Oswald produz uma agressiva literatura dramática na qual a militância política, o

¹⁰ Magaldi se refere a uma “trilogia da devoração” apenas. Com a publicação recente de **Panorama do Fascismo**, último texto teatral conhecido de Oswald também de 1937, completa-se a tetralogia.

¹¹ São elas **Mon Couer Balance e Leur âme**.

deboche, a paródia, o chiste, a miscelânea e a simultaneidade remetem aos experimentos mais radicais das vanguardas européias. Tais textos estão entre os mais importantes do teatro brasileiro em todos os tempos e expõem, com criatividade inusitada, os contornos do atraso artístico e da lamentável crise econômica e moral do país.

Do ponto de vista estético, o modernista paulista utiliza com grande liberdade todo o aparato experimental das vanguardas e, até, antecipa práticas do “teatro do absurdo”. Sua forma – caótica à primeira vista - de estruturar os textos remete, principalmente, a recursos desenvolvidos por Bertolt Brecht. Como se sabe, desde os anos 20, o artista alemão desenvolve sua “teoria do distanciamento”, com objetivo de criticar e propor uma alternativa ao ilusionismo dos espetáculos tradicionais, por ele considerados alienantes e “antiteatrais”.

Tal prática, então pouco divulgada inclusive na Europa, dificilmente terá chegado ao conhecimento de Oswald naquele período. O que ocorre, certamente, é uma interessante coincidência em função de identidades de propósitos. O dramaturgo brasileiro sonha o mesmo que Brecht para o teatro, um teatro épico com realizações memoráveis.

Na parte final do capítulo - A lira do delírio – algumas considerações a respeito da célebre montagem de **O rei da vela** pelo Teatro Oficina, de São Paulo, em 1967. Em sintonia com o projeto revolucionário de Oswald, a encenação de José Celso Martinez Corrêa apresenta uma radiografia impressionante do Brasil profundo. No espetáculo, a metralhadora giratória de Oswald e a criatividade anárquica do diretor se unem na produção de uma extraordinária mistura de elementos circenses e de teatro de revista, de ópera e de teatro engajado, de improvisação e de refinamento gestual, de pornografia, de protesto e de festa. Tudo isso estruturado para demonstrar as criativas possibilidades de articulação da cultura letrada com as mais espontâneas práticas da tradição popular brasileira. Nas Considerações Finais, uma síntese das principais convergências, bem como das diferenças, entre as duas dramaturgias.