
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

“TEATRO MODERNO” E O TEATRO DE BRINQUEDO DE ÁLVARO MOREYRA

Gustavo T. M. Assano (USP)
gustavo.assano@gmail.com

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar o lugar ocupado pelo Teatro de Brinquedo, movimento estético paulista concebido por Álvaro Moreyra na década de 1920, na história do “Teatro Moderno” brasileiro tal qual como foi concebida em ensaios de Décio de Almeida Prado e Gustavo Dória. A partir da exposição sobre como estes dois importantes críticos pautaram suas concepções estéticas à luz do conceito de *formação* de um teatro nacional, e de considerações sobre como enquadram a obra de Moreyra em suas respectivas narrativas históricas, confrontaremos estas conceituações com uma análise da dramaturgia *Adão, Eva e outros membros da família...*, a mais importante do Teatro de Brinquedo. Com este desenvolvimento analítico, pretende-se esclarecer as relações entre uma narrativa histórica traçada sobre um campo artístico específico e suas afinidades e tensões com a particularidade de uma obra pouco comentada que integra esta narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Moderno; Formação; Teatro de Brinquedo; Álvaro Moreyra.

É no mínimo curioso o lugar ocupado pelo Teatro de Brinquedo, idealizado por Álvaro Moreyra, entre os cânones da narrativa histórica do teatro brasileiro. Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado analisaram a obra de Moreyra a partir de ajuizamentos opostos, mas partilhando o mesmo horizonte intelectual. Enquanto Dória reconhecia o Teatro de Brinquedo como primeiro projeto estético que mais se aproximava de uma expectativa autoconsciente do “modernismo”¹ teatral, Prado o concebe como uma mera “tentativa frustrada” de renovação a partir de uma esquemática “aplicação dos processos dramáticos modernos, importados da Europa, a assuntos

1 N. B. – Os termos “modernismo” e “teatro moderno” serão colocados entre aspas para que se mantenham frisadas as especificidades das conceituações de Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado sobre suas respectivas narrativas históricas. Com este procedimento pretende-se separar tais compreensões sobre a história do teatro brasileiro das experimentações modernistas em outros campos artísticos, marcados principalmente pelos ideais do experimentalismo vanguardista da Semana de 22.

nacionais” (Prado 2001: 27). *Adão, Eva e outros membros da família...*, o grande sucesso dramático de Moreyra, é apontado por Prado como sendo puramente “reticencioso”, ou seja, uma obra que é “menos peça que conversa fiada” (2001: 28), e, simultaneamente, foi recebido por Dória como triunfo dramático, entendendo o espetáculo como “o primeiro a ser elaborado num tom coloquial, o qual jamais escritor brasileiro algum tinha tentado” (Dória 1975: 37).

O dado intrigante exposto pela periodização histórica por parte destes dois grandes críticos é a relação de perfeita polarização traçada no ajuizamento da obra de Moreyra, que é estabelecida entre os polos “renovação” VS. “aplicação de modelos importados”, os quais preservam, porém, no desenvolvimento de suas narrativas críticas a tácita concordância no que concerne o papel histórico cumprido pela obra de Moreyra: Em termos gerais, Dória e Almeida Prado sugerem que a dramaturgia em questão consiste numa antessala, um momento da formação do “Moderno Teatro brasileiro”, configurando um preâmbulo necessário – mas apenas um preâmbulo – cujo principal mérito seria o de ter criado o terreno de experimentação do “teatro amador” que tornaria possível a encenação dos principais espetáculos de décadas subsequentes. O objetivo do presente trabalho consiste em traçar algumas considerações sobre esta leitura histórica sobre o Teatro de Brinquedo. Para cumprirmos com tal objetivo, ilustrar-se-á tais questões com elementos e aspectos presentes na dramaturgia *Adão, Eva e outros membros da família...*

1 - O TEATRO DE BRINQUEDO E O “TEATRO MODERNO”

Em sua breve narrativa *O teatro brasileiro moderno*, Décio de Almeida Prado estabelece seu enquadramento histórico sobre o surgimento do “teatro brasileiro moderno” a partir de duas coordenadas básicas: A conjuntura política nacional e global (respectivamente, a Revolução de 30 para a primeira e a crise de 1929 e a Revolução Russa para a segunda) e a postura consciente do teatro nacional em procurar “escapar dos limites estreitos da comédia de costumes” (Prado 2001: 14). Das amarras deste teatro comercial, uma “onda de inquietação” faz florescer um “surto criador” ao longo da década de 1920, entendendo tal florescimento como suscitado por novos parâmetros e exigências “morais e artísticas” que as novas coordenadas políticas traziam (Prado 2001; 14). Sua crítica aos métodos de encenação vigentes até o período em questão colocam em relevo os obstáculos para a realização de uma obra de empenho “modernizante”, esta compreendida como gregária dos ímpetus de atualização e regramento das opções cênicas degradadas pela forma comercial e suas formulações estanques:

Pronto o espetáculo, desferidas as “pancadas de Molière” que há séculos autorizavam o pano a subir, digladiavam-se no palco, se assim podemos dizer, as forças da ordem e da desordem. Aquelas que viam-se representadas em primeiro lugar pelo ponto, que, de sua caixa embutida no proscênio e cheia de botões elétricos, comandava à distância a representação, suprimindo as falhas de memória dos intérpretes, indicando o

momento exato das luzes se acenderem ou do pano baixar novamente. Contrafazendo ruídos que se supunham vir do palco – toques de telefone, tabefes trocados entre as personagens – garantia, com a sua vasta prática de resolver impasses, a continuidade do desempenho. (Prado 2001: 17-18)

Ao pautar “as forças da ordem e da desordem”, revela-se a percepção de que a mudança paulatina do teatro brasileiro e seu esforço de, por assim dizer, sair da menoridade criativa, implicava não apenas o disciplinamento das atividades de encenação, mas também o esforço de organizar a percepção do esgotamento de uma forma teatral. A ordem e a desordem em seu convívio de determinação mútua também nutriam “manifestações de inconformidade, ainda que relativa”, pois “desenvolviam-se dentro do teatro comercial, sem questionar nem os seus métodos nem os seus fins” (Prado 2001: 26). Ao mesmo tempo em que critica de forma mordaz o teatro comercial que dominava a cena paulistana, o autor dá a devida ênfase para que não se deixe de fora o que havia de destoante na impropriedade das encenações realizadas. É em Antônio de Alcântara Machado que Prado encontra vocalizada a síntese destas inquietações concernentes ao teatro nacional. É em Alcântara Machado que nosso crítico aproveita a percepção do descompasso, do atraso de nossa produção em relação ao moderno teatro europeu e da ausência de um teatro que pautasse o que é próprio da nacionalidade brasileira. A solução proposta estaria “na aplicação dos processos dramáticos modernos, importados da Europa, a assuntos nacionais” (Prado 2001: 27). É neste ponto que Prado enquadra a contribuição do Teatro de Brinquedo. Diante da constatação de que “pouco há a assinalar de moderno antes de 1930”, o crítico abre a exceção para “a tentativa frustrada de Álvaro Moreyra”, a quem concede o status de “uma diversão amadora inteligente”, mas frisando sua condição limitada ante os critérios enunciados sob a influência de Alcântara Machado, pois “as intenções eram sem dúvida as melhores, mas terrivelmente vagas, faltando ao conjunto seja conhecimento específico do palco, seja uma consciência estética mais clara do que se ambicionava implantar” (Prado 2001: 27). Segundo o crítico, somada a isso está a supracitada atribuição de esquematizar a aplicação de métodos europeus sem refinar o que haveria de particular e substancial como matéria, causando uma impressão de “ingenuidade um tanto fabricada” ainda que “não destituída de humor” (Prado 2001: 28). A única grande atribuição indubitavelmente positiva dada ao Teatro de Brinquedo por Almeida Prado foi a constatação da inegável contribuição, ainda que traçada por desenvolvimentos subsequentes, para o “ressurgimento triunfal do profissionalismo”, inaugurando uma difícil passagem do “velho para o novo” (Prado 2001: 38-39). Fica patente que os ventos de renovação neste período consistiam muito mais no ordenamento da estrutura material da encenação (condições de trabalho, espaço de encenação livre da precariedade do “ponto”, etc), do que propriamente a consolidação de uma nova forma, seja de ruptura ou de refutação de ordem vigente intencionalmente colocada, tal qual ocorrido na Semana de Arte Moderna. O movimento iniciado pelos modernistas, aliás, é levado em conta pelo crítico, que sem cerimônias esclarece que não influenciou os desdobramentos descritos no teatro:

Para chegar-se a uma verdadeira contestação da ordem vigente teria sido necessário que o espírito da Semana de Arte Moderna houvesse agido sobre o teatro com virulência igual à que já estava dando frutos em outros gêneros literários. Se tal não sucedeu, culpa não cabe, é bom frisar, aos modernistas, que tentaram em vão, durante anos, forçar as portas da cidade conservadora que se convertera o palco brasileiro. (Prado 2001: 26-7)

Gustavo Dória, por sua vez, aproxima-se de seu colega contemporâneo ao apropriar-se do discurso da “modernização” no teatro pautando os critérios que reconhecem o descompasso entre a moderna produção europeia e a cena teatral vigente na época. Apesar de não ser dado o mesmo peso às conjunturas política, econômica e histórica como ocorre na narrativa de Décio de Almeida Prado, seu entusiasmo com a “troupe” do Teatro de Brinquedo se dá por constatar a atualização enunciada por Alcântara Machado. Despende longas linhas em seu capítulo dedicado à obra de Álvaro Moreyra expondo o quão afinado este teatro estava com movimentos de vanguarda europeia, colocando o *Vieux Colombier* de Jacques Copeau como a grande influência central. Tal entusiasmo, porém, não era cego. Em sua reflexão, ainda que de soslaio, reconhece os riscos por trás da apropriação esquemática de modelos estrangeiros como mera reprodução de erros do passado e técnicas opacas que nada teriam a acrescentar ao teatro local. Em verdade, a apropriação refratária do movimento francês como inspiração de um projeto estético nacional, elabora Dória, criava condições para uma produção teatral singular, mas justamente pelos problemas que tal transição suscita:

A verdade, porém, é que muito embora inspirado em Copeau e seus companheiros, não visou o T.B., inicialmente, realizar movimento idêntico. E nem poderia fazê-lo, pois que se tratava de acontecimentos diferentes.

[...] o movimento francês partia de um teatro tradicional em que excelentes atores, de muito boa formação, aviltavam-se num repertório decadente, capaz de levar o teatro a uma crise imprevisível. Enquanto que nós, não. Partíamos do medíocre, da coisa feita à pressa, sem responsabilidade, para ser oferecida a um público pouco exigente. (Dória 1975: 28)

Para Dória, as virtudes e conquistas por trás das criações do Teatro de Brinquedo residiam na constatação dos efeitos de um “torcicolo cultural”, problematizado com seu posicionamento no debate sobre a estética do *Vieux Colombier*, de Copeau, que em sua condição de “teatro tradicional” levaria a uma “crise imprevisível” na Europa, mas que, em solo periférico, haveria uma contribuição dada à inexistência de uma tradição teatral entre um “público pouco exigente”.

A abordagem contemporânea da historiografia do teatro europeu permitirá traçar alguns esclarecimentos sobre esta questão. O teatro de Jacques Copeau, segundo Marvin Carlson em sua historiografia das teorias do teatro, atende em muitos sentidos as expectativas profissionais cobradas por Décio de Almeida Prado, pois Copeau “deplora a moderna situação do teatro, entregue ao comercialismo, ao sensacionalismo e exibicionismo barato, à ignorância, à indiferença e à falta de disciplina – avil-

tando tanto a si mesmo quanto ao seu público” (Carlson 1995: 329). Mas este mesmo teatro é imbuído de posturas regressivas, tal qual Dória percebe, pois seu tradicionalismo refutava categoricamente as novas conquistas do teatro de vanguarda (Carlson 1995: 330), tão valorizadas por Gustavo Dória e Moreyra. Tal valorização, porém, era ambígua, pois deveria ser pautada por um critério muito claro – o de um teatro cujo programa resumiria “os anseios de determinada classe”: A criação de um teatro “de elite para a elite”, que finalmente posicionasse e educasse uma plateia avessa à erudição cênica (Dória 1975: 28). O posicionamento de Gustavo Dória, portanto, segue os mesmos critérios de orientação crítica que Décio de Almeida Prado no sentido de sistematizar um teatro em formação, mas diverge no diagnóstico sobre os efeitos das influências do “moderno teatro europeu” na composição cênica do Teatro de Brinquedo, pois o primeiro vê no teatro de Álvaro Moreyra a consolidação de uma obra que atende às aspirações de “modernização” do teatro nacional. Já o segundo reconhece a erudição do projeto e as contribuições históricas feitas, mas entende que as intenções de “modernização” são frustradas pela opacidade da obra quanto à presença de traços nacionais claros, que evidenciassem não se tratar apenas de mais um esquema importado de movimentos estrangeiros.

Pode-se agora, através da exposição destes dois posicionamentos, enfatizar a seguinte característica sobre o lugar ocupado pelo Teatro de Brinquedo na narrativa histórica cujo critério para entender o sentido da formação do teatro nacional é a consolidação do “Teatro Moderno”: O teatro de Álvaro Moreyra fica preso na indefinição sobre a legitimidade nacional de seu conteúdo enquanto contribuição para a consolidação de tal teatro. Diante desta polarização, gostaríamos de sugerir a interpretação de que seria pouco frutífero alimentar a ideia de que devemos escolher qual dos dois lados estava mais correto. O que se pretende expor levantando aspectos da dramaturgia *Adão, Eva e outros membros da família...* é que o grande tema da peça é justamente o mal-estar da subjetividade nacional periférica ante as expectativas de uma elite que deseja saciar seu sentimento de nacionalidade, mas mostrando-se carente de paradigmas históricos que sustentem uma contraposição que não seja apenas a oposição contra a comédia de costumes e a necessidade de refinamento cultural de classe, utilizando orientações estéticas conservadoras que disciplinam um teatro novo, estando preso na mobilidade do balanceio não resolvido entre regressão e ruptura. A partir deste desamparo subjetivo que suscita o movimento de Álvaro Moreyra, e que é tematizado em sua dramaturgia, esta polarização sobre o sentido do “teatro moderno” acaba por ser integrado e modulado como forma, seja em suas reais conquistas elaboradas de maneira autoconsciente, seja em seus pontos mais duvidosos.

2 – SOBRE ADÃO, EVA E OUTROS MEMBROS DA FAMÍLIA...

Curioso que antes mesmo de qualquer orientação propriamente “teatral” no texto de Álvaro Moreyra, sua dramaturgia tem como introito uma epígrafe literária: “Deus abençoou-os e disse-lhes: - Crescei e multiplicai-vos, enchei o mundo”. Como se per-

ceberá depois, o texto em questão nada possui de doutrinário em favor da religião cristã. A passagem do *Gênesis*, inclusive, em seu isolamento de qualquer contextualização, soa um tanto quanto sarcástica para espíritos céticos quanto à imortalidade da alma. Do milagre da criação e a bênção da criatura pelo pai divino segue-se imediatamente o imperativo de crescer, desenvolver e ganhar o mundo, numa indeterminação entre postulação normativa e arbítrio no condicionamento da existência, tendo a humanidade e seu próprio desenvolvimento de arcar com a obrigação de habitar o mundo com um quase “lavo minhas mãos” por parte de seu criador. Esta ambiguidade da bênção, que soa como zombaria quanto aos exilados sobre a terra, fazem a concessão divina atribuída à atividade puramente humana e o milagre da existência parecerem uma caçoada aos indivíduos terreaux, que também é ambígua quanto à carência do amparo divino. Começamos, então, com um ceticismo extremamente mal resolvido com os princípios que aparenta criticar.

Pela segunda página, estamos finalmente às voltas com o primeiro ato, sendo que a unidade da dramaturgia se conforma com outros três. “Depois da meia-noite. Recanto de jardim público. Uma lâmpada colabora com o luar” (Moreyra 1975: 8) – orientações minimalistas, simples, diretas, despojadas de grandes preocupações com incrementos referenciais plásticos ou orientações metafísicas para a realização cênica. Em termos de orientação cênica, os dizeres iniciais da rubrica de abertura do primeiro ato em *Adão, Eva e outros membros da família...* contribuem de forma pouco explícita para uma comparação direta com o teatro simbolista, seja do original francês do final do século XIX e começo do XX, ou das experimentações sucedidas ao longo da década de 1910 no Rio de Janeiro. A comparação é feita por Décio de Almeida Prado, ao discorrer sobre este espetáculo em seu *O teatro brasileiro moderno*, definindo a orientação do autor pela “atmosfera penumbriada que sucedeu ao simbolismo” (Prado 2001: 28). Tomando Roberto Gomes como referência desta orientação estética no Brasil, recordando as rubricas de abertura em obras como *Bela da tarde*, *O jardim silencioso* ou até mesmo o póstumo *A casa fechada*, são anunciadas de forma serena tons e motivações subjetivas que poderiam servir de mote para a construção de personagens e para as principais etapas de uma direção de cena. No texto de Moreyra, ao menos neste primeiro ato, transparece uma menor preocupação com a disposição do espaço na indicação textual. Até mesmo as indicações voltadas especificamente para a composição dos três personagens apresentados neste ato, ainda que específicas quanto à ação performática e ao aprofundamento subjetivo, ostentam pouca densidade de indução figurativa simbolista. A própria escolha dos nomes, que nunca são enunciados na peça, são elementos de reflexão sobre a funcionalidade dos personagens numa relação descomprometida com desenvolvimentos psicológicos. Com estes primeiros traços da dramaturgia, encontramos a influência do *Vieux Colombier* de Copeau, que “preconiza uma simplicidade extrema no cenário físico, o famoso *tréteau nu* (palco nu), que permitiria ao ator e ao autor apresentar o texto sem intrusão “teatral”” (Carlson 1995: 329-30).

Esta “simplicidade extrema”, porém, é instável no texto. Ela se quebra no segundo e principalmente no terceiro ato, quando indicações mais detalhistas e refinadas sobre a composição do espaço são colocadas. Pode-se ler tal oscilação como pro-

blemática, ou até mesmo como e traço de inconsistência se o único critério a ser pautado for o de se seguir os ditames do teatro de Copeau. Mas parece haver alguma intenção maior por trás das escolhas dos espaços em cada ato: No primeiro, um parque, ou seja, um espaço público; no segundo, uma redação, ou seja, um ambiente de trabalho; no terceiro, uma sala de estar, ou seja, um ambiente privado; no quarto, novamente o parque, retornando ao espaço público.

O primeiro personagem, chamado de Outro, termo de generalidade abstrata sobre a condição de alteridade, recebe uma indicação direta, mas pouco detalhada sobre suas idiossincrasias subjetivas: “Quarenta anos. Antipático. Roupa de linho branco. Cisma, sentado num banco. Tem entre dedos, apagada, uma ponta de cigarro. Quando vai sugá-la, procura fósforos. Não os encontra. Atira a ponta longe”. O mesmo se dá com Mulher e Um. A idade, o estado mental e o trajar são especificados, mas o mesmo não se dá com os diversos personagens que surgem nos atos subsequentes. Tanto na redação do jornal quanto na “living-room” da casa da Mulher, os personagens-tipo que surgem são desprovidos de introduções mais detalhistas. Há muitas formas de se pautar esta preocupação tão grande em especificar os três personagens, que veremos tratarem-se dos únicos constantes ao longo do texto. Uma delas é a de que este primeiro ato é intencionalmente desprovido de diálogos cuja dinâmica revelassem com maior desenvolvimento seus traços característicos enquanto indivíduos particulares – os diálogos são anódinos, desprovidos de nexos causais relacionados a alguma grande trama subjacente. As interpelações da Mulher e do Um contra o Outro beiram o fantástico, de tão gratuitas. Talvez seja por esta escolha na escrita que Alvaro Moreyra recebeu as ácidas alfinetadas de Décio de Almeida Prado, que qualificou a dramaturgia, como supracitado, de “menos peça que conversa fiada” (Prado 2001; 28).

Atentemos para a “ação” estabelecida neste primeiro ato. Outro está sozinho no parque, a filar um cigarro, quando é interpelado pela Mulher, que lhe pergunta se vende cocaína. A reação de Outro é de espanto, revelando posturas morais de um cidadão comum de classe média letrada (o público alvo do Teatro de Brinquedo): Diz à mulher para não usar drogas, recusa o convite de segui-la para a casa dela e, ao despedir-se, lhe dá uma esmola. Quase passa despercebida, aparentando não ter maiores consequências para o enredo, sua narrativa de vida. A Mulher é viúva de um poeta muito respeitado no passado, que por motivos não esclarecidos suicidou-se. Ao tentar recordar das palavras deste suposto grande artista, o diálogo cai num silêncio constrangedor. Nesta breve aparição, é pautada a noção de uma grande arte que se perdeu e tornou-se inútil para o presente. Começa-se a ser montado aos poucos o argumento temático da peça.

Findo o diálogo com a mulher, entra Um, vestido com “um casaco e de umas calças na última resistência” (Moreyra 1975: 19), elementos que reiteram sua condição de mendigo revelada para Outro, que se surpreende devido ao seu grau de instrução. Do debate entre Um e Outro sobre as diferenças e semelhanças entre ladrões e mendigos, afinam-se os termos do ajuizamento social suscitado pelo texto. Uma relação que se estende na influencia do Teatro de Brinquedo sobre a dramaturgia de Joracy

Camargo (em seu *Deus lhe pague*) e Oswald de Andrade (em *O rei da vela*), pode ser constatada através do traço formal da figura do *raisonneur* Um, ou seja, o principal *porta-voz* do dramaturgo. Outro, em meio a suas divagações sobre sua trajetória, revela seu anseio por fundar um jornal, e, devido a sua trajetória de caixeiro-viajante que conheceu as penúrias e dificuldades de se viver do comércio “num centro importante”, de quem viu “o coração do país” apenas como ele viu, pretende escrever sobre a necessidade do “soerguimento da alma nacional” (Moreyra 1975: 29). Um, mais instruído e cético às intenções de Outro, afirma que, no lugar de um jornal tão bem intencionado, pretende abrir uma agência de informações que “fornecerá apenas informações falsas” (Moreyra 1975: 31). Desta réplica, Um resume o *leitmotiv* da peça em seu diálogo quase socrático com Outro:

UM – Ora, há criaturas inteligentes, que formulam sem despesa as suas opiniões pessoais. Constituem a minoria. A maioria, que ainda pensa pior, pensa no espaço, sem corpo... Pensa mal, mas ignora o que pensa. São pessimistas subconscientes. São como certos escritores que têm vastos adjetivos e não têm substantivos. Entendeu?

OUTRO – Não entendi.

UM – Eu entro com os substantivos...

OUTRO – Sinceramente, não entendi...

UM – Imagino... Invento...

OUTRO – Calúnias?

UM – Quando se afirma qualquer coisa, simplesmente, sem explicações, todos acreditam... São as explicações que estragam os inventos... Se alguém lhe explicasse a radiotelefonia; não vê que o senhor acreditava...

OUTRO – Como brincadeira, é engraçado.

UM – É um caso sério! O senhor supõe que alguém me peça explicações?

OUTRO – Na certa.

UM – Qual! Ninguém procura uma agência de informações para obter informações elogiosas. Quanto mais erradas mais certas. Pretendo que os papéis saídos do meu escritório tornem felizes os que os encomendaram, ajudando cada um a gritar, vencedor: - Ah! Eu não dizia!

OUTRO – E as vítimas?

UM – Que me importam as vítimas! As vítimas não pagam... (Moreyra 1975: 32-33)

Talvez seja um tanto quanto apressado reduzir a importância desta fala a um *pa-lavrório* “reticencioso”, que se desdobra em não muito mais que “conversa fiada”. Numa mistura de realismo cínico intersubjetivo e ajuizamento meta-teatral – pois se trata de uma voz que enuncia uma tese externa aos acontecimentos subsequentes, levando os espectadores a terem de refletir sobre esta diante dos desdobramentos encenados nos atos seguintes – Um defende como elemento mobilizador do senso-comum a necessidade da legitimação da falsidade. A mentira contra si mesmo para manter inabalado o “pessimismo inconsciente”; a percepção do espaço sem corpo; a saturação de adjetivos e a ausência de substantivos; a defesa da afirmação sem

explicação para que o errado esteja certo; todas estas colocações aparentemente gratuitas soam como diferentes maneiras de se enunciar a situação de uma subjetividade que não encontra voz para exprimir sua autenticidade, e que, para dar conta desta carência, satisfaz-se com o discurso da superficialidade que permite enganar a si mesmo – convivendo com o fato de “pensar mal ignorando o que pensa”. A consciência cínica de Um – o mendigo instruído e de família – exprime a consciência do descompasso entre a expectativa subjetiva de realizar-se em sua autenticidade interior e a ausência da “explicação”, do “corpo” que conceda efetividade objetiva a este sentimento.

Seguindo para o segundo e terceiro ato, quando há uma guinada no espaço e nas relações estabelecidas entre personagens – o que poderia causar certo desamparo em expectativas de uma narrativa dramática comercial –, os elementos que reproduzem o debate sobre a legitimidade da falsidade no senso-comum brasileiro, tal qual constatado neste primeiro ato, podem servir de orientação para a compreensão do sentido da peça e de posicionamentos sobre debates diversos, inclusive aquele sobre o teatro nacional. Tanto na redação de jornal como na sala de estar, os diálogos ganham maior vivacidade e as reações entre personagens, maior inteligibilidade em termos de causalidade e evolução temporal. Outro se revela bem sucedido em sua empreitada empresarial. Ao longo das conversas entre funcionários que representam tipos diversos, é possível constatar paródias de discursos tanto de entusiasmo com aspirações nacionais, como também com vanguardas europeias, como também se ironiza a hegemonia do teatro comercial. Na casa da Mulher, num diálogo entre Velha e Um, num breve debate sobre o teatro de outrora, Um sugere que o teatro do tempo de Velha era melhor, e então se trava o seguinte diálogo:

VELHA – Se era melhor, não sei. Era diferente. Não noto tanto a mudança quando vou aos espetáculos, quando ouço as comédias de agora. Noto mais quando entro numa casa como esta.

UM – Por quê?

VELHA – Está transformado o teatro! Que atriz, há trinta anos, conseguia morar assim e ser dona da moradia! Não vê!... Nós morávamos em pensões e quem queria ter casa, botava casa de pensão... (Moreyra 1975: 106)

Notemos que ao longo da peça expressam-se todos os elementos que mobilizaram os debates travados por Décio de Almeida Prado e Gustavo Dória para a compreensão do teatro nacional e para o ajuizamento do Teatro de Brinquedo em sua contribuição na consolidação do “Teatro Moderno” no Brasil. Há uma ácida refutação paródica contra o teatro comercial, problematiza-se constantemente sua condição histórica enquanto valorização da “alta cultura”, sem falar nas constantes abordagens irônicas contra estéticas de ruptura, de vanguardas estrangeiras, entendendo-as como forma de legitimar a própria mediocridade. Constantemente pauta-se a puerilidade do teatro, tido como mero enfeite para a mundaneidade corrosiva que permeia as relações dos personagens nestes dois atos. Os conflitos suscitados pelo triangulo Um-Outro-Mulher são meros detalhes, quase nada decisivos para justificar as ambi-

ências e os diálogos: Outro se envolve com Mulher ao seguir os conselhos de Um no segundo ato e, logo em seguida rompe a relação (acontecimentos não encenados no palco, mas inferidos em diálogos prévios e posteriores). Ao longo do terceiro ato, os conflitos entre os três parecem evoluir para algum acerto de contas, mas qualquer elaboração de aparente prenúncio de clímax sentimental é imediatamente abandonada, seja como explícito escárnio, seja pela ofuscação com o surgimento de algum assunto absolutamente banal.

Chegada à abertura do quarto ato, a rubrica enuncia novos aspectos sobre o parque do início da peça. “O jardim de há anos. Não mudou. O banco. A árvore. A lâmpada. A hora. Deserto, um instante” (Moreyra 1975: 119). O texto expõe a escolha formal para a conclusão de sua obra: A evolução de um tempo que não passou. Tornam-se mais explícitos os traços meta-teatrais ao aproximarem-se da conclusão: “Um arremata na última página: ‘Cortaram os nossos fios. Tivemos princípio, meio, fim. Contamos uma história. Fim...’” (Moreyra 1975: 131), mas não seria conciso dizer que o primeiro e o último ato consistem em suspensões narrativas que criam uma externalidade em relação a um plano narrativo secundário, figurados pelos segundo e terceiro atos, pois os personagens dão continuidade a conflitos dados em atos anteriores numa evolução diferenciadora na trajetória de cada um: Outro era pobre e enriqueceu; Um era mendigo e enriqueceu. Um e Outro estão em plena rivalidade, mas os princípios causais são pouco claros. Num momento parece ser por Mulher, noutra por inveja pelo sucesso de Outro, mas de qualquer jeito, acabam por resolverem-se a partir de um acordo entre sócios. O tempo não passou, mas deram-se acontecimentos. Estes acontecimentos, porém, estão desprovidos de efeito sobre o futuro, pois não partem de um passado. Os personagens estão presos num presente eterno, onde suas ações estão impossibilitadas de surtir algum efeito histórico fundamental, e, diante de tal condição, podem compensar sua anomia enriquecendo e traçando novas falsidades que satisfaçam suas carências mesquinhas, criando atritos inerciais, que não mobilizam ações para o futuro, nem questionam as tensões com o passado.

CONCLUSÃO

Retomando as considerações da primeira parte do primeiro artigo, as indefinições da legitimidade nacional do esforço estético de Moreyra, e as características dúbias de seu experimentalismo, impedem tanto Dória quanto Almeida Prado de atribuir a Moreyra a qualificação de um “teatro moderno” plenamente consolidado, levando-os, ao partirem de apreciações quase que opostas sobre o dramaturgo, a entendê-lo como um importante antecedente, e só.

Uma leitura mais atenta do texto *Adão, Eva e outros membros da família...*, porém, permite notar que estes debates integram a obra de Álvaro Moreyra não apenas como motivações temáticas, pois a própria forma da dramaturgia esboça de maneira constitutiva o desamparo de uma subjetividade que cobra de si uma unidade formativa: Conflitos sem causalidade, ações que se desdobram como vazias de conse-

quências e um tempo que não passa, apesar dos acontecimentos diversos, soma-se ao desdém pelas aspirações de vanguarda aliada a uma visão crítica sobre práticas teatrais convencionais. Está conscientemente cindida a coesão interna da obra, mas prevalecendo a percepção da negatividade desta condição. A polarização no debate sobre a formação do “teatro moderno”, tal qual esboçadas por Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado em seus diversos pontos de clivagem sobre a narrativa que consolidaria um virtual projeto de formação do teatro nacional “moderno”, aparentam constituir a estrutura da dramaturgia de Álvaro Moreyra. A utilização do critério da narrativa histórica da consolidação do “teatro moderno” nacional dentro dos marcos apresentados parece deixar de lado as marcas da experiência do descompasso nacional como elementos sedimentados na forma da dramaturgia. Ao descartar ou prezar o Teatro de Brinquedo como antessala da consolidação do “teatro moderno”, deixou-se de lado a compreensão deste movimento como organização de uma experiência social, atendendo às expectativas de uma determinada classe – neste caso, uma elite querendo educar um público de elite – num determinado momento histórico. Experiência esta sintetizada como forma.

OBRAS CITADAS

ARANTES, Paulo & Otilia Arantes. 1997. *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra.

CARLSON, Marvin. 1995. *Teorias do teatro*. São Paulo: Unesp.

DÓRIA, Gustavo. 1975. “Teatro de Brinquedo”. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro.

MOREYRA, Álvaro. 1975. *Adão, Eva e outros membros da família...* Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro.

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

“MODERN THEATER” AND THE TEATRO DE BRINQUEDO BY ÁLVARO MOREYRA

ABSTRACT: This article aims to analyze the place occupied by Teatro de Brinquedo, an aesthetic movement in São Paulo conceived by Álvaro Moreyra in the 1920s, in the history of the Brazilian “Modern Theater as perceived in essays by Décio de Almeida Prado and Gustavo Dória. Departing from how these two important critics conveyed their aesthetic conceptions in the context of *shaping* a national theater and how they portrayed Moreyra’s in their historical accounts, I will juxtapose these concepts with an analysis of the play *Adão, Eva e outros membros da família...*, the most important piece in Teatro de Brinquedo. Within this analytical stand I want to point out the relations between a historical narrative of a specific artistic field and their affinities and tensions with the peculiarity of a work that is scarcely commented and belongs to the narrative.

KEYWORDS: Teatro Moderno; Shaping; Teatro de Brinquedo; Álvaro Moreyra.

Recebido em 15 de agosto de 2012; aprovado em 20 de dezembro de 2012.