

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

O TRAPÉZIO FICOU BALANÇANDO:
TEATRO DE ALVARO MOREYRA

AMAURI ARAUJO ANTUNES

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Amauri Araujo Antunes

O TRAPÉZIO FICOU BALANÇANDO: TEATRO DE ALVARO MOREYRA

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Teoria Literária.

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Enid Yatsuda Frederico
IEL-UNICAMP

Campinas
UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
1999

UNIDADE:	30
N.º CHAMADA:	TUNICAMP
	An 89t
V. Ex.	
TOMADA:	140701
PROG.	278100
C. D.	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO:	\$11,00
DATA:	25/03/00
N.º CPS:	

CM-00139010-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Antunes, Amauri Araujo
An89t **O trapézio ficou Balançando: teatro de Alvaro Moreyra / Amauri Araujo Antunes – Campinas, SP [s.n.], 1999**

Orientador: Enid Yatsuda Frederico
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura brasileira - sec. XX 2. Teatro brasileiro
3. Modernismo (Literatura) 4.Vanguarda (Estética) I. Frederico,
Enid Yatsuda II.Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Estudos da Linguagem. III. Título.

Aprovado em: 18 de Agosto de 1999

Enid Yatsuda

Prof.^a. Dr.^a. Enid Yatsuda Frederico – Orientadora

Prof.^a. Dr.^a. Cláudia de Arruda Campos

Prof.^a. Dr.^a. Neyde de Castro Monteiro Veneziano

Prof.^a. Dr.^a. Sara Pereira Lopes

Iste exemplar é a redação final da tese
defendida por AMAUÍ REAUJO
ANTUNES
e aprovada pela Comissão Julgadora em
22 / 02 / 2000.

[Handwritten signature]

RESUMO

Nosso tema é a atividade teatral de Alvaro Moreyra, de 1927 a 1936.

Alvaro nasceu no Rio Grande do Sul em 1888 e transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1910. Destacou-se como intelectual, trabalhando em diversos órgãos de imprensa. Foi um dos principais nomes do Modernismo no Rio de Janeiro. Ficou conhecido como editor, cronista, poeta, radialista, dramaturgo, ator e diretor teatral. Foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1959. Faleceu em 1964.

Apesar da variedade de sua produção, foi no teatro que encontrou seu grande prazer. Propôs a renovação das artes cênicas no Brasil, encenando autores novos (nacionais ou estrangeiros), eliminando a “estrela”, abrindo espaços para atores “amadores” (vindos das classes médias e altas) e priorizando a formação intelectual do elenco. Considerava o teatro como uma arte destinada à educação popular. Por isso guiava-se pelo seguinte lema: “um teatro que fizesse rir e fizesse pensar”.

Escreveu diversas peças abordando questões sociais, mas não oferecia soluções e sim reflexões: as soluções deveriam vir do povo. Para isso seria necessário uma elite, um grupo de vanguarda que colocaria em movimento o pensamento popular.

Sua arte pretendia-se revolucionária, capaz de modificar a sociedade. Tratava-se de uma proposta concebida a partir dos ideais de Jacques Copeau (com quem manteve contato em Paris, na estréia do “Vieux Colombier”), vinculada a ideais políticos de oposição e almejando a criação de um teatro nacional.

Apesar dos obstáculos (principalmente políticos), sua proposta serviu de inspiração para diversos grupos teatrais, como o “Os Comediantes”, grupo que encenou “Vestido de Noiva” em 1943 (considerado por muitos o marco do Teatro Moderno Brasileiro).

A intenção do trabalho é demonstrar a importância das atividades teatrais de Alvaro Moreyra na formação do “Teatro Brasileiro”, principalmente na vertente que defende um teatro vinculado às questões sociais.

Este trabalho contou com o apoio da **FAPESP** (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), sem o qual não seria possível sua realização.

Agradeço a todos que auxiliaram na realização deste trabalho, em especial a: Enid Yatsuda Frederico, Dileta A. P. Silveira Martins, Valéria Moreyra e aos outros membros da família...

SUMÁRIO

1- Algumas linhas sobre “Alvaro Moreyra”	
I Está nos livros	06
II Outros livros..	14
III Apontamentos biográficos	16
2 - Alvaro Moreyra: teatro, sociedade, política...	
I As Vanguardas	37
II A “Vanguarda Histórica”	41
III Após 1930, “O Brasil Continua...”	48
IV Prólogos da Revolução	60
V A análise sintética de Alvaro Moreyra	66
VI Didascália: Alvaro e o PCB	70
VII Em busca de um teatro político	75
3 - “Teatro de Brinquedo”: Renovação Teatral e Dramaturgia Experimental	
I Alvaro e Alcântara, as elites no teatro	84
II Sobre a dramaturgia de Alvaro	91
III Noé e os Outros	98
IV O Teatro de Brinquedo	107
V Adão, Eva e outros membros da família...	114
VI Outros espetáculos	125
4- Teatro que foi... ou quase!	
I “Cia de Arte Dramática Alvaro Moreyra”	134
II Os pressupostos teóricos	142
III Na trilha das respostas	161
5 - Conclusão	175
Obras de Alvaro Moreyra	180
Anexo I (artigos sobre Alvaro Moreyra)	182
Anexo II (Noé e os Outros)	190
Referências Bibliográficas	236

Algumas linhas sobre “Alvaro Moreyra”

I - Está nos livros:

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

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

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

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

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

Um teatro de bonecos?

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

Por que de brinquedo?

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

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

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

Para a realização de seu projeto, reuniu diversos expoentes intelectuais, culturais e da alta sociedade da época; dessa forma a decoração foi realizada pelo arquiteto Lúcio Costa, auxiliado por Luiz Peixoto, que também se encarregou da encenação; a direção geral era de Álvaro Moreyra, os cenários de Di Cavalcanti e no elenco estavam: Álvaro e sua esposa, Eugênia Moreyra, além de: Joracy Camargo, René de Castro, Fernando Guerra Duval, Luiz Peixoto, Frederico Barreto, Mary Sotto Mayor, Atilio Milano e Marques Porto. O grupo contou ainda com os apoios de Aida Ferreira (esposa de Procópio Ferreira), Felipe D'Oliveira e Brutus Pedreira, entre outros¹.

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

Gustavo Dória complementa:

Com os elencos existentes não parecia possível esperar-se qualquer idéia de melhoria ou renovação. Começou, assim, a evidenciar-se a necessidade de trazer gente de maior formação intelectual para nossas atividades dramáticas. [...] Eugênia e Álvaro Moreyra, tomando pulso à situação reinante lançaram-se a uma empreitada que, muito embora para ambos, representasse inicialmente a satisfação de um desejo pessoal, vinha dar forma, solidificar uma situação por demais evidente a que dever-se-ia

¹ Ver Capítulo 3.IV

oferecer uma solução o mais rápido possível. Partiam os interessados de uma idéia um tanto errada que era a de contrapor um suposto 'teatro de arte' ao teatro existente. Seria isto uma atitude meio provinciana ao mesmo tempo que uma desculpa antecipada para não ferir os que militavam no profissionalismo, pois que na verdade o que se pretendia mesmo era a existência de um teatro profissional em nível de qualidade. (DORIA, 1975:26-27)

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

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

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

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

*O que há não é bem teatro.
É passatempo que substitui, na cidade grande, a bisca e o gamão das
cidades pequenas
Bisca... gamão...
Theatro não. (MOREYRA, 1934a)*

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

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

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

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

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

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

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

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

Sábato Magaldi

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

J. Galante de Souza

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

Mario Cacciaglia

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

*Cecília de Lara*²

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

[nosso teatro] alheio a tudo, não acompanha nem de longe o movimento acelerado da literatura dramática européia. O que seria um bem se dentro de suas possibilidades, com os próprios elementos que o meio lhe fosse fornecendo, evoluísse independente, nacionalmente. Mas não. Ignora-se e ignora os outros. Nem é nacional nem é universal (MACHADO, 1940:443)

O Modernismo brasileiro apontava a necessidade da nacionalização e o teatro sentia a necessidade de encontrar seus rumos. A procura pelo espírito nacional levava para diversos caminhos, inclusive as burletas e as revistas, onde predominava o teatro popular.

² Citações retiradas dos seguintes livros: MAGALDI, 1962:181; SOUZA, 1960:243; CACCIAGLIA, 1986:99; LARA, 1987:19.

No Brasil, o movimento modernista considerava que, em nível social inferior e em graus estéticos superiores, o circo era o grande reservatório da criação brasileira. Como realçava Mário de Andrade:

Os únicos espetáculos teatrais que a gente ainda pode freqüentar no Brasil são o circo e a revista. Só nestes ainda tem criação. Não é que os poetas autores de tais revistas e pantomimas saibam o que é criação ou conservem alguma tradição efetivamente nacional, porém as próprias circunstâncias da liberdade sem restrições e da vagueza desses gêneros dramáticos permitem aos criadores deles as maiores extravagâncias. Criam por isso sem leis nem tradições importadas, criam movidas pelas necessidades artísticas do momento e do gênero, pelo interesse de agradar e pelas determinações inconscientes da própria personalidade. (ANDRADE, 1926)

Sabe-se que um dos principais objetivos do movimento modernista brasileiro era a implementação de uma cultura que substituísse aquela que vinha dos tempos coloniais.³ Para tanto buscavam as matrizes populares, propostas estéticas discriminadas pela cultura oficial, mas criativas o suficiente para abalarem os cânones estabelecidos.

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

Muito pouco se sabe sobre a estética de Alvaro no "*Teatro de Brinquedo*" ou na

³ Tal objetivo guiou os passos dos artistas relacionados com a renovação modernista, sendo pouco provável que no âmbito teatral não existissem as mesmas intenções, afinal anseios criativos e renovadores são impulsionados por questões culturais e sociais, as quais são semelhantes para todas as artes.

"*Companhia de Arte Dramática Álvaro Moreyra*", o que tem impedido que sua atividade teatral seja analisada com a devida profundidade. No entanto alguns estudiosos já percebem a importância da proposta teatral defendida por Alvaro, uma proposta representativa do Modernismo no teatro brasileiro:

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

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

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

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

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

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

II - Outros livros...

Para uma melhor compreensão e análise da proposta teatral de Alvaro Moreyra torna-se fundamental um mínimo de conhecimento sobre a pessoa e sua forma de encarar os fatos. Levando-se em conta que a produção artística e intelectual de Alvaro não pode ser dissociada de suas experiências pessoais e de sua particular visão de mundo, considero extremamente necessária a recuperação de, pelo menos, alguns detalhes de sua biografia. Não tenho a pretensão de traçar uma trajetória precisa de sua existência, não por considerar tal fato desnecessário, mas principalmente pela certeza de que o intento resultaria em um resumo bastante incompleto e parcial (como normalmente ocorre com biografias) e, neste caso, o fato se agravaria pela multiplicidade das atividades deste autor, pela pequena quantidade de estudos disponíveis e por uma particular filosofia de vida “moreyriana”: evitar as lembranças sobre fatos negativos, como explicitou em suas obras de caráter autobiográfico, particularmente em “*As amargas, não...*”. Entre os fatos negativos que tentará esquecer encontraremos suas várias prisões após 1935, a morte da companheira de lutas (Eugênia Moreyra) e a incompreensão para com suas experiências na arte teatral.

Mesmo assim, a apresentação de alguns elementos da biografia de Alvaro Moreyra tem o objetivo primário de estabelecer um perfil referencial sobre a sua forma de ver e fazer teatro. Não posso negar, no entanto, o desejo de prestar uma pequena homenagem a esta personalidade tão esquecida nos dias atuais, tentando proporcionar algum apoio para futuros pesquisadores.

Meu levantamento bibliográfico indicou algumas obras referentes à vida e à produção de Alvaro Moreyra que permitiram o estabelecimento de uma bibliografia básica (mínima) sobre o autor, as quais relaciono a seguir:

FINATTO, Adelar. *Alvaro Moreyra*. (Porto Alegre: Tchê! , 1985).

MARTINS, Dileta A. P. Silveira. *As faces cambiantes da crônica Moreyriana*. (Porto Alegre: PUCRS, dissertação de mestrado, mimeo, 1977).

SOUZA, Walder Gervásio Virgulino de. *Roteiros de um teatro brasileiro (e moderno): Alvaro Moreyra e os anos 20 no Rio de Janeiro*. (Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, dissertação de mestrado, mimeo, 1992).

ZILBERMAN, Regina. *Alvaro Moreyra*. (Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/ MinC, 1986). Letras Rio-Grandenses, 5.

Como é possível observar, não são muitas as obras que têm Alvaro Moreyra como objeto, embora seu nome seja freqüente em obras de referência, ora como poeta simbolista, ora como cronista, editor, radialista, ator, dramaturgo, militante político...

Para a realização deste pequeno levantamento de impressões sobre Alvaro Moreyra considerei, além das obras já citadas, os apontamentos de caráter auto-biográfico constantes

em sua obra, particularmente em *As amargas, não... lembranças* (AAN) -1954 - e, *Havia uma oliveira no jardim* (HOJ) - 1958.

Como fonte complementar, informações colhidas em diversos arquivos e, principalmente, jornais da época⁴.

III - Apontamentos biográficos

Apesar do desejo de evitar uma estrutura rígida de apresentação de dados biográficos, não consigo escapar de algumas formas já estabelecidas, mantendo datas e fatos em ordem cronológica. Alvaro Moreyra, no entanto, soube escapar destas formas pré-determinadas, criando um estilo individual e renovador de redação auto-biográfica. Em 1954 publicou seu primeiro volume de memórias apresentando uma série de inovações, principalmente a ruptura na linha do tempo e a descontinuidade de seus relatos fragmentados.

Para atenuar minha incapacidade e manter a fidelidade à arte do autor, tomo a liberdade do empréstimo de alguns trechos diretamente de sua obra. Isto posto, creio que posso prosseguir.

Alvaro Moreyra nasceu em Porto Alegre no dia 23 de Novembro de 1888. Durante sua infância morou, juntamente com seus pais, na casa de Manuel Pinto da Fonseca (seu

⁴Nos anexos encontra-se uma relação dos artigos localizados na pesquisa, incluindo algumas referências provenientes do arquivo particular da Professora Dileta A. P. Silveira, a quem muito agradeço.

avô materno), português abastado que havia comandado iates e transportado produtos entre Pernambuco e Rio Grande do Sul, figura importante em Porto Alegre como relata o neto:

Quando Camelo Lamprêia, ministro de Portugal no Brasil, esteve em Porto Alegre, em 1901 ou 2, perguntou ao cônsul do seu país qual era o patricio mais velho de lá. O cônsul foi ver nos livros e respondeu: - É o senhor Manuel Pinto da Fonseca. - Pois previna à família dele que irei visitá-lo, amanhã. - O cônsul, José Nunes, preveniu meu pai, genro do português mais velho de Porto Alegre. No dia seguinte, à tarde, a casa se encheu de convidados. O ministro chegou. Conversas. Cerimônias. Doces. Vinho do Porto. Champanha. De taça na mão, diante de meu avô, Camelo Lamprêia disse: - Senhor Manuel Pinto da Fonseca, tenho a honra de saudar em Vossa Excelência o mais antigo representante da nossa pátria na bela capital do Rio Grande do Sul. E em nome de Sua Majestade, El-Rei Dom Carlos, é com orgulho que lhe ofereço o título de barão! - E meu avô, incontinenti: - Quanto é que me custa isso? - Estupor. Silêncio. Constrangimento. No meio de tudo, o homenageado concluiu: - O rei o que quer é dinheiro. Diga quanto é, que eu dou. Quanto ao título, que o ensope com batatas. (AAN p.17)

A irreverência do avô foi uma das heranças recebidas por Alvaro.

Entre as heranças paternas Alvaro recebeu o gosto pelo teatro (seu pai fora um ator amador), juntamente com a condição de descendente de cristão-novo :

Este Moreira que eu sou, já foi Amoreira; e nome de árvore, em descendente de português, é nome de judeu. E então o Silva, que me acompanha nos papéis legais, não deixa a mínima dívida, de que minha gente lá longe, no tempo e no espaço, também andou em busca da Terra Prometida. (AAN p. 96)

Essas heranças exercerão forte influência em sua vida, marcando profundamente sua produção. Por um lado, a ironia, a irreverência e o humor encontrados em suas crônicas. Por

outro, o misticismo e a devoção à São Francisco de Assis, permanentes, apesar da descrença nas instituições religiosas, resultado do contato com os jesuítas do colégio interno em São Leopoldo (castigo recebido em razão de seu envolvimento amoroso com uma atriz portuguesa).

Sobre seu tempo no internato afirmava:

Estive cinco anos no Colégio Nossa Senhora da Conceição. Saí de lá, desconfiado de tudo, tímido, dono de um diploma de bacharel em ciências e letras, e não aprendi a dançar...

[...] Fui a criatura mais só do mundo...” (AAN... p.22).

No final de 1907 Alvaro deixou o internato e foi trabalhar no **Petit Journal** (RS) dirigido por Batista Xavier e, logo depois (1908), no **Jornal da Manhã** (RS) onde teve por companheiros, entre outros, Felipe d’Oliveira e Pedro Velho. Nesta época, Getúlio Vargas trabalhava, como jornalista, em **O Debate** (RS), um dos grandes jornais de Porto Alegre.

Alvaro e seus amigos do **Jornal da Manhã** (RS) compunham o “*Grupo dos Sete*”⁵, dos quais Alvaro melancolicamente lembrou em suas memórias:

1908. Todas as noites, uns rapazes se juntavam por fim na Praça da Caridade, em frente da Santa Casa, e ali se despediam até de madrugada, conversando declamando, espalhando no ar adormecido irreverências e fanatismos. Todas as noites e todas as estações. Naquele tempo, as estações marcavam principalmente os sentimentos literários, apesar do frio de julho e do calor de janeiro. Sete rapazes. Cada um com o seu jeito. Nenhum influía em nenhum. [...] Os sete rapazes se dispersaram. Depois, a loucura destruiu o Antonius. Depois, a morte carregou o Eduardo. Depois o Felipe não veio mais da Europa...” (AAN p. 35-6).

⁵ Composto por: Homero Prates, Felipe d’Oliveira, Francisco Barreto, Carlos Azevedo, Antonius e Eduardo Guimaraens, além do próprio Alvaro Moreyra.

O grupo expandia, no Rio Grande do Sul, o movimento simbolista inaugurado alguns anos antes. Tinha por influências as obras de Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, Maurice Maeterlinck e Antonio Nobre. Em Alvaro Moreyra a opção pelo Simbolismo significou mais do que uma reação ao modelo de nacionalismo regionalista proposto pelos românticos, sua opção pode ser encarada como reflexo da busca pela modernidade, com a qual Alvaro manteve sempre uma relação dúbia: a admiração pelo novo e o saudosismo dos tempos idos.

A presença do Simbolismo na obra de Alvaro Moreyra é verificável em suas leituras, amizades e versos que escreveu. Manifesta desde o começo predileção, transportada da juventude à velhice, pela poesia de Antonio Nobre, Albert Samain, Jules Laforgue, Francis Jammes, vultos da primeira e da segunda geração simbolista. (ZILBERMAN, 1986:9).

No ano de 1909 Alvaro publicou, em Porto Alegre, seus dois primeiros livros: **Degenerada** e **Caza Desmoronada**, com poesias simbolistas. Sobre seu volume de estréia Alvaro relatou:

O primeiro 'livro', que publiquei, com o título Degenerada, levou uma descompostura de Osório Duque Estrada, crítico literário do Correio da Manhã. Principiava assim: 'Num enorme caderno, amarrado com fitas roxas, e que mais parece uma camisa de força..' (AAN, p. 38).⁶

Em 1910 Alvaro e Felipe d'Oliveira mudaram-se para o Rio de Janeiro, o grande centro cultural da época, de onde poderiam expandir suas fronteiras literárias para todo o Brasil. Ao chegar, Alvaro matriculou-se na Faculdade Livre de Direito do Rio de Janeiro, recebendo o título de Bacharel em 1912. Neste intervalo passou a integrar a chamada "Geração Fon-Fon":

⁶ Em minhas pesquisas não consegui localizar nenhum exemplar deste primeiro livro, bem como de **Elogio da Bruma**, editado em 1910.

A revista tinha sido fundada por Gonzaga Duque, Lima Campos, Mario Pederneiras. A ela se juntaram, quando Mario Pederneiras ficou sozinho, Felipe d'Oliveira, Olegário Mariano, Homero Prates, Rodrigo Otávio Filho, Hermes Fontes, Ronald de Carvalho, Rui Pinheiro Guimarães, Paulo Godoi, Ribeiro Couto, eu. A geração do Fon-Fon era tida por simbolista. Na verdade, era maníaca. [...] Foi a geração do Fon-Fon que espalhou o verso livre pelo Rio e pelos Estados. O verso de Mário Pederneiras".(AAN, p. 52-3).

No ano de 1910, Alvaro publicou seu terceiro volume de poesias , **Elogio da Bruma**, seguindo-se logo no ano seguinte o lançamento de **Legenda da luz e da vida**, também um livro de poesias.

Alvaro Moreyra já era um nome razoavelmente conhecido quando embarcou para a França, em 1912, em uma excursão cultural pelo continente europeu, acompanhado do inseparável amigo Felipe d'Oliveira e de Araujo Jorge, pensando complementar sua formação cultural e, principalmente, conhecer a França que tanto o atraía.

Vivi de 1912 a 1914 na Europa. Morava em Paris, saía para a Itália, para a Bélgica, ia para o interior da França. Nunca me exigiram passaporte. Havia confiança no mundo. O medo veio depois. (HOJ, p.145).

Esta viagem vincou-o permanentemente, divisora de águas entre a paz e as guerras do século XX, levando o pacifista a afirmar que nunca mais retornara da França e do século XIX. O ano de 1913 tornou-se , assim, um ano marcante para Alvaro Moreyra:

1913 - foi o último ano do século 19. Em seguida o século 20 inaugurou as suas alucinações. Em 1913, saciei uns desejos românticos: ir à Europa, ver Bruges, morar em Paris... Sendo eu absolutamente do 'outro tempo', nunca mais voltei dessa viagem...(AAN, p. 44).

mesmo porque sua estada na França permitiu que presenciasse à estréia do grupo teatral dirigido por Jacques Copeau, o *Vieux Colombier* e, a partir deste momento, começar a conceber a proposta teatral que veio a concretizar anos depois.

Retornou ao Brasil e à redação de **Fon-Fon** em 1914, casando-se neste mesmo ano com Eugênia Brandão, uma das primeiras mulheres do jornalismo brasileiro, repórter do jornal carioca **Última Hora** (RJ). Foi a partir desta data que Alvaro começou a encontrar algumas dificuldades financeiras, principalmente com a constituição da família. Já em 1915 nasceu-lhe a primeira filha (Isia), no mesmo ano em que lançou seu primeiro livro de crônicas-poéticas: **Um Sorriso para tudo**, com o verso-livre da **Fon-Fon** que tanto lhe agradava.

No ano seguinte o grupo editor da **Fon-Fon** lançou a revista **Seleta**, ocasionando uma sobrecarga de serviço sem a correspondente melhoria salarial. Insatisfeito, Alvaro afastou-se da redação das revistas, dedicando seu tempo à leitura:

A falta de emprego, em 1916, me deu Remy de Gourmont, lido todo. O que eu não ignoro, devo a Remy de Gourmont. E A Lenda das Rosas, escrita durante as férias de graça, ainda hoje vale por todos os week-ends que não posso fazer... (AAN, p. 57).

Os dois livros publicados logo após seu retorno da Europa (**Um sorriso para tudo** e **A lenda das rosas**) revelam sua preocupação com a linguagem simplificada, evitando as abstrações e a linguagem cifrada características de sua fase simbolista. Nas novas obras reforçava o trabalho das sonoridades, mas aproximando-se do gosto popular e de algumas propostas que se consagrariam alguns anos depois, na estética do chamado “Modernismo”.

Não se afastando totalmente dos motivos simbolistas, recriou temas, textos e poemas de seus livros anteriores, esforçando-se no aprimoramento do artístico, prática que manteve durante toda sua existência: a retomada de antigos escritos, modificando-os ligeiramente e atualizando-os com o decorrer do tempo. Desta forma é bastante comum o mesmo texto (com pequenas alterações) aparecer sob novas roupagens, ora como poesia, ora teatro ou crônica; o autor propositalmente desconsiderava os limites das classificações em gêneros literários.

Desempregado, Alvaro viu-se em dificuldades financeiras, aceitando, por este motivo, o emprego de Redator da **Bahia Ilustrada**, de Anatólio Valadares, em 1917. A revista aparentemente não tinha grandes ambições políticas ou culturais. Segundo ele, a principal característica era o enaltecimento de personalidades.⁷ Permaneceu quase dois anos (com baixa remuneração) na **Bahia Ilustrada** até que, em 1919, conseguiu emprego na redação da Sociedade Anônima “O Malho”, proprietária de diversas revistas entre elas **O Malho** e, posteriormente, a **Ilustração Brasileira** e a própria **Fon-Fon**, adquirida no final de 1919.

Na Sociedade Anônima “O Malho”, Alvaro assumiu a direção, juntamente com o caricaturista J. Carlos, da revista **Para Todos**, uma revista dinâmica com assuntos do cotidiano, notícias sobre artistas de cinema, alta sociedade e, também, espaço para a ficção e a poesia.

⁷ No início do século XX ocorreu um verdadeiro surto de revistas periódicas no Brasil, decorrente da expansão de novas técnicas de impressão, possibilitando a reprodução de fotografias e páginas coloridas e determinando uma nova forma de diagramar revistas.

Em Setembro de 1920 a revista **Ilustração Brasileira**, que estivera paralisada desde 1915 devido à guerra, voltou a ser publicada, com Alvaro Moreyra entre os redatores. A revista tinha uma diagramação de gosto questionável, mas bastante moderna para a época, com profusão de fotografias e reproduções de pinturas coloridas, manchetes desenhadas em estilo cursivo, iluminuras e molduras em torno dos textos. O espaço literário passou a ser freqüentado por alguns nomes bastante conhecidos e diversos autores novos, sob a responsabilidade de Alvaro Moreyra, que assumira o cargo de Diretor-secretário da revista e selecionava o material enviado para a publicação. Desta forma Marques Rebello, Cecília Meireles, Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Joracy Camargo, Di Cavalcanti, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, entre tantos outros, tiveram seus trabalhos publicados na **Ilustração Brasileira**.

O contato com a imprensa quotidiana aprimorou-lhe o gosto pela crônica. Cada vez mais em busca do popular, Alvaro aproximava-se da sonoridade característica da fala. Assim publicou **O outro lado da vida...** (1921), um livro de crônicas composto com diversos textos que saíram na imprensa e que já apontavam para o estilo que viria a ser a sua marca registrada: o humor poético (quase melancólico) na observação de acontecimentos quotidianos.

Como diretor de revistas foi um dos principais incentivadores do movimento modernista; como escritor apresentou características estilísticas bastante afins com os ideais dos chamados “modernistas paulistas”: dessa forma não foi surpresa que Alvaro fosse, também, um dos nomes caros aos organizadores da Semana de Arte Moderna, sendo

aguardado para o evento, conforme revela MARTINS (1967,v6:67), citando o artigo do Jornal **O Estado de São Paulo** (SP), em sua edição de 03 de Fevereiro de 1922:

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

Não se sabe o motivo, mas, apesar de seu engajamento no movimento modernista e das notícias sobre sua presença na Semana, Álvaro Moreyra não participou do evento, como ele mesmo relatou:

Brincando, brincando, já lá se foram trinta anos. Releio uma carta escrita em papel da Rôtisserie Sportsman, rua Libero Badaró, 114, rua Dr. Falcão, 2, São Paulo, 11 de Fevereiro de 1922:

'Meu caro Alvaro: Saúde. O Graça pede para avisar-te que está à tua espera, já tendo tomado aposento para te receber. Avisa da vinda. O movimento é de forte beleza, e os moços daqui aguardam ansiosos tua pessoa adorável.

Teu, ex-corde, Renato Almeida'.

Não foi possível levar minha pessoa, mesmo sem adjetivo, à Semana de Arte Moderna. Acompanhei-a pelas notícias. Naquele tempo havia aplausos e havia vaías também, como houvera antes, como houve depois. Para nós, então, presentes ou ausentes, tudo era novidade."(AAN, p272).

Mas, mesmo ausente, Alvaro comungava dos ideais da modernidade tão desejada,

tanto que sua publicação seguinte revelou seu engajamento definitivo na estética modernista, inserindo-o na história da formação da literatura moderna brasileira como um dos líderes do Modernismo no Rio de Janeiro.⁸

A Cidade Mulher (1923), livro também composto a partir das crônicas publicadas em periódicos, consolidou seu estilo irreverente, bem humorado, de diálogos curtos e poéticos, repleto da vida urbana de uma cidade que se modernizava. Alguns jornalistas consideraram, muito depois, que **A Cidade Mulher** fundou o jargão: “Rio de Janeiro, Cidade Maravilhosa”⁹. Alvaro conjugou a beleza e os mistérios do Rio de Janeiro com os dotes femininos, amando profundamente a cidade que escolheu para viver.

Em 1923, Alvaro Moreyra assumiu também o cargo de Diretor da S. A. “O Malho”, passando então a participar, direta ou indiretamente, de todas as publicações do grupo até o ano de 1932 .

No ano de 1924 Alvaro realizou sua primeira e única experiência no gênero romance publicando **Cocaína** mas, considerando-se o espírito revolucionário do autor, não se poderia mesmo esperar uma obra convencional: ele optou por um romance fragmentado, conforme sua própria apresentação:

Pensa que eu escrevi um livro grande, contando uma história de amor. Tu leste o livro. Durante a leitura, de quando em quando te detinhas: punhas à margem, como sinal a certas palavras que te comoveram mais, um risco de unha. Depois, na estante, ficou o livro guardado, a envelhecer. Uma vez, num minuto de melancolia, reabriste, por acaso, aquelas folhas de antigamente. Não te lembravas mais do enredo. Nem te lembravas de nada.

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

⁹ “Morreu o criador da ‘Cidade Maravilhosa’” - **Jornal do Comércio**, R J : 13/09/1964

Mas os teus olhos pousaram nos pequenos trechos marcados. De novo leste o primeiro... os outros... até o último... Pensa que foi assim. Aqui tens as palavras junto das quais, há muito tempo, puseste um risco de unha. Além delas, que dizia o romance? Não sabes... Dizia, com certeza, o que todos os romances de amor sempre disseram...

Dou-te também o primeiro capítulo e o último, os únicos que importam. Se quiseres, podes mudar a colocação dos dois. Traze o último para onde está o primeiro, leva o primeiro para onde está o último. Nunca se sabe se as coisas acontecem quando devem acontecer... (MOREYRA, 1924: 15-6)

Seu romance tornava-se assim mais uma compilação de crônicas e trechos dispersos, fragmentado, mas com um ligeiro fio condutor: uma história de amor.

A definição do estilo do autor exigia esforço. Um artigo da época referia-se assim ao trabalho de Alvaro na época do lançamento de **Cocaína**:

A obra de Alvaro Moreyra tem qualquer semelhança com uma cobra coral. Diz-se desta que, partida em mil pedaços, acaba sempre por unificar-se, sendo impossível permanecer muito tempo em fragmento. A vida dispersiva e afanosa do jornalismo fez com Alvaro Moreyra o que se faz com a cobra coral: fragmentou-lhe a produção, mudou os matizes dos fragmentos, repartiu em mil pedacinhos de ouro a unidade intelectual desse fino e dúctil espírito. Não obstante, atraindo-se uns aos outros, esses retalhos acabam por adquirir tal ajustamento, que seria impossível afirmar terem sido, algum dia, partes heterogêneas de um todo agora uniforme. Veja-se o que acontece em 'Um sorriso para todos', em 'O outro lado da vida', em 'Cidade Mulher', em 'Cocaína'. Há em todas essas obras uma afetuosa solidariedade e um vínculo indestrutível. Cada uma delas é um pequenino mundo de observações, de curiosidades, de reminiscências de desencantos, de ironias, repartido em luminosas centelhas.¹⁰

¹⁰ "Alvaro Moreyra em 'Cocaína'" - Arquivo da Professora Dra. Dileta A. P. Silveira Martins - sem maiores indicações

Em 1925 escreveu **Adão, Eva e outros membros da família**, a peça com a qual estreou o “*Teatro de Brinquedo*”. Em 1926 Alvaro lançou-se no meio teatral, escrevendo e encenando a revista **Noé e os outros**.¹¹

No ano de 1927 Alvaro publicou outro livro de crônicas/poemas: **A Boneca vestida de Arlequim**. Neste período Alvaro e Eugênia iniciam intensa movimentação cultural. Aproveitando-se do bom momento financeiro, o casal promoveu sessões de declamação das poesias modernas, com grande sucesso e com a revelação da declamadora Eugênia Moreyra, como afirmou Mário de Andrade:

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

Nessa época a casa dos Moreyra passou a ser um ponto de encontro da intelectualidade no Rio de Janeiro. Um incontável número de personalidades da vida cultural e política do país se habituou a partilhar da hospitalidade da casa situada à rua Xavier da Silveira, nº 99, “*sempre aberta para quem quisesse entrar*”. As atividades culturais passam pouco a pouco para o terreno das atividades políticas, como veremos mais adiante.

Em 1929 Alvaro publicou **CIRCO**, dedicado ao casal Oswald e Tarsila, incentivadores na luta por um teatro nacional. Revelando-se uma obra alternativa à fracassada experiência do “*Teatro de Brinquedo*”, o autor fez sua profissão de fé logo na

¹¹ A atividade teatral desenvolvida por Alvaro até 1937 é o objetivo principal deste trabalho e merecerá destaque nos capítulos seguintes. .

abertura do livro, afirmando que sua vocação e vontade foram para dedicar-se ao teatro, mas não o conseguindo ficou mesmo com o circo. O livro ingressava em um novo momento do Modernismo Brasileiro, caracterizando-se pela linguagem simples e próxima da narrativa infantil, mas ao mesmo tempo apresentando personagens e situações caras ao movimento modernista da década de 30.

Circo tem as marcas de um livro modernista, desde a distribuição gráfica original dos poemas até a temática desses. A linguagem é despojada e os versos livres, o ritmo advindo da cadência das palavras.
(ZILBERMAN, 1986:16)

Esta foi a primeira incursão de Alvaro Moreyra neste estilo de escrita mais próximo da linguagem infantil, influenciado pelo momento em que se encontrava a literatura nacional, conforme o pensamento modernista, numa pré-infância, o momento da descoberta do “brasileiro”. Para a facção do movimento modernista com a qual Alvaro se alinhava, o Brasil fora descoberto pelo movimento de 22, era portanto um recém nascido e sua literatura ainda engatinhava.

Em 1932, Alvaro adquiriu a revista **Para Todos**, mantendo a característica de uma revista semanal aberta aos novos escritores. Dessa forma Alvaro publicou artigos de Nelson Rodrigues, Alcântara Machado, Raul Bopp, Mário de Andrade e Oswald, além de manter-se fiel aos antigos companheiros do simbolismo, como Eduardo Guimaraens, Rodrigo Otávio, Raul de Leoni, etc. A nova atividade profissional de Alvaro durou até 1934, ano em que passou para a direção da revista **Don Casmurro**.

Durante sua “temporada” como dono de revista Alvaro publicou duas obras: **Caixinha dos três segredos** e **O Brasil Continua**, ambos em 1933. O primeiro dos livros

tinha por base uma seção de **A boneca vestida de Arlequim**, intitulada **Caixa de brinquedos** e dedicada ao público infantil. Neste livro Alvaro aproximou definitivamente sua crônica da poesia, despreocupando-se com a necessidade da narração de fatos e definindo um novo estilo de crônica. Já **O Brasil Continua**, partiu para outra direção, apresentando apontamentos para o estabelecimento da biografia do país desde seu descobrimento em 1500 até o marcante episódio da revolução de 1930. Desta forma as duas obras estavam voltadas para um Brasil ainda criança, nascido recentemente, de biografia fresca na memória.

Para Alvaro Moreyra este foi o grande feito do movimento modernista:

A revolta modernista, em 1922, devia continuar a independência que se aproximava de um século. E continuou o descobrimento. Graça Aranha nos espavoriu da Academia. Corremos para o Instituto Histórico... O chamado modernismo no Brasil foi o encontro com o Brasil. Éramos brasileiros por fora. Ficamos brasileiros também por dentro. [...] A verdade é que aquela loucura no Teatro Municipal de São Paulo repetiu o acaso de Pedro Alvares Cabral, com a primeira missa, a carta de Caminha, os degregados. Outros estrangeiros vieram na frente. Vieram outros estrangeiros atrás. Turismo inútil. Estávamos nacionais por direito de conquista.” (AAN, p. 142)

Como se sabe, um dos pontos de maior interesse na discussão modernista apresentava-se na questão da representação e da definição do “nacional”. No início do século XX esta discussão gerou um ufanismo exacerbado, em razão do qual apresentou-se forte tendência para o “regionalismo”. Alvaro, porém, nunca se comoveu com os motivos regionais: era essencialmente urbano e preocupava-se com a busca da nacionalidade a partir da complexidade do país, evitando generalizações ou a eleição de símbolos.

Considerava a miscigenação como a grande característica da raça brasileira, evitando desta forma a xenofobia e a discriminação racial.

Um belo exemplo do pensamento de Alvaro Moreyra está na forma como encarava uma questão bastante em voga nos anos 20, a proliferação dos pardais na cidade do Rio de Janeiro. É também uma demonstração prática das alterações ocorridas em sua produção literária ao longo da década, entre **O outro lado da vida** (1921) e **CIRCO** (1929). No primeiro o autor tratou o tema da seguinte maneira:

[...] O pardal está, há pouco tempo, no Rio. A velha cidade não o conheceu. O Brasil só sabia da existência dele pelos estrangeiros. O português, que chega para o trabalho, e a francesa, que chega para a preguiça, traziam informações a respeito. Dizia o português que lá, na terra, esse bicho abençoado era um amigo do lavrador: protegia-lhe as sementeiras; o verme branco, os besouros, as moscas, os pulgões e mil os insetos vorazes, devoradores das plantas novas, eram comidos pelo pardal. Dizia a francesa que esse pássaro contente enchia os jardins, os telhados e as canções de Paris, e era o companheiro adorado das árvores, dos pobres e dos amorosos... Em 1905, um casal de pardais apareceu no Rio. O prefeito Passos recebeu os lindos hóspedes das mãos de um viajante inteligente. Deu-lhes a liberdade nacional... Que eles crescessem e se multiplicassem... Os pardais acederam prontamente. Em breve, tornaram-se incontáveis e cariocas. Mas, antes de irem visitar os Estados e permanecerem nos que lhes agradassem, surgiu na Sociedade de Agricultura uma acusação terrível. Ferozes, destruidores, - afirmou o Cicero da Pardalaria, dariam cabo de qualquer possibilidade de colheita no Districto Federal! Deviam Morrer! [...] (MOREYRA,1921:60-63)

Oito anos depois, escrevendo sob a influência dos princípios modernistas que assimilou, Alvaro volta ao mesmo tema:

Seu Firmino contou

*- O pardal era francês, se chamava moanô.
Mas agora é brasileiro.
Já se naturalizou.
De primeiro o tico-tico fez barulho, protestou.
Depois viu que era vantagem, concordou.
Tinha de ser.
Si não fosse, que passarinho mais vil!
Ninguém não é estrangeiro no Brasil...
(MOREYRA,1929:68)*

Nessa recriação poética constante a obra de Alvaro aproximou-se definitivamente dos trabalhos modernistas, na síntese telegráfica e nas peças-piadas semelhantes, em muitos aspectos, às obras de Oswald de Andrade. Destacando-se ainda a busca de um estilo próximo da oralidade, com rimas pobres e bem populares, além da rejeição aos emblemas nacionalistas. O patriotismo de Alvaro Moreyra assumia o intercâmbio cultural, favorável em primeiro lugar à liberdade, em todas suas faces, experimentando as liberdades ambicionadas pelo movimento modernista. Sua forma de encarar a questão nacional aproximava-se da defendida por Raul Boop e pelo próprio Oswald.

O país de Alvaro Moreyra é um mosaico de tendências diversas, que ele respeita na sua pluralidade e com o qual se diverte, valendo-se do humor e da ironia característicos de seu estilo. (ZILBERMAN,1986:18)

A defesa da liberdade aproximou cada vez mais o casal Alvaro e Eugênia Moreyra dos partidos de esquerda no país, principalmente do Partido Comunista. Dessa forma, em 1935, quando a Internacional Comunista propôs a Aliança Nacional Libertadora (ANL) como frente de combate ao fascismo e oposição à Lei de Segurança Nacional, defendendo ainda a independência do Brasil do capital estrangeiro, Alvaro e Eugênia encabeçaram o movimento entre os intelectuais. Transformaram sua residência no ponto de encontro do Clube da Cultura Moderna, uma das seções da ANL.

No dia 06 de Julho de 1935, Carlos Prestes divulgou um manifesto da diretoria nacional da ANL, incitando contra o governo de Getulio Vargas. A reação foi imediata: o

governo determinou o fechamento da ANL, no dia 11. Alvaro Moreyra publicou seu protesto contra o fechamento da ANL no jornal A Manhã. O movimento de reação prosseguia ganhando adesões e, indiretamente, incentivando a insurreição comunista, que resultou em enorme fracasso.

O episódio da ANL confirmou a participação do casal Moreyra na luta política do país, com diversas prisões e grande atividade na campanha vitoriosa de Prestes em 1945. Essa militância comunista de Alvaro Moreyra é inquestionável (muito embora as evidências indiquem que nunca tenha registrado sua filiação ao PCB) e fundamental para analisarmos sua atividade teatral, que não se tratou apenas de uma proposta estética, tratou-se também de uma prática política e cultural (como tentaremos demonstrar)

A perseguição e a censura, aliadas às prisões e às atividades políticas, ocuparam a maior parte do tempo de Alvaro Moreyra, impedindo-o de publicar novas obras. 1936 foi um ano difícil: os suspeitos de comunismo não conseguiam emprego. Alvaro conseguiu publicar **Tempo perdido**, um livro de crônicas bastante amargo se comparado aos livros anteriores e, no ano seguinte, recebeu um patrocínio do Ministério da Educação e Saúde, graças ao ministro Gustavo Capanema, um liberal que aprovou seu projeto de popularização do teatro. Constituiu-se, assim, a "*Cia Dramática Alvaro Moreyra*".

Suas atividades como diretor da Don Casmurro encerraram-se em 1939, mesmo ano em que iniciou a revista Diretrizes, de orientação comunista, dirigida por Samuel Wainer e orientada pelo PCB na figura de Oswaldo Costa. Contava ainda com a participação de Jorge Amado, Otavio Malta, Azevedo Amaral, Rubem Braga, Osório Borba, Moacyr Werneck de Castro, Carlos Lacerda. Uma revista que não vingou, fechada logo após o surgimento.

Em 1939, Alvaro passou 11 dias preso, considerado um “elemento perigoso ao regime”. Após esta data, começou a diminuir sua produção literária, passando a dedicar-se ao rádio, em 1942, apresentando suas crônicas na Rádio Cruzeiro do Sul até o ano de 1945, quando se transferiu para a Rádio Globo.

Em 1944 publicou **Porta Aberta**, tendo por tema central a catástrofe da guerra europeia. Sua obra não apresentou grandes evoluções estilísticas. Aparentemente estacionara em um estilo determinado, mas seus temas estavam mais amargos.

Nos anos de 1944 e 1945 participou ativamente da campanha de Luiz Carlos Prestes ao Senado, sendo um dos principais articuladores (juntamente com Eugênia) do comício-monstro no estádio de São Januário, no Rio de Janeiro, dia 23 de Maio, compondo a tribuna de honra na presença de cerca de 80 mil pessoas, conforme o relatório reservado da Delegacia de Ordem Pública e Social de São Paulo.

Alvaro e Eugênia são, nesse período, nomes de grande importância dentro do Partido Comunista, o que faz ressaltar algumas contradições fundamentais para a compreensão da personalidade de Alvaro Moreyra. Ao mesmo tempo em que militava no PCB, acreditava em Deus, definia-se como um velho católico, não apostólico por falta de espaço e não romano por ser natural do Rio Grande do Sul. Considerava que apenas o teatro poderia ser uma forma de divulgação ideológica e de conscientização eficiente em um país repleto de analfabetos, ao contrário da direção do partido que privilegiava a comunicação escrita. Não aceitava dogmas, era indisciplinado e nunca se mostrou favorável ao sectarismo. Tais características revelam o quanto é importante esta abordagem sobre as atividades de Alvaro Moreyra, principalmente para compreendermos sua proposta artística, desde o início de sua trajetória influenciada por sua ideologia.

O falecimento de Eugênia Moreyra, em 16 de Junho de 1948, abateu profundamente o escritor e motivou discursos na câmara federal, enaltecendo a jornalista pioneira e a mulher combativa.

Após algum tempo afastado, o comunista Alvaro foi eleito presidente da “Associação Brasileira de Escritores”, em 01/04/1950. Esta associação tivera papel importante em 1945 na união do escritores do país, quando ainda não tinha uma ideologia dominante, destacando-se no “Primeiro Congresso de Escritores”. No entanto, por divergências políticas ocorridas durante o Segundo Congresso, houve um grande esvaziamento da entidade, ficando apenas os escritores ligados ao Partido Comunista. Alvaro participou ainda da intervenção determinada pela Seção Central da Associação de Escritores sobre a Seção São Paulo.

Sua participação junto ao PCB diminuiu sensivelmente após seu segundo casamento, em 1953, com Cecília Rosemberg. No ano seguinte retomou a produção literária lançando seu primeiro livro de memórias (**As amargas não...**) sendo novamente reconhecido como o grande renovador de estilos que era. Logo a seguir, em 1955, publicou **O dia nos olhos** e , em 1958, **Havia uma Oliveira no Jardim**, três livros que compõem um mesmo conjunto de caráter auto-biográfico.

Mas deixemos o próprio Alvaro fazer um resumo do que foi sua vida :

Para os seus 'Arquivos Implacáveis', João Condé me perguntou no dia 23 de Novembro de 1958:

- Que fizeste dos teus setenta anos, Alvaro?

Respondi:

*Dos meus setenta anos não fiz setenta anos. * Mas, nos intervalos, nasci em Porto Alegre. * Tive uma infância de menino querido. * Aprendi a amar, sendo amado. * Meus primeiros amores: minha avó ceguinha e minha mãe. * Aprendi a ler com uma professora feia. * Férias maravilhosas nas Pedras Brancas. * Apaixonei-me, pela primeira vez, por uma senhora que tinha*

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

Em 1959 Alvaro foi eleito para a “Academia Brasileira de Letras”, tornando-se novamente uma figura bastante conhecida, graças à extraordinária cobertura da imprensa para o evento, imprensa que em grande parte se sentia devedora de Alvaro Moreyra e retribuía-lhe o carinho que tanto tempo dedicou aos “novatos”. Entre seus projetos para a ABL estavam, transformar o chá da tarde em uma feijoada popular, admitir mulheres na Academia e arregimentar o Jorge Amado para concorrer a uma cadeira.

Alvaro morreu no dia 12 de Setembro de 1964, quando estava concluindo **Teatro que foi e que será**, uma história do teatro ocidental com o mesmo título de uma palestra que proferiu em 1925, e **O trapézio ficou balançando**, uma peça de teatro. Sua relação com o teatro foi de extrema devoção, até o final da vida, tanto que assumia publicamente o "*Teatro de Brinquedo*", talvez sua maior contribuição para o teatro moderno brasileiro, como a sua grande vaidade.

Alvaro Moreyra: teatro, sociedade, política...

I - As Vanguardas

Pelo período em que se desenvolveu e pelas características estéticas do teatro de Alvaro Moreyra é necessário considerarmos sua possível relação com os movimentos de Vanguarda, principalmente as existentes no início do século XX.

Falar em Vanguarda pode induzir a interpretações deturpadas do conceito, uma vez que vulgarizou-se a dicotomia simplista entre retrógrado e progressista. Assim, o artista que não se autodenomina vanguardista (ou simpatizante) estará, automaticamente, na categoria dos antiquados. Fixou-se uma lógica facilitada: vanguarda = novo.

Quando pensamos, porém, nas relações entre a chamada "*Vanguarda Histórica*" dos anos de 1905 a 1935 e as "*Neovanguardas*" dos anos 60 e 70, deduzimos, como ENZENSBERGER (1971:109), que: "*O Catecismo da vanguarda dos anos 60, não contém, por assim dizer, uma só afirmação que não tenha sido formulada cinquenta anos antes por Marinetti e os seus.*"

Neste caso podemos perceber como o conceito de "novo" é, na verdade, uma experiência em processo, não um conceito estático e determinado. Trata-se antes de "um

certo novo”. Segundo o autor, o que diferencia a atitude progressista da reacionária é justamente a capacidade de dúvida e desconfiança, não a definição exata ou a certeza, de forma que a disponibilidade para rever suas teses, evitando a estagnação das idéias e reexaminando suas premissas é o elemento constitutivo da crítica progressista.

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

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

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

De toda maneira, para alguns autores, a própria discussão entre os partidários do moderno e os defensores do antigo só poderá chegar a algo trivial, quando consegue chegar

em algo. É necessário observarmos, ainda, que em todo movimento renovador encontram-se porções, maiores ou menores, de conservadorismo, ou seja: toda idéia inovadora tem por ponto inicial o pré-existente. A vanguarda não traz necessariamente o novo, como podemos perceber hoje na moda de vanguarda por exemplo, que muitas vezes é o retorno de uma idéia passada.

Pode-se, porém, afirmar com certeza que nunca um movimento de vanguarda valeu-se das forças policiais, sempre foi oposto às ordens vigentes, à sociedade estabelecida.

Em linha cronológica o vocábulo “vanguarda” transitou, em um século e meio, da utilização militar para as letras, artes visuais, musicais, teatrais, interesses políticos e publicitários, adquirindo em cada caso um sentido próprio. Dessa forma, em seu sentido militar, a palavra representava uma parte de um exército em marcha, encarregada de abrir os caminhos e consolidar posições para que o grosso da tropa pudesse instalar-se no terreno conquistado, facilitando a movimentação das forças mais importantes. No sentido burguês-capitalista, onde tudo se torna mercadoria, o comportamento de vanguarda é justamente a recusa em harmonizar-se, a rejeição à submissão do espírito, um comportamento característico do artista. Dessa forma o termo começou a ser utilizado nas artes, no meio do século XIX, significando um movimento contrário à tendência da maioria, um desbravar territórios sem manter ligações com o que ficou para trás. A vanguarda tentava realizar um futuro no presente. Sendo assim, somente a posteridade poderia honrar (ou não) o movimento inovador do passado. Nesse sentido, a obra de vanguarda só estará completa no porvir, ou seja seu projeto deve permanecer após o acontecimento; caso contrário, podemos considerá-la perdida. Não há a necessidade da vanguarda estar vinculada a uma revolução

efetiva e, em muitos casos (na maioria deles) está controlada pela classe dominante, resumida em um grito de revolta:

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

Ao longo destes anos o conceito colocou em oposição diversas tendências artísticas, marcadas por elementos distintos: a lucidez contra a inconsciência, a arte burguesa e a antiburguesa, a realidade contra o surreal, etc. Essas correntes da vanguarda divergiam, basicamente, em dois momentos diante da complexidade do fato artístico: o processo de criação e o tema ou ideologia empregados.

De um modo geral podemos afirmar que as propostas das diversas vanguardas, particularmente as artísticas existentes no século XX, afinavam-se nesse extremo, na busca da libertação das formas existentes, operando no sentido de unir as tendências criadoras da humanidade. Não é possível, porém, adotar-se a premissa de que um movimento, só por ser de vanguarda, será verdadeiramente revolucionário, inovador ou mesmo um fator de progresso cultural ou artístico. Sob a luz desta reflexão faz-se necessário distinguir, na arte teatral, entre um teatro de revolta e um teatro de revolução. O primeiro seria resultado de uma circunstância, não necessariamente dotado de um projeto, podendo ocorrer no calor do

momento e sendo facilmente dominado e/ou assimilado. O segundo exigiria uma planificação, um amadurecimento e estaria voltado para o futuro, sua realização estaria em seus frutos, não no sucesso. Este tipo de teatro teria, na verdade, dificuldades com o sucesso, uma vez que sua aceitação imediata revelaria a conformidade de suas propostas com a ideologia dominante.

Dessa forma ao considerarmos as relações do teatro proposto por Alvaro Moreyra com as vanguardas, interessa-nos, antes, identificarmos estas vanguardas, não aqueles movimentos assimilados pela classe dominante, mas os engajados no processo revolucionário. Verdadeiramente, vanguardas.

II- A “Vanguarda Histórica”

O período entre 1905 e 1935 ficou conhecido como “*Vanguarda Histórica*” e abrigou sob sua égide diversas manifestações artísticas, registradas nos livros de arte com uma longa série de “ismos”: Decadismo, Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Cubo-Futurismo, Simultaneísmo, Dadaísmo, Imagismo, Babelismo, Vorticismo, Surrealismo, etc.

Esses movimentos apresentaram uma enorme variedade de princípios e propostas, mantendo, também, uma estreita ligação com a atividade política, refletida na presença de intelectuais e artistas entre os militantes de diversos partidos do período, especialmente naqueles que representavam oposição às velhas ideologias, ainda dominantes apesar das mudanças experimentadas pelo mundo a partir da Primeira Guerra Mundial, uma vanguarda política.

A intensificação do sistema capitalista de produção na Europa Ocidental, depois da Primeira Guerra, foi percebida, por alguns artistas, como uma exploração ainda mais acentuada do trabalho humano e, conseqüentemente, um reforço das desigualdades sociais; de forma que passaram a considerar a injustiça do sistema social e a procurar soluções. Se, por um lado devia-se combater o *establishment*, calcado em estruturas econômicas e de poder implantadas em tempos passados e enraizadas neste novo capitalismo; por outro era necessário tomar atitudes contra a passividade da crescente massa de trabalhadores desqualificados, cada vez menos consciente de seu papel social ou intelectual.

A expansão do sistema capitalista exigia, ainda, uma revisão do conceito de trabalho intelectual. Já que não se tratava de uma atividade mensurável, não se propunha a ser industrializado e não objetivava lucro imediato, o pensamento puro (não utilitarista) passou a ser discriminado pelo sistema que via o intelectual como um parasita da sociedade e o artista como um inútil. Também o proletariado, nesse sistema, mantinha-se marginalizado: apesar da rápida evolução quantitativa do operariado, dada a industrialização crescente, seu aumento numérico não se refletia na estrutura política reinante, apesar das tentativas de organização. Tais motivos moveram a atuação dos artistas e dos intelectuais diretamente para a reorganização das condições de trabalho, inclusive de suas próprias.

Nesse panorama, é justificável as vanguardas intelectuais e artísticas atuarem juntamente às massas trabalhadoras para obterem uma nova estrutura social e política, favorável aos seus intentos e oposta aos sistemas tradicionais.

Em linhas gerais é possível considerar-se como eixo central das “*Vanguardas Históricas*” o desprezo pelo cânone, especialmente o cristalizado no século XIX, e o anseio

de sintonia com a modernidade, expressando o futuro. Por isto, grupos de artistas e intelectuais reuniram-se, explorando formas de expressão concordantes com seu “anseio de modernidade”.

Essa busca determinava a atuação em áreas artísticas distintas, afinal a pesquisa das diversas fontes poderia resultar na “linguagem expressiva” que representaria o novo século. Necessitavam de veículos para transmitirem as idéias que defendiam, opostas às tradições e ao gosto dominante, de forma a criarem uma nova relação do artista com a sociedade.

É claro que a contestação não era uma característica exclusiva da atividade artística. A modernidade fazia-se presente em todas as áreas de conhecimento: contagiava. A rebeldia dos artistas, porém, não podia ser contida, e transbordava para diversas áreas da atividade social:

As artes confundiram-se em novos produtos híbridos e os artistas adotaram seu duplo de agitadores. Os movimentos se fortaleceram em torno de idéias e programas, que extrapolaram a esfera puramente artística para alcançar a atualidade sociopolítica..(GARCIA, 1997:20)

O Futurismo Italiano, que foi, cronologicamente, a primeira manifestação organizada dessas vanguardas, surgiu oficialmente em 1909 e exaltou a ação cega e a violência, aproximando-se da ideologia Fascista durante a Primeira Guerra Mundial. Contrariamente, o Futurismo Russo, quase simultâneo, encontrou sua expressão política na Revolução Russa de 1917 e nas idéias marxistas. O Expressionismo foi profundamente influenciado pela experiência da guerra e revestiu-se de um messianismo pacifista. O Surrealismo propôs a cura da cicatriz deixada pela guerra, sintetizando artisticamente o momento social e aproximando-se dos partidos comunistas, principalmente na França. (GARCIA, 1997)

Tais fatos revelam o envolvimento dos movimentos artísticos na ação social e política do período, o que permite pensar a possibilidade de um projeto social dentro das propostas artísticas, não determina necessariamente que os movimentos artísticos (particularmente estes a que nos referimos) tivessem um objetivo social pré-determinado. Sabemos que o impulso do artista dessas vanguardas podia ser de cunho subjetivo, mas decorreu, com certeza, de atitudes relacionadas com a sociedade, promovendo um protesto contra a inércia do existente e buscando romper as cadeias estéticas ou políticas.

Sob este ponto de vista, não podemos considerar como negação mútua as posições antagônicas do futurismo de Marinetti e o futurismo russo, por exemplo. Ambos significaram um movimento de recomposição da unidade entre a vida e a arte a partir da recusa em aceitar uma mesma sociedade burguesa-capitalista, apesar de tenderem para soluções políticas opostas.

Como CÂNDIDO salientou, no Brasil ocorreu um fenômeno semelhante: uma “*penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos*”, produzindo uma polarização de intelectuais, mesmo que de forma inconsciente, entre as ideologias comunistas e fascistas. Paralelamente às ideologias políticas, desenvolvia-se a fé e a busca espiritual, basicamente em duas vertentes: o catolicismo e “[...] *algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor*” (CANDIDO, 1989:188) ¹.

A fronteira entre a objetividade do social e a experiência individual não é nítida: a

¹ Apesar de citar diversos intelectuais do período o autor não faz referência a Alvaro Moreyra, que afirmava nunca ter-se inscrito em nenhuma escola literária e/ou ideológica específica.

subjetividade contagia-se constantemente da história social. A criação humana é fruto de necessidades individuais e situações coletivas e tem em si os movimentos de adaptação e assimilação, portanto sua motivação é tanto interna quanto externa.

O que move o artista é a necessidade de exprimir a sua própria existência. Isso, evidentemente, impõe a reelaboração e modificação das formas. [...] Todos nós sabemos que o novo nasce do velho, que todas as formas são históricas e se originam de um processo que transcende a experiência individual. (GULLAR, 1971:47)

Os movimentos artísticos surgidos nesse período refletiram, portanto, além de atitudes individuais, o panorama de tensão social crescente, repletos de intenções revolucionárias. Nessa perspectiva, a consideração de que essas vanguardas resultaram da necessidade de “*expressão de existência*” dos artistas e intelectuais - como afirma Ferreira Gullar - revela o caráter revolucionário existente nestes movimentos, justificando a profunda correlação entre os movimentos estéticos e os político/ideológicos e acrescentando um outro conflito preponderante nas atividades artísticas do período: as relações do indivíduo com a sociedade.

Um forte exemplo dessa postura é a participação dos futuristas russos na consolidação da Revolução de 1917, buscando uma “*verdadeira revolução que também contemplasse a arte*”. A vanguarda artística defendia um lugar privilegiado para a liberdade da expressão individual, considerando-a uma forma de combate à massificação da cultura e à “*coisificação*” da arte. Defendia também a igualdade entre os trabalhadores intelectuais, braçais ou artistas. Sabemos, porém, que o processo político russo caminhou em direção oposta, determinando a predominância dos interesses coletivos sobre os individuais, até o

limite da opressão ao pensamento revolucionário individual e o estabelecimento de uma hegemonia cultural das massas, dominadas não por uma vanguarda mas por um Estado monolítico. O processo de revolução constante, defendido pela vanguarda artística emperrou-se na frieza da organização burocrática do Estado.

De certa forma esta foi uma constante nas relações destas vanguardas com o poder político que, ao tornar-se dominante, sufocava os anseios de liberdade, recolhia a linha que fora dada:

O Futurismo, na Itália, testemunhou e influenciou a ascensão fascista, mas permaneceu na periferia desse poder, apenas tolerado, sem forças para impor-se, embora muito de seu ideário tenha servido ao projeto político de Mussolini. O sonho de uma "artocracia" esboroou-se, assim, no confronto com as exigências pragmáticas dos mecanismos do poder. Na Rússia, os cubo-futuristas engajaram-se resolutamente na Revolução e contribuíram de fato para seu implante, até o momento em que o Estado advogou para si controle totalitário sobre toda a vida política e cultural das repúblicas. Desse modo, o ideal de uma 'verdadeira revolução', que também contemplasse a arte, esfacelou-se por detrição contra as esferas burocráticas do poder. Os surrealistas procuraram conciliar seu pensamento com a ação partidária, por um longo e desgastante período. Aragon sucumbiu ao Partido Comunista, submetendo-se servilmente ao comando stalinista. Breton rebelou-se contra as amarras dessa sujeição, buscou uma alternativa com Trótski e, depois, voltou à militância solitária e independente, em que permaneceu até o final de sua vida. (GARCIA, 1997:259-260)

Silvana Garcia demonstra que praticamente todas as vanguardas artísticas deste período tinham projetos para a sociedade, apesar de não os terem realizado. Produziram documentos de teor político, evidenciaram seu desejo de intervenção na ordem social, abordaram temas como a guerra e o pacifismo, o desenvolvimento tecnológico, valores burgueses, sistemas políticos... mas foram sufocadas.

Como podemos observar, a produção teatral desenvolvida pelas vanguardas deste período estava inserida em uma série de outras atividades, tanto no plano artístico quanto no social e político, participando de uma busca ampla por reformas e cumprindo um papel específico no projeto de modernização. Portanto, para compreendermos estas propostas teatrais, faz-se necessária a consideração de que são fruto de uma determinada situação social e participam nos combates travados pelas diversas vanguardas contra os cânones estabelecidos e as tendências da moda. Por outro lado, as particularidades do teatro como gênero artístico e cultural dificultam ainda mais a pesquisa de suas propostas, uma vez que o fenômeno teatral, como sabemos, não é um fenômeno simplesmente literário, sendo fundamental a encenação, a partir da qual surgiram muitas das propostas inovadoras do período.

Dessa forma, a compreensão do teatro realizado no início do século, exige uma verdadeira expedição de garimpo, procurando pistas dispersas, em meio a movimentos sociais intensos e documentos variados, possibilitando a criação de um caleidoscópio que, conforme o ângulo de visão, possibilitará uma imagem mais ou menos nítida, nunca definitiva.

Estas são, sem dúvida, algumas das dificuldades encontradas nas pesquisas sobre o teatro de Alvaro Moreyra, que estava vinculado a estas vanguardas não somente pelo período histórico, mas também por suas atitudes, experiências e propostas artísticas, além de sua inserção nas questões sociais e políticas. Sua concepção de teatro como um compromisso, como veículo de renovações efetivas para a sociedade, como agente revolucionário, só viria a frutificar anos depois, não encontrando a aceitação efetiva dentro da burguesia da época.

III - Após 1930, “O Brasil Continua...”

Se o panorama das vanguardas é bastante complexo quando consideramos a Europa Ocidental, nos países do Terceiro Mundo, então, os contornos são ainda mais difusos.

No Brasil, por exemplo, a Primeira Guerra Mundial determinou a interrupção de nossas relações intelectuais com a Europa, represando uma série de questões vanguardistas que desembarcaram aqui sob formas híbridas, anos depois de seu surgimento na Europa.

A industrialização tardia, por sua vez, resultou em um processo social bastante distinto do ocorrido na Europa, dificultando a localização dos conflitos existentes e a identificação do papel das vanguardas. Isso sem contar a formação cultural do país com suas particularidades, o que - por si só - tornaria a história das possíveis vanguardas brasileiras uma realidade independente, apesar da inegável influência européia.

O período histórico no qual se deu a principal atividade teatral de Alvaro Moreyra foi o entre-guerras, mais precisamente de 1925 a 1937, com algumas recaídas por toda sua vida. No Brasil esse período foi marcado por fatos históricos extremamente importantes, dentre os quais podemos destacar o término da Primeira República, o governo de Getúlio Vargas e o Estado Novo.

A passagem da República Velha à Nova, ou, como querem alguns, a passagem para a modernidade, deu-se a partir de um crescente movimento de revolta, resultando na Revolução de 1930. A discussão sobre os antecedentes e a compreensão do processo desencadeador do conflito é trabalho árduo para historiadores extremamente capacitados, sendo constante a busca de esclarecimentos sobre este momento decisivo da formação histórica e social da nação. Nesse sentido a obra de Alvaro Moreyra, escrita no período, não é muito eficiente, mas pode demonstrar sua posição ideológica e o objetivo de sua atividade

artística, revelando sua vinculação com o movimento social e a relação de seu teatro com a vanguarda social e política do país.

Em 1933, Alvaro publicou *O Brasil Continua...*, obra na qual apresentou seus apontamentos para a história do Brasil, analisando a evolução da República até a revolução de 1930 e o período imediatamente posterior, revelando, de forma irônica, seu pensamento sobre os principais personagens desse período na história do país, além de apresentar uma análise crítica do momento. Trata-se de um relato surpreendente pela análise lúcida e distanciada de fatos recém-ocorridos, apresentada sob um fino senso de humor e ironia ácida.

Alvaro Moreyra considerava totalmente equivocada a idéia, naquele tempo bastante popular, de que no Brasil tudo ocorria por acaso. Em sua obra utilizou-se do bordão: “*nada ocorre por acaso na história*”, para opor-se sistematicamente aos principais mitos que apoiavam essa crença instituída. Desta forma seus “*apontamentos para a biografia do Brasil*” procuravam demonstrar a fundamental ação dos interesses econômicos na análise dos fatos, desde o descobrimento proposital dessa terra, motivado pelos interesses econômicos de Portugal, passando pela Proclamação da República e concluindo na Revolução de 1930.

Percebendo a ausência de melhorias significativas e decepcionado com o movimento de 1930, que frustrava, em sua concretização, a grande esperança popular criada, o autor partiu para a análise dos fatos e das personalidades, numa tentativa de identificar qual o principal problema brasileiro e o motivo de todas as mudanças terem resultado em uma nova versão da mesma situação.

Sobre a Revolução de 30, afirmava:

O Brasil de antes de 1930 era escrito a lápis. Borrão de um país que, mais tarde, naturalmente, havia de ser corrigido e copiado sem erros, com tinta boa. 1930 fez de borracha. Apagou o borrão. Porém o papel guardou as marcas. Basta um pouco de paciência, é facilimo ler quase tudo o que estava escrito...(MOREYRA, 1933:20)

Mas o que era, afinal de contas, este país escrito num borrão?

Partindo de uma aplicação básica de princípios marxistas, Alvaro entendia que desde o princípio o Brasil fora explorado por interesses financeiros que determinaram a trajetória do país, por exemplo: identificava o café como nossa grande unidade monetária e, portanto, motor das mudanças e fator preponderante no estabelecimento das forças sociais.

Pela sua análise, o descobrimento do Brasil possibilitou um vasto território para a exploração portuguesa, de forma que os jesuítas vieram aqui com o objetivo de civilizar, implantar os valores capitalistas:

Os diretores do país que tomara conta dessas plagas, depois que repararam, só viram no Brasil, além do pau batismal, o ouro e os diamantes.

Sem os jesuítas, não haveria cana no meio nem café no fim... O dinheiro era outro...(MOREYRA, 1933:39)

Para ele os governos do Brasil sempre assumiram o caráter de governos provisórios, desde Martim Afonso até a República, que instituiu o quadriênio. Além disto, nunca houve um chefe popular, oriundo das classes populares. Tal pensamento revelava a necessidade de um governo do povo, princípio defendido, na época, por diversos intelectuais engajados no, ainda em fase inicial, movimento político de oposição.

Podemos afirmar que, historicamente, desde sua proclamação, a República no Brasil manteve-se como uma aliança precária entre os senhores das terras e os militares, legitimada no poder por um sistema fraudulento de eleições e a usual prática de conchavos políticos. Já no governo de Prudente de Moraes (1894 -1898) iniciou-se o domínio dos cafeicultores a partir da institucionalização da famosa prática do “*café-com-leite*”, caracterizada pela alternância de presidentes mineiros e paulistas. Na década de vinte este modelo encontrava-se em forte transformação, fruto de mudanças econômicas, políticas e sociais.

Esse período, conforme a representação do modelo social corrente, pode ser assim, resumidamente, definido: uma contradição básica entre o setor agrário exportador - diga-se os cafeicultores - e a burguesia (cuja vanguarda seria a classe média representada nos movimentos militares da época), resultando na Revolução de 1930 e determinando mudanças na estrutura do poder instituído.

Tal modelo representaria o embate que levaria à gradual substituição de um sistema arcaico por ideais progressistas, permitindo a implantação do capitalismo industrial no país.

Baseando-nos nessa interpretação, seria adequado analisarmos as vanguardas brasileiras de forma semelhante às européias. No entanto este modelo reduz a complexidade do processo de assimilação cultural ocorrido no Brasil, resumindo-o a uma cópia do modelo europeu, e dele discorda boa parte dos historiadores atuais e, na época, Alvaro Moreyra. Para ele a Revolução de 1930 não significou uma verdadeira revolução, por não ter mudado significativamente os rumos do país. Sua concepção só admitia como revoluções verdadeiras na História do Brasil dois fatos: a fuga da família real para o Brasil e a

libertação dos escravos; qualquer outro resultara em retorno a uma estrutura idêntica à anterior. Para ele a Revolução de 30 era simples decorrência da crise econômica do café, resultando em nova acomodação das oligarquias rurais no poder, sem a participação das classes populares.

Uma rápida observação sobre a composição e origem dos principais grupos sociais envolvidos no movimento de 1930 pode auxiliar a compreensão do ponto de vista de Alvaro Moreyra.

Os latifundiários dominaram a política nacional desde a Colônia. Com a República iniciou-se um momento mais agudo para a manutenção da hegemonia do setor agrícola na política do país, que passou a ser disputada principalmente pelas forças militares.

O sistema organizado pela oligarquia dos latifundiários iniciou-se nos primórdios da República e foi-se refinando nos governos seguintes até chegar ao predomínio político dos cafeicultores.

Em 1909 os demais estados insurgiram-se contra este domínio político, formando, juntamente com os militares, uma frente de oposição que apoiava a candidatura do marechal Hermes da Fonseca, então ministro da guerra. Iniciava-se, assim, uma tentativa de comando militar para a nação. Rui Barbosa, que alguns anos antes destacara-se em Haia defendendo a paz internacional permanente, insurgiu-se contra a possibilidade de um governo militar e iniciou uma tentativa de reação:

Rui alvittrara o nome de Rio Branco. Foi em vão. Concentrou em torno de sua rebeldia os baianos, os paulistas, a juventude das academias, as multidões ávidas de protesto, predispostas à reação. Chamou-se civilista, esta resistência, contra o militarismo. Candidato proclamado pela convenção de 22 de Agosto, tornou-se Rui o arauto da regeneração civil da

República, que em 1889 ajudara a fundar, com as espadas. Eram exagerados os termos. O exército ficara à margem da contenda; e com o marechal se alistavam civilíssimos expoentes da política diuturna. Mas os movimentos eleitorais se fazem menos com programas do que com insígnias, e a antítese serviu. Sacudiu, emocionou, dividiu a nação, que, entre agosto e março, viveu a experiência (somente renovada em 1921) de uma campanha sem exemplo. Envolvendo, pela primeira vez, a tese da consulta ao povo, estabelecia o dilema, do presidencialismo autoritário, arrimado às armas, e do liberalismo republicano, com as promessas constitucionais. [sem grifo no original] (CALMON, 1959 v6:2117)

O nome de Rui Barbosa era plenamente indicado: participante constante na história da República e dotado de grande apelo junto às populações. Aparentemente o pleito seria, pela primeira vez, uma consulta popular e uma disputa limpa. No entanto, em apuração bastante suspeita, apresentou-se a vitória de Hermes da Fonseca.

*Na eleição de Hermes da Fonseca, as classes médias são associadas à campanha civilista em torno de Rui Barbosa. Sua campanha certamente tentou atrair o apoio das populações urbanas, através da defesa de princípios democráticos, do voto secreto, das tradições liberais e da cultura. Mas os limites desse civilismo como manifestações autônomas das classes médias, pode ser facilmente depreendido se for levado em conta que a base política principal dessa candidatura foi a oligarquia de São Paulo [...] O significado real do civilismo, menos do que manifestações da autonomia das classes médias, é a expressão do descontentamento das classes dominantes agrárias diante da manifestação de alguma independência do aparelho militar em relação ao projeto oligárquico. (PINHEIRO, in **História geral da Civ. Brasileira**, 1990:29)*

É importante verificarmos que a candidatura civilista de Rui Barbosa não era verdadeiramente uma ação popular, tratava-se antes de uma iniciativa organizada pela oligarquia paulista, contrariada no processo sucessório e, por isso, insuflando as classes médias, contando para isto com a oratória de Rui Barbosa. Sob esta ótica, alguns intelectuais da esquerda, entre eles Alvaro Moreyra, consideraram a participação política de

Rui Barbosa uma enorme fraude, um embuste no qual o povo foi o principal lesado, manipulado por um grande orador desprovido de idéias.

O verdadeiro embate travava-se entre militares, oligarquias dominantes e oligarquias dominadas. Aparentemente não houvera, como considerava Alvaro Moreyra, até aquele momento uma real participação popular nos processos democráticos do país. O operariado, em número ainda bastante reduzido, não encontrava, dentro dos partidos políticos, espaço para sua manifestação. O movimento operário ainda se mantinha estreitamente ligado aos sindicatos, com reivindicações diretas e imediatas, como salário e condições de trabalho.

Observando-se o processo de industrialização do país encontraremos o surgimento das classes operárias na metade do século XIX, em número ainda muito reduzido, crescendo consideravelmente no início do século XX:

Começam a ser instaladas as primeiras indústrias que, em 1850, já totalizavam 72, produzindo tecidos de algodão, bebidas, cigarros, velas, chapéus, algumas fundições e uma de construção naval, [...] A partir de 1880, esse processo ganha grande impulso, acelerando-se o desenvolvimento da industrialização devido, em boa parte, ao crescimento da economia cafeeira e ao afluxo do capital internacional. Assim é que, entre 1880 e 1884, são criadas 150 indústrias e, nos anos seguintes, mais 248, fazendo com que em 1889 houvesse já 636 estabelecimentos industriais, com 54.169 operários; este número sobe, no ano de 1907, para 3.410 estabelecimentos, com 156.250 operários e, em 1920, para 13.336 estabelecimentos industriais, empregando 275.512 operários (SEGATTO, 1981:16)

Para termos idéia do que representava este grupo de operários dentro da sociedade brasileira podemos considerar que, em 1920, a Agricultura respondia por quase 70% dos trabalhadores do país.

Sabemos que as condições do trabalho operário, neste período, eram extremamente duras, com jornadas de até quinze horas em ambientes mal iluminados e insalubres, sem direito a descanso semanal, feriados ou férias. Além disso não existiam o contrato de trabalho e as obrigações sociais para o patrão, mesmo no caso de acidentes de trabalho ou doença. Diante disto o processo de organização dos trabalhadores passou, em um primeiro momento, pela assistência social e financeira e, somente depois, pela oposição ao capitalismo emergente ².

Após a proclamação da República surgiram inúmeros agrupamentos políticos (rurais ou não). Os grupos urbanos ganharam importância devido à abolição da escravatura, que proporcionou um maior número de pessoas envolvidas nas atividades manufatureiras, inclusive de imigrantes europeus.

Eram agrupamentos de bases urbanas, arregimentando intelectuais e profissionais liberais, parcelas de classes médias e procurando atrair o proletariado cuja formação vinha se concretizando. A designação geral que pode ser usada é socialista, mas abrangia desde alguns positivistas e evolucionistas até os marxistas, bem como os adeptos do socialismo utópico e os anarquistas. Os grandes instrumentos dessa renovação política foram os intelectuais e os imigrantes. Aqueles empolgados com idéias novas que floresciam na Europa e se irradiavam por todo o mundo encontrando aqui um campo fértil, de vez que o país se achava em pleno período de crise estrutural e de transição; os imigrantes,, por sua vez, eram os portadores das novas ferramentas e das técnicas modernas que representavam o gênio inventivo da era industrialista, capazes de quebrar barreiras e abrir novos horizontes. (RODRIGUES, 1979: 9)

Os programas destes agrupamentos confundem-se com as reivindicações operárias, principalmente os grupos anarquistas, que propunham uma sociedade sem governos, constituída por federações de trabalhadores, dominada pelos operários e livre da exploração

² RODRIGUES, (1979) informa que, a partir de 1888 e indo até o pós guerra , o movimento sindical passou a ter um papel de resistência ao capitalismo emergente substituindo o período conhecido como mutualista.

dos patrões. Recusavam a estrutura baseada na eleição de representantes do povo, acreditando na ação direta do trabalhador, sem a intermediação partidária; razão pela qual houve intensa agitação política, com o objetivo de promover a conscientização da massa trabalhadora, possibilitando, assim, a tomada do poder.

A forma aguda de protesto dos trabalhadores era a greve. Recorreram a ela diversas vezes entre 1900 e 1919, destacando-se as paralisações gerais de São Paulo em 1907 e 1917 e uma série de greves generalizadas em 1919 nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

O ano de 1919 foi um ponto de partida para a alteração do panorama geral. Após as grandes greves, o movimento sindical conseguiu levar as questões sociais para o debate político. Neste ano desencadeou-se uma nova campanha de Rui Barbosa para a presidência, desta vez aproximando-se das propostas socialistas (pelo menos nos discursos). A situação social não podia continuar sendo negligenciada. Evaristo de Moraes, um líder operário da época, relatou assim a longa conversa que ele e outros assessores travaram com o candidato antes de um comício:

Freqüentemente acode-me ao espírito a lembrança da longa conversa em que eu, o saudoso José Agostinho dos Reis e Caio Monteiro de Barros ministramos a ele os dados concretos, os comprovantes, que deveriam servir para a feitura da conferência, vinte e quatro horas depois. Ele pasmava, diante dos quadros, que lhe apresentávamos, de misérias, sofrimentos, vexames e explorações, a que estão sujeitas algumas classes trabalhadoras, parecendo-lhe inoportável a situação por nós descrita. E Deus sabe quanto e quanto lhe custou, abandonando os princípios do seu velho Liberalismo Econômico, sugerir, de público, providências legislativas de cunho intervencionista! Por aí se vê até que ponto ia a quase geral despreocupação dos nossos homens públicos, perante os vários problemas que o Socialismo procurava resolver. (MORAIS, prefácio de FROLA, 1937:10)

Rui adotou, assim, um discurso favorável à democracia social, democracia cristã, como fez questão de afirmar, com proposta política conciliatória entre as classes obreiras, patronais e agrárias. Alguns de seus discursos apresentaram até mesmo o cenário da miséria (descrevendo as favelas cariocas, por exemplo). Para Alvaro, porém, tudo não passara de um exercício de retórica. O tímido engajamento de Rui Barbosa às questões sociais reforçou a crítica exercida pelos intelectuais de esquerda contra a passividade de seu discurso, pautado principalmente no combate ao conservantismo anti-revisionista dos grupos dominantes.

A figura de Rui Barbosa irritava profundamente Alvaro Moreyra:

É a glória triste de Rui Barbosa. Preito por informação. Passa adiante. Culto de ouvido.

Ele não penetrou.

Ficou zunindo no espaço.

[...] Essa mistura de classicismo e pernosticismo deleitava, impressionava, extasiava.

Poucos compreendiam, muitos assistiam, todos aplaudiam.

Texas na forma, cheirando a dicionários e a páginas esquecidas, as palavras remotas espirovavam, resfriavam-se ao ar livre.

Descomposturas à lisboeta, a moda do Porto, com sotaque da cidade do Salvador.

Rui Barbosa não demoliu, não construiu.

Olhou, contou, de olhos azedos, de voz coalhada.

Fez discursos estupendos.

Tinha um enorme talento.

Não era inteligente.

[...] Nunca se desperdiçou tanto tempo no Brasil.

O orador inesgotável parava o trânsito de todas as ordens e todos os progressos.

[...] Rui Barbosa!...

Está claro que é impossível negar o valor desse homem formidável.

O que se pode negar é o valor do valor.

(MOREYRA, 1933:73 e segs)

A irritação era dupla: além da revolta do escritor modernista que repudiava a linguagem repleta de arcaísmos e a nítida influência portuguesa nos discursos de Rui Barbosa, temos, no caso de Alvaro, a irritação política. A campanha do orador que poderia representar um grande avanço social, pondo a claro questões profundas do trabalhismo emergente e contribuindo para o desmoronamento da oligarquia vigente, foi considerada pelo autor como um engodo oficial.

O problema social não se refletia, entretanto, apenas nas questões trabalhistas. Tornou-se mesmo popular uma definição para a precariedade da saúde no país : “*O Brasil é um imenso hospital*”. A questão social ganhava importância cada vez maior e os intelectuais iniciaram a grande campanha pelo saneamento, considerado mais importante do que as discussões sobre o patriotismo, a reforma eleitoral, o fomento da produção ou mesmo a guerra contra a Alemanha. Para os intelectuais, o verdadeiro nacionalismo estava em denunciar as ações políticas que impunham novas dificuldades para o desenvolvimento nacional, aumentando impostos e impedindo importações. O ensino público era outra área da qual a República havia-se descuidado. O panorama é muito bem apresentado por Wilson Martins:

Urgia ‘passar à ação’, e não discutir com erudição doutrinária nos parlamentos: isso explica, pelo menos por um aspecto, que a revolta militar tenha parecido, na década seguinte, a maneira mais expedita de reformar as instituições políticas. Enquanto os políticos discutiam reformas eleitorais e os gramáticos se insultavam a respeito da colocação dos pronomes, dois terços da população brasileira estavam atacados de opilação, moléstia de Chagas, malária, tuberculose, sífilis, úlcera de Bauru, lepra... Chegara, pois, o momento de ‘examinar os problemas vitais com olho clínico’ e enfrentá-los com medidas práticas.

[...] A saúde e a educação tinham sido espantosamente descuidadas por uma República que, de resto, começava a entrar, por isso mesmo, na fase de sua final desintegração: Joseph L. Love observou, como indício

característico, que a 'eleição de dois moribundos (Rodrigues Alves e Delfim Moreira) era sintomática da incapacidade dos republicanos históricos de transferir o poder às jovens gerações'. (MARTINS, 1978 v6:118-120)

A campanha presidencial de 1919 resultou em nova derrota de Rui Barbosa. O resultado não surpreendeu, nem poderia: sistema viciado.

O movimento sindical não se acomodou. Impulsionado pela Revolução Russa de 1917 e descontente com os resultados da eleição presidencial, começou a questionar a orientação ideológica determinada pelo Anarquismo passando a propor a luta político-partidária. Iniciou-se, desta forma, a organização de um partido que congregaria trabalhadores de diversos segmentos. Tal fato produziu uma série de divergências internas entre anarquistas e socialistas.

O clima social no país estava bastante conturbado: a nomeação de civis para chefiarem as pastas militares atizou o descontentamento entre os oficiais, já bastante insatisfeitos com os baixos salários e com a inflação crescente; ao mesmo tempo os presidentes dos estados de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul sentiam-se prejudicados com os privilégios comerciais dados ao café.

Nesse clima, a campanha para a sucessão de Epitácio Pessoa estava bastante tensa e a intervenção das tropas federais no Pernambuco serviu de motivo para a revolta nos meios militares. No dia 05 de Julho de 1922, sob o comando do Capitão Euclides da Fonseca, filho do Marechal Hermes, levantava-se o Forte de Copacabana.

Luis Carlos Prestes, hospitalizado com tifo, não entrou na ação, apesar de ter participado da organização do movimento. Juarez Távora foi um dos comandantes da revolta na Escola Militar do Realengo. Dos quatro tenentes que participaram do episódio

dos “18 do forte” (como ficou conhecida a revolta do forte de Copacabana) dois sobreviveram: Siqueira Campos e Eduardo Gomes³. O movimento revoltoso foi sufocado mas estes nomes (entre outros) tornaram-se líderes do movimento tenentista, promovendo outros levantes e atuando, durante anos, na luta pelo poder político.

A revolta dos tenentes, em 1922, demonstrava o estado de ânimo das categorias intermediárias e inferiores das organizações militares. Neste mesmo ano ocorreu um fato sintomático da revolta crescente, agora, entre as classes operárias: a fundação do Partido Comunista.

IV - Prólogos da Revolução

Em 1925 o PCB, em seu II Congresso, caracterizava a conjuntura nacional como a oposição entre o capitalismo agrário apoiado pela Inglaterra e o capitalismo industrial apoiado pelo “imperialismo americano” e, com relação às forças militares, considerava que o movimento dos Tenentes iniciado em 1922 tratava-se de uma dissidência dentro das forças armadas, representando o interesse da pequena burguesia urbana do país.

De fato, a revolta iniciada em 1922 não se encerrou com as prisões e os processos judiciais, a dissidência animou novos confrontos, no entanto, a sucessão de derrotas perseguia os rebeldes.

³ Alvaro Moreyra apresentava, em *O Brasil Continua*, considerações sobre os nomes aqui grifados, as quais serão comentadas no momento oportuno.

Os “tenentes” tinham de manter-se em fuga, até que, em 1925, Prestes optou por uma atitude estratégica: iniciou uma marcha pelo país tentando provocar a revolta popular. A “Coluna Prestes”, como ficou conhecida a tropa, vinculou o nome de Prestes à liderança do movimento tenentista, tornando-o um herói popular.

Durante esse período o PCB conseguiu a hegemonia no movimento trabalhista e, tendo como base a linha política aprovada no II Congresso, articulou uma frente eleitoral única para a classe operária, organizando o chamado “Bloco Operário”. O partido, no entanto, ressentia-se da falta de contato com as grandes massas, principalmente os agricultores. Tentando solucionar este problema, iniciou-se, em 1927, a tentativa de aliança do Partido Comunista com os membros da Coluna Prestes, missão que levou Astrojildo Pereira à Bolívia, tentar a adesão de Prestes:

Era, em suma, o problema político da aliança entre os comunistas e os combatentes da Coluna Prestes, ou, em termos mais amplos, entre o proletariado revolucionário sob a influência do Partido Comunista e as massas populares, especialmente as massas camponesas, sob a influência da Coluna e do seu comandante (PEREIRA, 1979:129)

A aliança não se concretizou, mas Prestes recebeu, para futuros estudos, diversos volumes sobre a ideologia comunista. O III Congresso do PCB, porém, determinou, no começo de 1929, novas linhas de ação exigindo que o partido mantivesse a liderança do movimento revolucionário. Tal determinação resultou em resistências à participação da pequena-burguesia, críticas ao “prestismo” crescente dentro do partido e fortalecimento do “obreirismo”, atitudes que tornaram bastante difícil a militância dos intelectuais no partido. Desta maneira a “frente de oposição” que os aproximara foi rompida e iniciou-se a fase de proletarização do PCB.

Considerando-se a representação numericamente reduzida dos operários dentro da sociedade brasileira e a postura sectária do PCB, tanto internamente quanto em relação às alianças políticas, pode-se chegar à conclusão de que o proletariado (representado politicamente pelo Partido Comunista) não encontraria forças para realizar a revolução. No outro extremo, as oligarquias cafeeiras encontravam-se em sérias dificuldades devido às revoluções tenentistas e, principalmente, às crises internacionais do café, motivadas pela superprodução do produto aliada à diminuição da procura no exterior.

Em outubro de 1929, a crise de depressão que assolava os Estados Unidos provocou o crack da Bolsa de Nova York: 13 milhões de desempregados, queda de 80% em relação ao nível dos preços anteriores à Primeira Guerra, falências bancárias e comerciais. Retraído o crédito externo, logo se esgotaram os recursos do Instituto do Café. O Governo de São Paulo apelou para o presidente da República, que recusou o auxílio. A crise instalou-se no Brasil. (SILVA, 1987:68)

Com a crise, o preço do café despencou e produziu enormes e insustentáveis prejuízos financeiros para o Estado e para o País. O governo viu-se impedido de continuar comprando os excessos da produção, ao mesmo tempo em que determinou a proibição de vendas da nova safra enquanto os estoques da anterior não fossem comercializados. Estas medidas desagradaram profundamente aos cafeicultores, enfraquecendo a base de apoio político ao presidente Washington Luis.

Iniciava-se a campanha para a sucessão do presidente, nesse caso uma questão bastante delicada, agravada pela divergência política entre São Paulo e Minas Gerais, resultando na “Aliança Liberal” (AL), um movimento de oposição coordenado pelos presidentes dos estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba.

Apesar de clandestinos, os tenentes representavam uma força política de grande apelo popular, porém, desprovida de um projeto para o país. Dessa forma, vários grupos políticos ambicionavam o apoio tenentista: o PCB tentava uma aliança com Prestes, a AL contactava os tenentes que, aqui no Brasil, negociavam apoios para um novo levante.

O PCB, após ver recusada por Prestes (o líder da preferência popular) sua indicação para concorrer à presidência, decidiu-se por uma candidatura própria, considerando que para modificar a estrutura social do país seria necessário o confisco e a distribuição das terras dos grandes latifundiários, além do combate ao imperialismo internacional, plataforma inaceitável para os outros candidatos.

Getúlio Vargas, no Rio Grande do Sul, aproveitou-se da proximidade geográfica e iniciou contatos com os líderes tenentistas, conseguindo dois encontros com Prestes, que assim os relatou:

Eu não confiava em Getúlio [...] Voltei para a Argentina sem ter acertado nada de concreto com Vargas. Só havia promessas: ele prometia dinheiro para comprar armas, prometia dar todas as facilidades para que os tenentes agissem no Rio Grande do Sul e se empenhar para facilitar a ação em outros Estados. Em Janeiro, voltamos a nos encontrar. Eu queria, desde a primeira vez, desmascará-lo. Mostrar que Getúlio não queria fazer revolução alguma. [...] A questão era a revolução. Foi por isso que eu fui encontrá-lo no Rio Grande. Eu sabia que Getúlio não queria a luta armada. Queria, sim, usar o prestígio dos tenentes para se eleger. De mim, ele nunca conseguiu uma declaração de apoio.(MORAES, 1994:48-49)

Muitos líderes tenentistas, porém, aderiram à campanha de Getúlio Vargas, talvez acreditando em seu ideal revolucionário, talvez cooptados pela possibilidade de assumirem o poder pelas vias legais. A eleição, no entanto, garantiu a vitória da situação.

Após o pleito, Luis Carlos Prestes publicou um contundente manifesto:

A última campanha política acaba de encerrar-se. Mais uma farsa eleitoral, metódica e cuidadosamente preparada pelos politiqueros, foi levada a efeito com o concurso ingênuo de muitos e de grande número de sonhadores ainda não convencidos da inutilidade de tais esforços.

Mais uma vez os verdadeiros interesses populares foram sacrificados e vilmente mistificados todo o povo, por uma campanha aparentemente democrática, mas que no fundo não era mais do que a luta entre os interesses de duas correntes oligárquicas, apoiadas e estimuladas pelos dois grandes imperialismos que nos escravizam, e aos quais os politiqueros entregam, de pés e mão atados, toda a Nação. [...]

Lutemos pela completa libertação dos trabalhadores agrícolas de todas as formas de exploração feudais e coloniais, pela confiscação, nacionalização e divisão das terras, pela entrega da terra gratuitamente aos que trabalham. Para libertação do Brasil do jugo do imperialismo, pela confiscação das empresas nacionalistas de latifúndios, concessões, vias de comunicações, serviços públicos, minas, bancos, anulação das dívidas externas.

Pela instituição de um governo realmente surgido dos trabalhadores das cidades e das fazendas, em completo entendimento com os movimentos revolucionários antiimperialistas dos países latino-americanos e capaz de esmagar os privilégios dos atuais dominadores e sustentar as reivindicações revolucionárias. Assim venceremos.

(a) Luis Carlos Prestes” (citado por CARONE, 1975:164-165)

O manifesto de Prestes determinava o rompimento definitivo com a AL e, ao mesmo tempo, o início do movimento conhecido como “Liga de Ação Revolucionária” (LAR), assumindo a liderança da revolução popular e contrariando o desejo do PCB de manter-se à frente do movimento.

Os demais tenentes sentiam-se traídos por Prestes, uma vez que preparavam um levante juntamente com os “aliancistas”. O PCB, por sua vez, considerava que qualquer revolução só poderia surgir a partir do proletariado, sob a liderança do partido. Por isso, quando eclodiu a Revolução de 1930, tanto Prestes quanto o PCB encontravam-se distantes do movimento.

A Revolução ocorreu, desta forma, graças aos interesses das oligarquias oposicionistas, aproveitando a crise da oligarquia cafeeira paulista, e apoiadas por alguns líderes do movimento tenentista.

Getúlio Vargas assumiu o Governo Federal em nome da “Aliança Liberal”, com a intenção, conforme Agildo Barata, de ser nomeado como um candidato legal esbulhado nas urnas, reduzindo assim o movimento a uma correção da campanha eleitoral. Os tenentes opuseram-se, porém sem grandes convicções:

Aliás, bem pouco poderia eu influir, pois também eu - como outros tenentes - não tinha a menor idéia do que se deveria fazer e muitíssimo menos do como fazer. Na realidade, nós os tenentes só tínhamos boas intenções e isso evidentemente era pouco para orientar e realizar alguma coisa na difícil conjuntura econômica e político-social em que se encontrava o país após a vitória do movimento armado de outubro de 1930, movimento que sucedeu e que foi mesmo uma consequência da crise capitalista de 1929, crise que atingiu em cheio nosso comércio cafeeiro no qual repousava a quase totalidade das exportações brasileiras (Agildo Barata, citado por CARONE, 1975:175)

O programa da reconstrução nacional apresentado por Getúlio previa, entre outras, as seguintes providências: anistia aos envolvidos com a Revolução desde o movimento de 1922, combate à corrupção governamental, difusão do ensino público (principalmente o técnico profissional), reforma eleitoral e consulta popular sobre seus representantes, intensificação das relações exteriores, criação do Ministério do Trabalho e promoção gradual (sem violência) da extinção dos latifúndios. Tais medidas contemplavam parcialmente tanto os tenentes quanto as oligarquias. Getúlio revelava o desinteresse por reformas radicais e revolucionárias, aproveitando-se da situação para manter-se no poder: uma ditadura que mantinha na essência os interesses das oligarquias, contemporizando com os tenentes e condescendendo com os derrotados.

V - A análise sintética de Alvaro Moreyra

Alvaro Moreyra encontrava-se inserido neste turbilhão de acontecimentos, portanto é bastante justificável que encontrasse dificuldades para articular seus ideais neste panorama, mesmo dentro do PCB, partido por cujas idéias demonstrava simpatia.

O obreirismo que imperava no partido mantinha afastados os intelectuais, considerados nocivos representantes da pequena-burguesia. Essa posição manteve-se até 1933 com a aproximação entre os “tenentes de esquerda” e o PCB, fato concretizado no final de 1934 com Luiz Carlos Prestes tornando-se membro do Comitê Central.

Por isso, somente após 1933, publicando **O Brasil Continua...**, Alvaro iniciou uma atuação política mais definida, provavelmente em decorrência do processo revolucionário frustrado pelo governo Vargas. As críticas de Alvaro à Revolução de 1930 mostravam seu desejo de uma revolução real, de cunho social:

Revolução!

Essa palavra, há muitos anos, anda espalhada no Brasil, para designar fenômenos periódicos, que nada possuem do sentido dela.

O que aconteceu, desde a colônia, nas paisagens nacionais, nunca foi revolução. Foi ventania. [...] Produziram-se as conseqüências: rajadas, chuva, faíscas, estrondos, alagamentos, queda de barreiras, trânsito interrompido, desastres materiais, desastres pessoais; por fim, o ozone...

Quem se molhou e tem farda superior, é reformado administrativamente e vai se secar no estrangeiro, onde os molhados anteriores, inimigos da véspera, o aguardam com paz e amor...

(1933:57-58).

Em seu livro de 1933, Alvaro representava a desilusão das esquerdas com os resultados da revolução. Entre suas críticas, algumas se dirigiam ao movimento tenentista:

Dos ídolos fardados de 1922 a 1930, dois apenas se salvaram na crença dos contemporâneos: Siqueira Campos que, por acaso, desapareceu antes da vitória, e Luiz Carlos Prestes, que, por acaso ainda não voltou....(p. 53).

Sobre a liderança de Getúlio que buscava conciliar os diversos interesses em benefício próprio, protelando a convocação de novas eleições, Alvaro afirmava:

O presidente do Rio Grande do Sul 'nunca acenara para a revolução nem sequer proferira uma palavra de ameaça. Estivera pronto à renúncia da sua candidatura'.

Fixou tais afirmações, em Porto Alegre, na hora de partir para o comando das tropas armadas conta 'a desordem moral, a desorganização econômica, a anarquia financeira, o marasmo, a estagnação, o favoritismo, a falência da justiça.'

Por acaso, teve que introduzir modificações no programa.

O público dividiu-se:

- Constituição! Constituição!

- Ditadura! Ditadura!

Numas bocas, era saudade...

Numas vozes, era esperança...

Noutras bocas, noutras vozes, era confusão.

A confusão tomou conta de tudo. (p. 55).

A longa sequência de insurreições armadas, o exílio dos militares, a revolução de 1930, enfim todos os acontecimentos da República não significavam, para Alvaro, mais do que uma oscilação climática, passageira e inconseqüente. Não admitia considerar que estes movimentos tivessem trazido alguma conquista relevante para o país. Para ele, os militares revoltosos de 1922 aceitaram a anistia e passaram a marchar lado a lado com seus antigos inimigos. Os novos derrotados receberam asilo no exterior, esperando que o vento mudasse de direção.

O Brasil Continua... apresentava, de forma bastante crítica, “perfis” de ministros, governantes, tenentes, etc. Tais “perfis” são esclarecedores da ótica sob a qual Alvaro enxergava o governo revolucionário e seus mandatários. Alguns exemplos:

-Antonio Carlos [Presidente de Minas Gerais e um dos articuladores da AL]

Brasil velho... Brasil novo... [...] 'Façamos a revolução antes que o povo a faça!' Fizeram. Como não havia povo, correu tudo muito bem. E Antonio Carlos continuou sorrindo. O sorriso de sempre. (p. 91-92).

- José Americo de Almeida [ex-líder tenentista, Ministro da Viação e Obras]

O que nos parece estranho nesse homem que enxerga pouco e abusa das idéias particulares, é o que brota das suas origens alterosas e das suas vocações messiânicas. [...]

- ' Eu não direi o que vou fazer, mas posso adiantar o que vou desfazer '.

As crianças acharam muita graça. [...] Desfez, desfez, desfez... (p.111-113).

- Juarez Tavora [ex-líder tenentista, " Vice- rei do Norte"]

Não nasceu para andar solto. [...] Era a nossa grande vítima. O Brasil o adorava.

Era, como se diz: um ' ídolo do povo '

Tinha fugido da prisão. Tinha organizado, na sombra, o levante do Norte. [...]

Depois, Juarez Tavora ficou importante.

Sem grades. Sem muros. Sem lendas.

À mostra.

Então, descobriram que ele estava solto!

E era outro!

Não era Juarez Tavora, aquele Juarez Tavora...

Não deu mais nada. (p. 115-117).

- Getúlio Vargas

Getúlio Vargas inaugurou o sorriso com a República Nova.

Em cima do poder, sorrindo, vê os erros antigos, e sorrindo, enumera as providências remissoras.

Cada vez que se dirige ao Brasil, o Brasil fica pensando que não entendeu bem e que parece que tudo vai melhorar.[...]

Sorri, fuma charutos bons, passeia da direita para a esquerda, resolve que não vale a pena contrariar.

Deixa para amanhã o que pode fazer hoje.

Mas, amanhã faz.

Deu à palavra ditador um sentido pessoal. [...]

Aguarda, de certo, a volta do país ao regimen constitucional.

Então, sim.

Eleito, dentro da lei, será o ditador do Brasil.

Para não contrariar a tradição (p. 99-102).

Por esta obra podemos considerar que a grande reflexão de Alvaro sobre os episódios que resultaram no fracasso do movimento revolucionário dos tenentistas era que: para efetivamente alcançar-se a revolução social que desejava seria imprescindível ter-se como ponto de partida o povo. Qualquer revolução que não tivesse a participação popular não resultaria, como não resultou a Revolução de 1930, em mudança substancial. Somente a participação popular poderia tornar o país uma pátria:

A tragédia da nossa geração foi esta: não tivemos pátria (p. 156).

[O Brasil] Não tem povo que toma parte. Tem público que assiste (p. 62).

Povo...

Nome que se introduz, com certo efeito, em discursos, hinos, entrevistas, projetos, proclamações, em muitos distúrbios mentais.

Quase sempre é uma ilusão de ótica.

Ponto de vista engolido.

Existe, mas longe dos olhos.

Impalpável, imponderável, improvável. (p. 62-63).

Não acreditava, porém, que a participação popular, somente, seria suficiente para alterar o panorama geral, era necessário transformar a massa, torná-la capaz de reflexão crítica, promover o exercício do pensar. Este seria, para Alvaro Moreyra, o desafio de qualquer movimento revolucionário no Brasil: funcionar como verdadeira vanguarda (política e/ou estética). Um grupo de frente que abriria espaços para que o grosso da população pudesse sedimentar as propostas inovadoras. Um desafio que implicava profundas alterações no modo de ser, na formação cultural do país:

Para pensar, é preciso vestir de escuro e de pesado. Meditação não se dá bem com tempo quente. Tempo quente serve para sentir. O Brasil não vai pela cabeça. É o coração que o carrega. (p.41).

No Brasil, as unanimidades se formam por equívoco. Às vezes, porque todos pensam que todos pensam, todos começam a pensar como estão pensando que todos estão pensando. Mas, nas verdade, ninguém pensa... (p. 56).

Para Alvaro não houve uma revolução em 1930, o embate não era uma guerra, antes um tempo ruim, do qual todos os envolvidos saíram satisfeitos. O movimento que levou Getúlio ao poder conseguia, assim, a proeza de ser unânime no pior sentido, pela burrice. Para Alvaro as unanimidades no Brasil eram resultado da falta de pensamentos, ocorriam de forma acidental e resultavam de uma preguiça mental, era preciso espantar essa preguiça.

Acreditava que somente com a renovação do pensamento seria possível iniciar-se um movimento coletivo que viesse a instaurar um regime consensual, resultado da reflexão coletiva sobre as propostas e não da aceitação passiva de diretrizes.

Naquela conjuntura só seria possível a manipulação popular, nela o povo não passava de um joguete na disputa de poder das classes dominantes. Era necessário procurar formas de alterar a situação

VI - Didascália: Alvaro e o PCB

No início dos anos 20, havia um clima de revolta generalizada entre o que poderíamos chamar de “classes médias”, das quais Alvaro Moreyra, como jornalista e diretor de revistas, fazia parte.

É desnecessário salientar a carência de informações sobre os movimentos políticos de esquerda no Brasil (neste caso o Partido Comunista). Não bastassem a censura oficial e a destruição de documentos apreendidos, os depoimentos existentes são pouco precisos, geralmente em decorrência da dificuldade dos depoentes em lembrarem, de forma imparcial, fatos tão marcantes:

Sabe-se que a opção pela militância num partido comunista como o brasileiro - opção que historicamente implicou o risco da morte, da tortura, da prisão, do exílio ou da clandestinidade - supõe algo mais que a adoção das idéias formuladas primeiramente por Marx e Engels: supõe um envolvimento vital com a causa proletária. Este tipo de envolvimento marca profundamente aqueles que o exercitam. Por isto mesmo, compreende-se que um comunista, falando sobre o seu partido, tenda a oferecer dele uma visão legitimadora (é este o caso, por exemplo, das emocionantes e deliciosas memórias de Gregório Bezerra). Igualmente,

compreende-se que um ex-comunista, discorrendo sobre o seu passado, atribua às suas ilusões perdidas um estatuto fictício - e dificilmente ele pode fornecer do seu ex-partido outra visão que aquela que justifique a sua defecção (no limite, este é o caso de Oswaldo Peralva; matizadamente, o de Agildo Barata e Leôncio Basbaum).(José Paulo Netto, na introdução de SEGATTO, 1981:13)

Buscar informações sobre o assunto é uma operação bastante delicada. Tal empreendimento torna-se ainda mais complexo quando investiga-se sobre um possível militante, dificuldade ainda maior ao tratar-se de um “intelectual” provindo da classe média-alta, como foi o caso de Alvaro Moreyra.

O papel histórico desempenhado por intelectuais e artistas dentro do partido é, até hoje, motivo de uma série de reflexões: o aparente antagonismo de interesses operários e intelectuais (em boa parte oriundos da classe dominante), o embate entre o sectarismo e a liberdade de expressão, o contraste entre a disciplina exigida do militante e a rebeldia característica do artista, o conflito entre o pensamento e a ação, são alguns exemplos de uma série infundável de questões que permeiam esse tema. Em alguns momentos ocorria uma convivência harmônica e, em outros, um dos grupos era sufocado (como na fase conhecida como “obreirismo”, por ex.).

Desde sua formação o PCB era constituído em sua maioria por operários do movimento sindical, portanto uma base proletária. Tal origem manteve suas influências por toda a história do partido, resultando assim em um certo afastamento dos intelectuais dos cargos de destaque dentro do PCB:

As exigências descabidas à militância deixaram parte significativa da intelectualidade à margem do centro do aparelho partidário, ocupando-se de atividades voltadas para o mundo social externo. Assim colaborava em entidades, movimentos culturais e políticos que davam cobertura legal ao PCB, conferências, congressos e assinaturas de manifestos. Sem contar a

contribuição financeira regular ao partido, feita pelos mais aquinhoados. Isto nos ajuda a entender por que escritores e artistas de prestígio jamais ascenderam à alta cúpula ou exerceram influência na formulação de seu ideário. Os mais próximos do CC limitaram-se a funções de assessoria ou foram encarregados de tarefas como a representação cultural junto à URSS, entregue a Jorge Amado. (MORAES, 1994:141-142)

Fortalecendo tal panorama de dificuldades temos uma característica marcante de Alvaro Moreyra, conforme apresentado no capítulo anterior: pluralidade de atividades. Finalmente, esbarra-se em um desafio de mão dupla: da mesma forma que são escassos os registros do partido sobre sua atuação, faltam informações de Alvaro sobre seu envolvimento: não existem depoimentos do autor sobre sua atividade política.

Por esses motivos não é possível afirmar que Alvaro fosse membro do PCB na década de 20, quando iniciou seu projeto teatral, mas sua trajetória pós 1930 permite-nos considerá-lo, já naquela época, pelo menos um simpatizante.

Apesar de questionáveis, os arquivos do DOPS em São Paulo colocam Alvaro e Eugênia Moreyra entre os principais expoentes comunistas do Rio de Janeiro nas décadas de 30 e 40.

O próprio Alvaro assumia-se como homem de esquerda (*“Sou um homem de esquerda”*- MOREYRA, 1958:127), apesar de afirmar jamais ter-se filiado a qualquer escola ou partido político. O depoimento de Jorge Amado pode esclarecer um pouco o que significava ser “de esquerda” naquela época: *“Naquele tempo, a esquerda era o Partido Comunista - ou melhor, o comunismo com as suas divisões, o trotskismo... -, não existia toda esta gama de esquerdas que temos hoje, em que o termo ‘esquerda’ tem significados muito variados e difíceis de caracterizar”* (RAILLARD, 1990:70), no mesmo depoimento, refere-se à figura de Alvaro Moreyra com os seguintes termos:

Juntava gente em torno de si, era de esquerda, tinha um papel importante nos movimentos da esquerda intelectual do Brasil [...] Era principalmente uma presença na vida intelectual brasileira, e na vida política do ponto de vista cultural.(p. 292-293).

Entre 1910 e 1912, Alvaro estudara na Faculdade Livre de Direito do Rio de Janeiro,mas é pouco provável que tenha tido contato direto com a obra de Marx e a ideologia comunista; estes livros eram muito raros no país e somente alguns anos depois, por volta de 1930, seria a ideologia defendida pela maior parte do corpo docente da então Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, transformada no final dos anos 20 em um centro de agitação política e formação marxista.⁴

Como vimos, logo após sua formatura, Alvaro começou a produzir textos dentro de uma nova estética literária, privilegiando o tom coloquial e o tema nacional, marcando assim um período de transição pré-modernista. Sua vinculação definitiva ao Modernismo ocorreu em 1919, quando assumiu a direção de redação da Sociedade Anônima “O Malho”, abrindo espaços para a produção de novos autores e adotando a prosa e a crônica como formas preferenciais de expressão. Com certeza a experiência de ter vivido na Europa, antes da primeira guerra, mantendo contatos com artistas e intelectuais de vanguarda, principalmente os franceses, havia iniciado esta transformação. Apesar de não ser possível afirmarmos que já estivesse sintonizado com as propostas políticas da esquerda, seus contatos no exterior (Jouvet e Copeau, entre outros) e sua produção literária (permeando-se de temas sociais) indicam, pelo menos, uma aproximação destas propostas.

⁴ Conforme o texto “A reforma universitária”, In: LACERDA, 1965:89.

No plano político, ao que parece, sua adesão definitiva às idéias vanguardistas do PCB deu-se por volta de 1930, provavelmente em razão da revolução.

O PCB, nos primeiros anos de fundação, voltava-se mais para a consolidação da ideologia comunista entre o proletariado, evitando a divisão e o conseqüente enfraquecimento do operariado, já que a ideologia anarquista ainda se manifestava fortemente durante quase toda a década de 20.

Tal direcionamento começou a sofrer alterações a partir da implantação de jornais partidários, abrindo possibilidades para a militância de intelectuais simpatizantes. Com o tempo, a informação impressa tornou-se uma das bases do PCB, principalmente a imprensa escrita, que era considerada pelos comunistas uma das principais formas de divulgação, baseados na seguinte estrutura:

1- um órgão central e uma revista teórica, centros ideológicos do partido, diretamente vinculados ao Comitê Central e cujo público seria os militantes/operários avançados. A distribuição de materiais, temas e questões entre a revista e o jornal central levaria em conta não só a dimensão destas publicações, como também o caráter do material: a revista deve servir principalmente para propaganda e o órgão central para a agitação; 2- um ou de preferência vários jornais populares/de massas. Estes jornais devem ser a síntese do movimento socialista (na época de Lenin corporificado no Partido Social-Democrata) e movimento operário, buscando atingir os chamados operários de consciência média. Estes jornais devem ter suplementos especializados (sindical, etc.) e estar ligados ao órgão central por uma unidade de consígnias, já que é tarefa dos jornais locais de massas popularizar e adaptar estas 'palavras de ordem' às condições de cada local; 3- por fim, para chegar aos operários mais atrasados, os meios preferenciais são folhetos populares e agitação verbal e, por vezes, os jornais de massas legais (Medeleine Worontzoff, citada por RUBIM, 1986:5-6)

Sob este aspecto, veremos adiante, a discordância de Alvaro em relação às estratégias de divulgação do partido, principalmente na utilização preferencial de jornais.

VII - Em busca de um teatro político

O fracasso do movimento de 30 determinou, para Alvaro Moreyra, um novo desafio: promover uma revolução consciente com a participação popular. Para isso contava com o teatro. As bases de sua encenação, apresentadas pela primeira vez no dia 30/12/1925, sofreram algumas alterações ao longo de sua realização, mas, desde o início, indicavam o desejo de um teatro verdadeiramente revolucionário, voltado para a diversão e a reflexão.

Em 1934 Alvaro pronunciou-se a favor do teatro na formação popular, criticando a exploração capitalista, fato que transformava uma obra de arte em mais uma mercadoria e substituía a formação intelectual pela busca de retornos financeiros:

Teatro... teatro...

Ele podia encher as cabeças vazias.[...]

O maior pintor da América, o mexicano Diego Rivera, escreveu, ao voltar de Moscou, que, se apenas a arte teatral dos Sovietes fosse conhecida, ela bastava para revelar o mundo diferente criado pela Revolução.

No Brasil, isso dá vontade de pilheriar.

- Ora, teatro... que disparate! ... uma coisa que só acarreta amolações e prejuízos! Uma coisa ridícula!

Eis aí...

Numa terra onde 80 por cento dos habitantes são analfabetos, e 99 por cento dos que sobram, antes não soubessem ler, tão cedo não haverá teatro.(MOREYRA, 1934a)

Sua defesa do teatro como divulgador de idéias, inclusive as revolucionárias comunistas, refletia, também, uma crítica à política cultural oficial do PCB que, como vimos, estava centrada na divulgação escrita. Alvaro considerava tal atitude bastante contraproducente: para ele os textos impressos distribuídos pelo partido não eram a melhor forma de atingir as grandes massas analfabetas. Nesse sentido a posição de Alvaro retomava a apresentada por Marinetti em 1915:

Para que a Itália aprenda a decidir-se instantaneamente, a erguer-se, a sustentar cada esforço e cada possível desventura, não carecem livros nem revistas. Estes interessam e ocupam uma minoria: são mais ou menos tediosos, embaraçosos e retardadores, não podem senão esfriar o entusiasmo, cortar o impulso e envenenar (de dúvidas) um povo que luta. A guerra, futurismo intensificado nos impele a marchar e a não apodrecer nas bibliotecas e nas salas de leitura. NÓS ACREDITAMOS, ENTÃO QUE NÃO SE POSSA HOJE INFLUENCIAR GUERREIRISTICAMENTE A ALMA ITALIANA A NÃO SER ATRAVÉS DO TEATRO. De fato, 90% dos italianos vão ao teatro enquanto apenas os 10% restantes lêem os livros e as revistas. (Manifesto do Teatro Futurista Sintético, citado por BERNARDINI, 1980:179)

Além das divergências ideológicas; guardadas as devidas proporções e considerando-se as diferenças culturais entre Brasil e Itália que determinavam um maior prestígio do público italiano ao teatro; levando-se em conta, é claro, a índole pacifista de Alvaro, buscando utopicamente uma revolução sem guerra, ao contrário de Marinetti; o teatro encontrava em ambos o objetivo comum de ação cultural eficaz para as reformas sociais ambicionadas.

No caso brasileiro, Alvaro defendia a ação prioritária do partido comunista na popularização teatral.

É certo que a proposta político-cultural do PCB não se limitou à produção de textos escritos, tendo desenvolvido diversas atividades em áreas distintas como cinema, artes-plásticas, música, manifestações populares, palestras, cursos etc. No entanto, tais atividades tornaram-se estratégias do Partido muito tempo depois (no caso do teatro isto começou por volta de 1945). O processo foi desencadeado, principalmente, pela ameaça nazista na Europa e a Integralista no Brasil. Essas ameaças deram início à aproximação dos intelectuais com a ideologia marxista ao mesmo tempo em que determinaram uma nova linha política para a Internacional Comunista, que considerou necessário o estabelecimento

de uma “Frente Popular” contra o nazismo, encerrando o período de sectarismo radical imposto com a política da “proletarização”.

Dessa forma, no Brasil dos anos 30, o PCB passou a atrair intelectuais de diversas tendências (liberais, socialistas, comunistas, etc.) e de variados campos artísticos como a literatura em um primeiro momento e as artes-plásticas logo depois:

Algo similar com a literatura se dá com as artes plásticas: em ambos os casos verifica-se uma convergência e uma aproximação com o PC, um partido que pouco antes não exercia influência no meio intelectual e que, em verdade, àquela altura não tinha nenhuma posição definida no campo cultural, [sem grifo no original] a não ser, como seria óbvio a um partido que se propunha como representante do proletariado, uma postura genérica a favor de uma arte social. (RUBIM, 1986:180-181)

A participação dos artistas-plásticos dentro do partido deu-se, de início, como angariadora de fundos. Promoveram-se diversas exposições com rendas destinadas aos cofres do partido. Para isso, no pensamento de Alvaro, a contribuição do teatro seria reduzida, sua verdadeira importância residia no plano da formação cultural e intelectual. Portanto, quando criticava o desejo de lucro financeiro com o teatro, a mercantilização da arte e o processo de exploração capitalista do artista, características da sociedade capitalista em ascensão na época, Alvaro poderia estar criticando não só empresários do setor, mas também a tática do PCB.

A “Frente Popular” contra o nazismo, no Brasil, chamou-se “Aliança Nacional Libertadora” (ANL) e independia de definição partidária. A ANL era apresentada como um movimento popular nascido das necessidades brasileiras, contra a Lei de Segurança Nacional e a dependência econômica da nação.

O movimento iniciou-se em Janeiro de 1935 e logo atraiu um grande grupo de intelectuais. Alvaro Moreyra foi um de seus principais articuladores no Rio de Janeiro. A casa dos Moreyra, que já era bastante famosa como ponto de encontro dos artistas e intelectuais, passou a sediar o “Clube da Cultura Moderna”, uma organização filiada à ANL que contava em seus quadros diversos nomes de destaque: Hermes Lima, Aparício Torelli, Brasil Gerson, Ruben Braga e Alvaro Moreyra, além de Eugênia Moreyra, Maria Werneck de Castro e Mary Mercio que fundaram a “União Feminina do Brasil”.

O movimento cresceu de forma surpreendente, unindo apoio popular com lideranças políticas, militares, intelectuais e sociais:

Em maio forma-se o Diretório Municipal Provisório da capital paulista. Entre abril e maio, abrem-se sedes em São Luís do Maranhão, Ceará, Rio Grande do Sul, Estado do Rio , Bahia, etc. O movimento é tão surpreendente, que, em maio, se inscrevem 3.000 elementos pagantes no Brasil; já existem espalhados pelo território nacional 1.600 núcleos e só no Distrito Federal há 50.000 inscritos [...] A aglutinação das massas é tão inesperada que governo, integralistas e classes dirigentes temem a política progressista da Aliança.(CARONE, 1974:262-263)

Da mesma forma que o governo de Getúlio percebia o perigo existente no crescimento da ANL, o PCB vislumbrava a possibilidade de a Aliança promover a revolução popular. Por isso tentou assumir a direção do movimento, planejando vincular a ANL ao partido para promover um levante armado.

No dia 05 de Julho de 1935, Prestes, presidente de honra da ANL e membro do Comitê Central do PCB, divulgou um manifesto com o objetivo de retomar o espírito das revoltas tenentistas, exortando a povo a se rebelar:

[...] o poder só chegará às mãos do povo através dos mais duros combates. O principal adversário da Aliança não é somente o governo

podre de Vargas, são fundamentalmente, os imperialistas aos quais ele serve e que tratarão de impedir, por todos os meios, a implantação de um governo popular revolucionário no Brasil. [...] A situação é de guerra e cada um precisa ocupar o seu posto. Cabe à iniciativa das próprias massas organizar a defesa de suas reuniões, garantir a vida de seus chefes e preparar-se, ativamente, para o assalto [...] Abaixo o governo odioso de Vargas! Por um governo popular nacional revolucionário! Todo o poder à Aliança Nacional Libertadora! (citado por CARONE, 1973:435; complementado por DULLES, 1992:45)

O manifesto era uma bomba preparada para estourar contra o governo de Getúlio, no entanto, teve efeito contrário: dividiu a ANL afugentando diversos dirigentes não comunistas e serviu de pretexto para seu fechamento por subversão da ordem, seis dias depois.

O fechamento da ANL mereceu destaque no jornal **A Manhã**, de orientação esquerdista, com a publicação dos protestos de Alvaro Moreyra e Luís Werneck de Castro, entre outros. Houve protestos na Câmara e mandatos de segurança impetrados contra o fechamento da ANL e da “União Feminina Brasileira”.

As avaliações comunistas indicavam a possibilidade de um levante, tentado efetivamente em 1935, mas as análises estavam equivocadas: nem o grande apelo popular de Prestes ou o fechamento arbitrário da ANL foram suficientes para revoltar o país que já tinha superado a crise econômica e encontrava-se organizado politicamente, graças à promulgação da nova constituição e à crescente popularidade de Getúlio Vargas. Além disso o governo sabia com antecedência os planos da revolta, e iniciava a caçada aos rebeldes foragidos, entre eles o jovem Carlos Lacerda que ocultava-se na casa de Alvaro e Eugênia Moreyra:

Carlos passava a maior parte do tempo com os Moreira, cuja residência era o principal centro de reuniões de intelectuais. O poeta de 47

anos tratava Carlos como a um filho. Eugênia, Carlos descreveu mais tarde, era o elo entre a literatura e um comunismo libertário e romântico. [...] Carlos pernoitou na casa dos Moreira. Com eles, manteve-se junto ao rádio na manhã do dia 27, escutando as notícias sobre o sucesso das tropas do governo em esmagar as insurreições do Rio. Durante as transmissões seguintes, revelando os nomes dos rebeldes capturados, Carlos e os donos da casa ficaram estarecidos ao ouvirem a notícia da prisão do 'estudante Carlos de Lacerda'. Sabendo que Carlos precisaria esconder-se, Alvaro Moreira disse simplesmente: 'Meu neguinho, está em tempo de você dar o fora'(DULLES, 1992:46-48)

Desse momento em diante as forças progressistas, o PCB em especial, passaram a sofrer forte repressão, com a prisão de diversos simpatizantes e/ou militantes, entre os quais Alvaro e Eugênia.

Após a saída da prisão, Alvaro colocou em prática sua proposta de Teatro Popular, iniciando as atividades da “*Companhia Dramática Alvaro Moreyra*”. Circulou pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, entre 1936 e 1937, tentando promover o teatro como veículo para formação cultural.

Nos anos seguintes Alvaro reduziu sua prática teatral, mantendo-se, no entanto, como grande agitador cultural do PCB. Durante a campanha de Prestes para o Senado, entre os anos de 1944 e 1945, o casal Moreyra articulou diversas manifestações em favor do candidato comunista.

A ficha de Alvaro e Eugênia nos arquivos do DOPS de São Paulo é bastante ampla, com diversas citações entre os “*elementos mais destacados*” do Partido Comunista no Rio de Janeiro. O registro sobre o comício monstro no estádio de São Januário, no dia 23 de Maio de 1945, aponta:

No Estádio do Vasco da Gama, durante à tarde, foram incentivados os preparativos, tendo à frente a comunista Eugênia Alvares Moreyra. [...] Às 20 horas, já estava totalmente lotado o Estádio do Vasco da Gama,

Aproximadamente 80 mil pessoas compareceram ao grande comício. Na tribuna de honra, viam-se os seguintes personagens:

Abel Chermont, ex-senador

Cap. Agildo Barata

Rodolfo Ghioldi

João Mangabeira (representando o Brigadeiro E. Gomes)

Dom Carlos Duarte Costa

Fernando de Lacerda

Domingos Velasco

Benjamim Cabello

Da. Maria Barata

Alvaro Ventura

Olinto Vasconcelos

Viuva Pedro Ernesto

Major Valim, oficial da cavalaria da FPSP, velho revolucionário

Major Costa Leite

Cap. Vieira Azevedo

Eugenia Alvaro Moreyra

Manuel Venancio Campos da Paz

Odilon Barata, filho de Pedro Ernesto

Sra. General Rondon

Raimunod Siqueira, pai de Siqueira Campos

Cap. Paulo Ho, representante do Gal. Rabelo

Alvaro Moreira

Oleas Martins, da Folha Carioca

Geni Braga, jornalista, Evandro Americo dos Santos

Pedro Stil e

Nelson Munis

[...] *Fala a Comunista Eugenia Alvaro Moreyra*

A seguir usou do microfone saudando Prestes, a comunista Eugenia Alvaro Moreyra. Alguns tópicos de sua oração:

Luiz Carlos Prestes, é o Brasil que te esperava e isso não foi de repente. “O Povo não tinha voz” - “São palavras de um homem que nunca deixou de ser livre” Luiz Carlos Prestes, tem a sua gente. Não podia faltar de nós agora. Neste local, nesta hora, vai partir o grande movimento da unificação nacional.”⁵ [grifos nossos]

A militância política do casal é inquestionável, sempre aliada aos movimentos culturais, dentre os quais merece particular destaque a atividade teatral. O engajamento no

⁵ Dossiê de Alvaro Moreyra, localizado no Arquivo do Estado de São Paulo.

Partido Comunista, a grande vanguarda política da época, confirma a sintonia do intelectual com as questões sociais, condição necessária para a produção, no Brasil, de uma vanguarda artística semelhante, em sua gênese, às vanguardas européias.

As propostas de Alvaro Moreyra com relação ao teatro encontraram eco no PCB por volta de 1946, quando iniciou-se uma tentativa de utilização da arte teatral para a conscientização de massas, denominada “*Cooperativa do Teatro do Povo*”, composta por Mário Lago, Sara Motta Lima, Modesto de Souza, Jararaca, Joe Lester e Eugênia Moreyra. A proposta não tinha as sutilezas de Alvaro Moreyra, mas trilhava o caminho por ele apontado. A estrutura era basicamente a seguinte:

O partido não dispunha de fundos suficientes para bancar grandes despesas. Decidiram recorrer à paródia de músicas conhecidas. Foi assim que criaram a Cooperativa do Teatro do Povo. [...] Tinha tudo para dar certo. Todos se conheciam fora da arena política. Eram artistas. Um fator importante. Sabiam lidar com a emoção dos espectadores. As apresentações teatrais ocorriam nas ruas, nas praças, nas filas de ônibus. Enquanto uns cantavam, outros distribuíam as letras das músicas. As pessoas acabavam aderindo.(VELLOSO,1997:225)

A militância comunista do casal Moreyra tornou-lhes a prática teatral estreitamente vinculada às questões sociais, manifestando-se desta maneira como legítimo posicionamento vanguardista que buscava alterar o panorama pré-existente, dando ao teatro um novo sentido, até então não explorado, unindo os objetivos artísticos à reflexão e à formação política.

Nesse processo, podemos perceber em Alvaro Moreyra a constante busca de novas soluções, sempre visando ao teatro-formador, mas de forma sutil, evitando as certezas definitivas. Uma busca constante, marcada por fracassos e novas tentativas, desistências e

retomadas. Dessa forma podemos considerar como sintomático que não estivesse ligado diretamente à “*Cooperativa do Teatro do Povo*”, uma proposta por demais explícita para ele, que buscava uma reflexão sensível do intelecto mais do que a adesão entusiástica do público a uma determinada idéia.

Diversos autores consideraram a atividade teatral dos Moreyra sem levar em conta sua proposição política, resultando em uma imagem distorcida de suas propostas, uma vez que neles o comportamento de vanguarda vinculava estreitamente a arte e a política. Podemos deduzir que a prática artística de Alvaro só pode ser compreendida como um elemento de um projeto mais amplo, vinculada necessariamente à prática política e social. Por outro lado, ao percebermos a abrangência de seu projeto, temos que considerar que sua atividade artística desenvolveu-se em torno de um ideal revolucionário, o que necessariamente exigiu constantes correções de rumo, como poderemos perceber ao estabelecer sua trajetória teatral.

**“Teatro de brinquedo”:
Renovação Teatral e Dramaturgia Experimental**

I - Alvaro e Alcântara: as elites no teatro.

Sabemos que, para Alvaro, do teatro que existia no Brasil muito pouco podia ser aproveitado. Era preferível destruir tudo, conforme sua entrevista, ao defender o “*Teatro sem Nome*”, embrião de um teatro genuinamente brasileiro. Isso em 1929:

Teatro Sem Nome desconhece também o que anda por aí, enchendo a preocupação dos críticos com idéias de regeneração, salvação, etc... Para ele a única idéia eficaz seria esta: não querer salvar. Salvar não vale a pena. Ficava tudo remendado. O melhor é matar. Fechar as casas de espetáculos. Por em outros rumos as atrizes e os atores. Comércio. Repartição pública. Odontologia. Ônibus. Conforme as vantagens. Depois, devagar, ir convencendo as verdadeiras vocações, femininas e masculinas, a entrarem de vez na mais bela, na mais inteligente das carreiras.

Está claro que dos intérpretes atuais, na comédia e na revista, uns seis ou sete continuariam em cena. E só tinham a lucrar na convivência dos colegas novos. Porque o mal pior do teatro no Brasil é ser uma profissão apenas, e profissão exercida de cabeça vazia...(MOREYRA, 14/04/29)

A crítica era dirigida à classe teatral - composta em sua maioria por artistas sem formação cultural e compromissados apenas com o sucesso da bilheteria - mas não somente a ela. Ao mesmo tempo Alvaro voltava-se contra as idéias do grupo liderado por Alcântara Machado, que defendia a recuperação do teatro nacional e considerava que as encenações de Anchieta seriam um modelo a ser seguido, como uma base firme para o teatro brasileiro¹. Alvaro nunca concordou com essa idéia, colocava-se contra a retomada de tradições portuguesas para a formação do teatro nacional, criticando as apresentações dos

grupos portugueses em suas excursões pelo Brasil e a interpretação de grupos nacionais que tentavam imitar a pronúncia lusitana. Considerava que era fundamental para o teatro brasileiro a utilização da língua nacional (apesar de seu nacionalismo não apresentar a mesma rejeição ao teatro francês, aceitando-o como referencial).

A posição de Alvaro Moreyra poderia ser apenas um reflexo de suas experiências no colégio jesuíta de São Leopoldo, no entanto, sua rejeição dava-se, principalmente, quanto à preservação tradicionalista no teatro, não necessariamente contra a nacionalidade da encenação. Sua atitude é um reflexo, no teatro, de uma divergência maior existente entre os intelectuais da época, principalmente entre os modernistas, que, como sabemos, tiveram por praxe cultivar atritos. Na **Revista de Antropofagia**, da qual faziam parte Alvaro e Alcântara (entre tantos outros), os atritos determinaram a ruptura do grupo. Na cisão, Alvaro Moreyra manteve-se próximo das propostas antropofágicas de Oswald de Andrade e oposto às defendidas por Alcântara Machado, os dois grandes nomes do teatro durante o Modernismo, um como autor, outro como crítico.²

Alcântara Machado defendia que a renovação do teatro brasileiro não deveria buscar elementos de fora, o teatro nacional teria de evitar a importação de modelos. É certo que o crítico foi gradualmente aproximando-se desta opinião, como apresentado em LARA (1987), que considera pelo menos dois momentos distintos no pensamento de Alcântara: primeiramente admitindo a importação de um modelo literário como o proposto por Pirandello, por exemplo, mas tendo como temas os argumentos nacionais; depois voltando-

¹ Cf. "Nosso Primeiro Dramaturgo", in Terra Roxa e outras Terras, 5 - 27/04/26

² Conforme defende o crítico Décio de Almeida Prado in: ÁVILA, 1975: 139-150.

se também para as formas nacionais, propondo a localização de nossas tradições, mais especificamente, nos autos de Anchieta.(LARA, 1987:102)

Para Alvaro o teatro brasileiro deveria construir seu caminho. Defendia um teatro que resultasse da fusão do que havia de melhor no exterior (o teatro de vanguarda francês) com o que havia de louvável no teatro nacional (fruto da influência do carnaval sobre o teatro de revista), não aceitando a idéia de recuperação e retomada do passado, implícita na proposta de Alcântara Machado.

A entrevista de Alvaro Moreyra à Revista de Antropofagia, em 14 de Abril de 1929, iniciava-se com a seguinte afirmação:

Oswald de Andrade voltou da cultura para o Brasil. Alvaro partiu do Brasil para a cultura. E daí o antagonismo absoluto entre o Teatro Sem Nome, de Alvaro e a Poesia Pau Brasil de Oswald. Pau Brasil é a revelação dos encantos nativos da terra. O Teatro Sem Nome é a seleção dos materiais a serem deglutidos. A antropofagia, estabelecendo os princípios da assimilação das qualidades, abriu uma espécie de cotovelos de estrada. Nele se encontraram o Teatro Sem Nome (que é o novo) e a Poesia Pau Brasil (que é o nosso). Porque o movimento concebido por Oswald de Andrade, literariamente, é um movimento duplo. A fusão espontânea do inteiramente novo e do inteiramente nacional. O Teatro Sem Nome é uma fase da antropofagia. A primeira. Virá depois o Teatro Pau Brasil. Da reunião de ambos nascerá o Teatro Antropofágico. Naturalmente. Sem se querer. Aliás, esse desejo de espírito natural identifica plenamente Alvaro Moreyra na antropofagia. Ninguém mais do que ele é namorado da brasilidade. Do ingênuo. Do gostoso. Do genuinamente nacional. E a sua derradeira feição literária o comprova.

O próprio Alvaro afirmava, na mesma entrevista, sua visão dos caminhos para um teatro nacional:

Um dia apareceu o Forrobodó. Resultado: todos os que escreveram em seguida sentiram a influência do Forrobodó. Começou-se a explorar o motivo Brasil. Mas um Brasil de documentação exterior. Estilo pintura de Almeida Junior... É o teatro brasileiro que há. Teatro sem modos, prolongamento do Carnaval, brasileiro do Rio de Janeiro. Os autos do

padre Anchieta não são ancestrais dele. Ele nasceu no largo do Rocio. Ganhou no batismo aquele nome: Forrobodó. E espalhou-se... É o samba multiplicado...

E mais:

Teatro Sem Nome, com apresentação simples, absolutamente moderna, tem que começar traduzindo. Traduzindo em brasileiro. Em língua brasileira. Pois claro.

Podemos perceber que as posições de Alvaro Moreyra e Alcântara Machado não são tão opostas assim, considerando-se que ambos buscavam a nacionalização do texto, traduzindo o teatro para o brasileiro. As semelhanças acentuam-se ao observarmos estas declarações de Alcântara Machado:

Um teatro bagunça da bagunça sairá [...] Enquanto isso o teatro europeu busca o que já possuímos: ora o que ele (teatro europeu) procura é o informe que nós somos. Não saímos até hoje do princípio. E o princípio é a farsa popular, anônima, grosseira. É a desordem das canções, bailados, diálogos e cenas de fundo lírico, anedótico ou religioso. (Teatro do Brasil in Movimento, n2, R.J., 11/1928).

A aproximação é evidente no que toca ao ponto de partida de nosso teatro estar na bagunça. Alvaro Moreyra, porém, propunha a fusão com o europeu, não o fechamento de fronteiras, acreditava na “miscigenação teatral” para a formação do teatro nacional.

Além deste, podemos destacar outro ponto distinto entre eles: Alcântara, em seu artigo **O que eu disse a um comediógrafo nacional**, conclamava: “*Abrasileiremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanizemo-lo. Fixemos no palco o instante radioso da febre e do esforço que vivemos.*” (Novíssima nº. 8, SP, nov.-dez. de 1924). Ao que Alvaro retrucava, dez anos depois, confirmando o que vinha defendendo desde 1927:

*Teatro aqui é só um que dá.
Não é brasileiro.
É carioca.
Teatro sem modos, largado, prolongamento do carnaval. (Moreyra,
1934a)*

A questão revela a disputa entre cariocas e paulistas, cada um defendendo sua porção de brasilidade.

Em linhas gerais, porém, a grande diferença estava em outro aspecto das questões intelectuais vigentes na época e expressa no debate das elites nacionais. Os intelectuais do período estavam empenhados na formação de uma consciência nacional, procurando consolidar a nação brasileira. É certo que este não é um problema surgido no início do século XX, mas encontrava-se em um momento agudo, principalmente pela tentativa de substituição de uma elite republicana que reproduzira a estrutura colonial, através do crescimento dos meios capitalistas de produção e pelo processo de industrialização crescente, características do panorama social da época, como vimos. Dessa forma fazia-se necessário o estudo da realidade brasileira para encontrar uma nova direção política e forjar a nacionalidade. Neste intento, grupos de intelectuais tomaram para si a responsabilidade de ordenar o país no plano da idéias, buscando agir sobre a prática política:

Ao elaborar um projeto nacional, esta elite está ocupada, também, em definir o seu papel no processo político. 'Escreveram, porque não puderam fazer ainda outra coisa senão pensar...' - diziam em 1924. Nos anos subsequentes a 30, os intelectuais estão desempenhando um papel no processo de 'juntar as pedras' do Estado nacional. (OLIVEIRA, 1980:39)

Alvaro Moreyra e Alcântara Machado fazem parte dessa geração e dessa elite, representando as duas maiores correntes surgidas em torno do projeto de construção nacional, como apresenta RODRIGUES (1980): uma ligada à comunidade internacional,

propondo o acompanhamento das conquistas e evoluções ocorridas no exterior; outra defendendo a recuperação de tradições, sintonizada em acontecimentos locais e em correntes internacionais conservadoras.

Alvaro aproximava-se do primeiro grupo, afeito às idéias vanguardistas européias e contrário às idéias do grupo de Alcântara Machado que propunha a recuperação de elementos históricos nacionais, entre os quais o teatro jesuítico.

Para a realização de qualquer projeto nacional seria necessário, porém, o apoio das massas e para isto seria necessário que as massas encontrassem seus líderes e que estes estivessem engajados no projeto nacionalista.

Os membros das elites consideravam-se aptos para conduzirem culturalmente as massas, precisavam, porém, de auto-organização. Neste sentido o teatro poderia vir a ser de grande valia, atuando simultaneamente na formação cultural e na organização das elites, esta era, resumidamente, a linha de pensamento que norteava Alvaro³.

Assim, pretendendo ampliar sua atuação e expandir suas idéias para um terreno mais prático e menos teórico, Alvaro buscou concretizar sua proposta teatral levando-a à cena, para preparar as massas e capacitar as elites, o que implicava encontrar soluções de união das propostas populares com idéias das vanguardas, e conciliar elementos atraentes às massas com informação e consciência. Achava que, para isto, era necessária a fusão do moderno teatro europeu com a realidade existente no país.

³ Neste mesmo período, é possível perceber-se a tentativa de utilização do teatro como veículo de transformação cultural e social, em maior ou menor grau, nas propostas (teóricas ou práticas) de Alcântara Machado, Renato Viana, Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade (pelo menos). Este aspecto merece estudos mais detalhados, o que pretendo fazer em outra ocasião.

A convicção de que seu projeto poderia resultar na formação de um teatro nacional pode ser percebida neste trecho de **Viagem pelo teatro brasileiro**, ao comentar a peça de Joracy Camargo, fruto indireto das atividades do “*Teatro de Brinquedo*”, que revolucionava o teatro da época :

O maior sucesso dos últimos tempos, ‘Deus lhe pague’, de Joracy Camargo, é sobrinho do Forrobodó e da Flor de Catumby. O mendigo socialista trouxe o sangue do guarda-noturno do tio e do mata-mosquitos da tia... Apenas leu traduções espanholas, enquanto que os parentes mais velhos leram almanaques de farmácias e folhetins de jornais.

Em um trecho anterior afirmava:

Não fizeram o teatro brasileiro os escritores que de 1873 a 1934 são culpados da mesma tentativa

Alvaro incluía-se entre os escritores que tentaram fazer o teatro brasileiro e não o conseguiram. Neste artigo revelava sua opinião de que o teatro brasileiro que havia era descendente do “*Teatro sem modos, largado, prolongamento do carnaval*” mas lamentava que não fosse utilizado para “*Encher as cabeças vazias*”, fiel ao seu ideal de um teatro que fizesse rir e pensar, o seu grande projeto e anseio, o que **Deus lhe pague** começava a fazer. Esse ideal pode ser melhor percebido neste trecho, referente às tentativas teatrais de Romain Rolland - explicitadas em **Le Théâtre du Peuple** (1903) - de criar um teatro popular em oposição ao teatro burguês, uma reflexão sobre suas próprias propostas:

O teatro havia de o atrair. Não o teatro para alguns, a elite ou a escória [...] Quis o teatro para todos, a multidão, diferente do que lhe davam, de lágrimas perdidas e gargalhadas descobertas. Teatro que instruisse, educasse, revelasse, não parecendo que instruía, educava, revelava. O povo se conduz mais pelos instintos e pelos sentimentos, do que pela razão. O povo não gosta de ser ensinado como qualquer criança; esquiva-se das conferências. No espetáculo, entregue a ele próprio, crente de que não depende de ninguém, está na grande escola, e não sabe. (MOREYRA, 1955:213)

A trajetória teatral de Alvaro revela o processo por que passou o autor em sua busca de um teatro que pudesse efetivamente servir à renovação e a construção da consciência nacional. Suas idéias partiam de sua convicção na necessidade de uma elite que pudesse conduzir as massas (Vanguarda), funcionando como propulsora de idéias, de forma a que, em um segundo momento, o povo tomasse para si a responsabilidade das ações. Suas idéias foram marcadas profundamente pelo fracasso da revolução de 1930, quando apercebeu-se efetivamente que sem a participação popular não seria possível um movimento verdadeiramente revolucionário no Brasil.

Tais constatações determinaram uma nova direção ao seu teatro, de forma a ser possível considerarmos o “*Teatro de brinquedo*” e a “*Cia. Dramática Álvaro Moreyra*” como etapas distintas de uma mesma busca: a modernização do teatro nacional.

II- Sobre a dramaturgia de Alvaro.

A produção dramática de Alvaro Moreyra não foi tão intensa quanto sua atividade em prosa. Porém, apesar de reduzida, sua dramaturgia vai muito além de **Adão, Eva e outros membros da família**⁴.

⁴ Escrita em 1925, foi a única de suas peças publicada, em partes, na revista **Para Todos** de 1925 a 1926. A publicação completa aparece na **Ilustração Brasileira** de Março e Abril de 1928 e em edições mais recentes pelo SNT (Rio de Janeiro, 1973) e Instituto Estadual do Livro (Porto Alegre, 1989).

Conforme o indicado em SOUZA (1992), localizamos na cidade do Rio de Janeiro, nos arquivos da Polícia do Distrito Federal - Departamento de Censura Teatral, o texto **Noé e os Outros**, uma revista estreada em 04/01/1927, escrita por Alvaro Moreyra e musicada pelo maestro Antonio Lago (pai do ator Mário Lago). Soubemos da existência de uma terceira peça: **Uma pensão no Paraíso**, um manuscrito com data indefinida (provavelmente 1955), guardado pela família Moreyra e que pode ser a retomada de um texto curto apresentado pelo "*Teatro de Brinquedo*" em 1928. Temos ainda alguns indícios de outras quatro peças escritas por Alvaro Moreyra e, até o momento, extraviadas: **Tudo é Carnaval** (1935), co-autoria com Joracy Camargo e Geysa Bôscoli, registrada na SBAT do Rio de Janeiro e não encontrada para consulta; **Arco da velha**, apresentada em 1928 pelo "*Teatro de Brinquedo*", da qual conseguimos recuperar alguns quadros esparsos, a partir da obra em prosa do autor; **Jardim sem grades**, possivelmente uma peça de um ato apresentada por volta de 1930 e **O trapézio ficou Balançando** na qual trabalhava quando faleceu.

Costumou-se analisar a produção teatral no Brasil a partir do estudo da dramaturgia. Essa linha de análise, tem-se revelado, no caso de Alvaro Moreyra, um grande equívoco, uma vez que, aborda somente um aspecto dentre os muitos que compõem o fenômeno teatral e parte de apenas uma peça que, como vimos, foi a única a ser publicada. Isto resulta em uma amostragem irrisória de sua atividade cênica, tendo como base uma pequena fração de sua dramaturgia.

Não descartando a análise dramática como uma das possibilidades de aproximação do fenômeno teatral, pondero que no caso específico da obra de Alvaro Moreyra, para recuperarmos um pouco de sua proposta, é necessário que consideremos sua dramaturgia

como uma pequena parte de seu projeto, indicado por sua atividade política, intelectual, artística e social.

A compreensão de seu projeto conta, ainda, com pistas deixadas nas críticas e reportagens da época, em depoimentos, na obra em prosa do autor... falas esparsas que, talvez, formem um todo coeso.

O processo a que nos entregamos revelou-se bastante compensador: a leitura atenta da obra do autor e a pesquisa detalhada permitiram que contássemos, além de sua peça publicada, com o texto de **Noé e os outros**, alguns fragmentos de **Arco da velha** e de **Uma pensão no paraíso**, ampliando assim a dramaturgia disponível de Alvaro Moreyra. Por outro lado, este procedimento resultou em um enfoque diferenciado sobre o autor, decorrente da observação de suas atividades sociais e políticas o que, de certa forma, tornou-se eixo central neste trabalho.

De modo geral, podemos considerar que as amostras do teatro de Alvaro Moreyra por nós localizadas, apontam para uma estrutura bastante similar à das revistas teatrais, desprovidas das unidades aristotélicas e composta de quadros, mas com características particulares, como veremos.

Noé e os Outros foi a primeira peça de Alvaro Moreyra a ser encenada, no início de 1927. No entanto o texto é posterior a **Adão, Eva e outros membros da família...**, que, como vimos, foi escrita em 1925 e encenada pela primeira vez em 10/11/1927. Podemos desconfiar das intenções do autor ao escolher, para título de suas primeiras peças, três personagens bíblicos tão importantes: ADÃO e EVA, a origem da humanidade, e NOÉ, o responsável pelo ressurgimento da vida. O autor esperava que suas peças alterassem o cenário teatral do país. As duas peças cujos textos integrais chegaram às nossas mãos são

um reflexo desses anseios, traduzindo já em um momento primeiro o que viria a tornar-se explícito alguns anos depois.

As duas peças têm características comuns, além dos títulos de origem bíblica: estão ambas estruturadas de forma fragmentada e desprovidas de um conflito básico ou de unidade de ação; têm somente um tênue fio condutor e apresentam personagens não individualizados, quase arquétipos expressionistas.

Tais características eram consideradas marcas do texto moderno, alterando o conceito de personagem, rompendo com princípios aristotélicos e evitando a ação progressiva que conduzia ao clímax. Dessa forma o escritor buscava a criação de uma nova forma dramática, fragmentada em oposição à coesão do drama rigoroso, não aristotélica, desprovida de começo-meio-fim, evitando a intensificação da ação, propondo o anti-clímax e, utilizando-se de personagens genéricos, fugindo das formas e dos efeitos empáticos e alienantes, buscava meios de produzir a reflexão.

Sua dramaturgia é coerente com seu percurso literário, que, como ressaltamos, foi marcado pela fragmentação e desobediência à linha cronológica. Seu teatro contagiou-se na prosa literária, eliminando a relação simplista de causa-efeito do teatro realista praticado na época. A busca do autor é por novas formas de expressão, mantendo vivas a inteligência, a poesia e o humor.

A prática criativa do autor exigia a independência de rótulos, encenando um texto originariamente apresentado como prosa, transformando uma cena em poesia, ou ainda utilizando-se de um antigo poema como crônica de rádio. Em **Noé e os outros**, por exemplo, grande parte das cenas havia sido publicada anteriormente, além de voltarem a aparecer nas obras que se seguiram. **Arco da Velha**, por sua vez, também apresentava

quadros retomados diretamente de crônicas, além de **Adão, Eva...** ter sido publicada como trechos independentes, em partes, antes de ser encenada.

Promovia a liberdade do texto e dos gêneros sem, no entanto, desviar-se de suas predileções. Com relação ao teatro de revista, por exemplo, o autor publicou, em 1923, suas preferências:

As revistas em dois atos, alguns quadros e várias apoteoses tomaram conta irremediavelmente dos nossos teatros de colarinho mole [...] Os primeiros autores desse gênero de divertimento (bem interessantes quase todos) fizeram escola. Hoje, os discípulos florescem e frutificam, transbordantes, excessivos. A maioria acha grande honra em pertencer à classe. Mas, três ou quatro declaram que se não confundem com os colegas e, nos anúncios dos jornais e nos cartazes, mandam expor as suas vantagens ou as vantagens das obras que cometeram. Nos réclames do velho S. José, por exemplo, li, há tempos, em seguida ao título vistoso: 'Peça de costumes cariocas. Um fio de enredo honesto prende, entre si, os seus quatro quadros. Tem princípio, meio e fim.'

Prefiro as outras, sem princípio, sem meio, sem fim... São muito mais engraçadas... (MOREYRA, 1992:48)

É curioso, no entanto, observarmos que, em **Adão, Eva ...**, o autor colocou na boca de seus personagens uma certeza: *“tivemos princípio, meio, fim. Contamos uma história.”*. Quase que uma defesa contra as críticas que receberia tempos depois.

Seu objetivo era escrever uma revista diferenciada, não fiel ao gênero espetacular - como as apresentadas na época - e vagamente aparentada à revista literária. Mantinha-se persistente em sua idéia: realizar um teatro não de gargalhadas mas de sorrisos, que fizesse rir e pensar. Para isto era necessário redescobrir o texto teatral.

Com efeito, na década de 20, no Brasil, a “revista de méritos literários” encontrava-se em crise, sendo substituída gradativamente pelos grandes espetáculos, gêneros distintos desde suas origens européias:

Robert Dreyfuss, citado por Fréjaville, assinala com nitidez a distinção entre dois tipos de revista que dividem a preferência do público: a revista espetacular, na qual se procura, antes de tudo, o prazer para os olhos; e a revista dita literária, da qual tira proveito o espírito, o intelecto.(PAIVA, 1991:30) ⁵

No Brasil, o gênero havia-se iniciado como revista literária, principalmente nas revistas de ano de Moreira Sampaio e Arthur Azevedo, com textos finos e espirituosos. Com a morte dos escritores (em 1901 e 1908, respectivamente), ficou uma lacuna, só coberta na década seguinte. Nesse período a revista literária entrou em fase decadente, abrindo espaço para a revista espetacular onde o texto perdia sua inventividade e o espetáculo tinha o objetivo de *“fazer rir a platéia diante do que era considerado picante ou obsceno, de agradar, a que preço fosse.”* VENEZIANO (1991:38)

Com a Primeira Guerra Mundial e o isolamento do Brasil em relação à Europa, firmou-se uma tendência de nacionalização das Revistas, até então profundamente influenciadas pelos modelos portugueses. Como exemplo a ser seguido encontrava-se **Forrobodó**, grande sucesso de Luís Peixoto e Carlos Bettencourt, com músicas de Chiquinha Gonzaga. A burleta, repleta das gírias cariocas, contava a estória de um furto de galinhas, passando por uma festa no clube da malandragem e concluindo em um leilão onde os frangos apareciam, fritos.

Como vimos, para Alvaro, **Forrobodó** foi o verdadeiro marco do início do teatro nacional, no entanto, com o fim da guerra, a revista brasileira seguiu em outra direção. Na década de 20, as companhias estrangeiras voltaram a excursionar pelo Brasil, entre elas a francesa *“Ba-ta-clan”*, em 1922 e 1923, explorando a sensualidade e a beleza das mulheres,

⁵ Sua afirmação está apoiada nas informações de FRÉJAVILLE, Gustave in: *Au Music-Hall* (Paris: Éditions du Monde

além de cenários magníficos, iluminação feérica, música vibrante e coreografia bem ensaiada. O sucesso foi estrondoso e decisivo para a implantação de um novo gênero de revistas brasileiras, voltadas para o luxo e o show.

As novas revistas inauguravam uma época áurea, no retorno financeiro e no apuro técnico; marcavam também o início da queda do gênero. Os investimentos cresciam na proporção do luxo e, cada vez mais, era necessário garantir-se o sucesso de bilheteria, recorrendo-se, para isso, freqüentemente ao riso fácil e ao apelo sexual.

Nesse panorama, Alvaro iniciou sua jornada teatral, propondo um teatro novo e sabendo que iniciava um projeto para a criação do teatro nacional; tinha consciência de que só surgiria uma dramaturgia nova após a experiência que iniciava. Como confirmou em sua entrevista à **Revista de Antropofagia**:

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

Por essa declaração podemos perceber que Alvaro tinha uma proposta para o teatro que iniciava, percebia que era preciso indicar um caminho, pôr em movimento o teatro estagnado. Esperava que seu trabalho pudesse promover a participação do público, de forma a desencadear um processo que iria garantir a renovação da dramaturgia brasileira, contaminada por suas propostas de teatro novo.

Nouveau, 1923). referindo-se à obra de DREYFUSS, Robert: **Petite histoire de la revue de fin d' année** (Paris: Eugene Fasquelle, 1909).

Suas esperanças voltavam-se para um público heterogêneo. Acreditava que, fundindo o popular da revista e a alta sociedade, conseguiria um teatro que fizesse sorrir e pensar, produzindo assim a reflexão na platéia, sem o que, para ele, não seria possível o teatro moderno.

Apesar de suas tentativas de popularização não conseguiu, verdadeiramente, aproximar-se do teatro popular, como desejava, mantendo-se sintonizado na cultura européia, com a qual identificava-se profundamente. Tentou empurrar alguns padrões para o povo, forçando-o a aceitar os chamados bens universais da cultura, não considerando, porém, a efetiva participação popular, mantendo-se como elite geradora de idéias, tentando desempenhar o papel de vanguarda atrás da qual esperava ver as massas cerrando fileiras. Talvez o projeto de teatro ambulante, sob as lonas do circo, como foi apresentado à Fundação Rockefeller pouco antes da 2ª. Guerra, viesse a ser a concretização de seu intento de aproximação popular, mas, como sabemos, tal projeto não foi levado a cabo em razão da explosão do conflito mundial.

III - Noé e os Outros

A primeira tentativa prática de Alvaro, buscando unir as questões da elite intelectual com um gênero popular, o teatro de revista, foi a partir da companhia "*Ra-ta-plan*", nome inspirado na francesa "*Ba-ta-clan*", que fizera tanto furor em anos anteriores. O conjunto formara-se em setembro de 1926 e tinha como proposta introduzir um gênero, inovar dentro da revista. Iniciou suas atividades no elegante teatro "Cassino", conquistando o público fino do Rio de Janeiro e transferindo-se, poucos meses depois, para o teatro "João Caetano",

onde estreou **Noé e os outros**, com boa aceitação da crítica, pelos méritos do elenco e, principalmente, pela qualidade do autor:

'Um escritor de elite, de rara e fina sensibilidade, de um humorismo que sabe a mel e aroma, fez sua estréia no teatro ligeiro, levando para as tábuas do palco todo o encanto de uma prosa sutil e de seu espírito de escol.' **Noé e os outros** vale por um passo à frente do nosso teatro de revista. Flui docemente, entre diálogos espirituosos e frases irônicas, evocações saudosas e notas sentimentais. Quadros que não se esquecem: *Duas desgraçadas, Destino Igual, O lampião, Ponta de cigarro, Um capítulo que faltava, Estilização, bocados da vida fotografados com alma. Divertem pela frescura de sua graça: Barafunda, Coitado! Encontro, Fichas, Caso trágico, Coros craneanos, Sertão, Coca-ína, União impossível e Noé vai viajar. Bailados, com sentido espiritual: Champagne, Corujas, Amor triste, Dança do vento, Folhas secas. O que mais impressiona e deleita é a maneira de Alvaro Moreyra, inconfundível.* (NUNES, s/d, v3:90)

Dos quadros destacados pelo crítico não localizamos, no texto de que dispomos, apenas **Destino igual** e **Champagne**, tratando-se, provavelmente, de quadros “rebatizados”. Curiosamente o jornalista não comentou os quadros **Os Dois** e **Cochichos** nos quais Alvaro apresentava uma forte crítica ao panorama político da época, reclamando da desgraça vivida com o governo de Artur Bernardes e o estado de sítio. Em **Os dois** utilizou-se de um RPAZ e uma RPARIGA que reclamavam do estado do sítio, improdutivo graças às formigas. Já em **Cochichos** retornava ao tema, descrente de que o governo de Washington Luís fosse melhor:

*O que é bom não dura sempre...
O que é mau sempre durou...
Mas o sítio foi-se embora
E o Brasil ainda ficou...*

Conforme a “filosofia” de Alvaro, os governos eram um mal permanente, apesar de não conseguirem acabar com o país. Com Washington Luís, pelo menos, ocorreu o término

do estado de sítio. O quadro encerrava-se com um jogo de palavras bastante irônico para a época e, hoje, um pouco cifrado:

*Há palavras impicantes
cujo sentido mudou.
Quando a terra era Viçosa,
tudo na terra murchou...*

Viçosa era a cidade onde nascera Artur Bernardes.

Uma das características do teatro de revista era a utilização de fatos atuais nas representações. Tal característica determina, para a análise detalhada de seus textos, uma grande pesquisa que complementa, hoje, o texto da época, recuperando-lhe o viço. No trabalho a que nos propusemos, porém, optamos pela observação de apenas alguns quadros ilustrativos das posições e das propostas de Alvaro Moreyra.

O enredo de **Noé e os outros** é bastante simples, quase inexistente, tratando-se antes de um pretexto para apresentar um retrato da sociedade, sob a ótica do autor. No geral, a revista tem os elementos característicos do gênero: uma sucessão espetacular de cenas distintas, temas atuais, abordagem cômico-irônica e agilidade de encenação. A estrutura básica da peça é a predominante no gênero revista: um prólogo e dois atos compostos de números de cortina, bailados, cenas cômicas, recitativos etc., com apoteoses musicais ao término dos atos⁶.

Para abrir o espetáculo, Alvaro introduz o fio condutor da peça no monólogo de um NOÉ, ao mesmo tempo bíblico e moderno, que, desce da sagrada arca em pleno Rio de Janeiro da época e adverte aos espectadores: "*Nós dessa arca descendemos*". Assim Alvaro

⁶As convenções do teatro de revista, principalmente no Brasil, são apresentadas de forma detalhada por VENEZIANO (1991) e (1996).

unia na mesma figura a crítica aos problemas da cidade e aos homens, agravada pelo anacronismo da referência bíblica, denotando a ineficiência de todas as medidas tomadas desde os tempos do dilúvio até ali. Os grandes temas do personagem são as características, justamente, da humanidade e da cidade, algumas derivadas da experiência do dilúvio. A primeira é a falta de iniciativa dos homens, resignados a dependerem da vontade de Deus, tudo justificado por duas frases: “Se Deus quiser” e “Foi Deus que não quis”. Para o autor, os homens não vivem, submetem-se como objetos: “*Somos bonecos num fio./ Quem tem o fio nas mãos / é responsável por tudo...*”.

Outra passagem que merece destaque surge no final do espetáculo, quando NOÉ comenta que, de todos os animais da arca, a pulga era quem tinha maior descendência: a humanidade estava cheia de pulgas - seres insignificantes com mania de grandeza.

Chamados por NOÉ, no prólogo, os descendentes daqueles que escaparam do dilúvio descem da arca e transformam a revista em um desfile de personagens e situações, em cerca de 30 quadros, com uma série de tipos, alguns tradicionais nas revistas brasileiras, como o português ou o caipira; outros nem tanto, como NERVOSO e TRANQUÍLA. Os primeiros quadros de **Noé e os outros**, porém, versavam sobre os trabalhadores pobres e sofridos do Rio de Janeiro, trazendo à cena varredores, vendedores de rua e seus pregões, tocadores de realejo, costureiras, chapeleiras e caixeiras, uma multidão de trabalhadores discriminados pela sociedade carioca. Alvaro comparava esses trabalhadores a abelhas, vivendo numa comunidade igualitária, apesar de sofrida:

*Entre nós não há rainhas,
Não há bonitas nem feias...
Somos todas igualzinhas...
Abelhinhas.... (BIS)*

*O mel que fazemos,
apenas o vemos,
são outros que o têm.
E assim nós trabalhamos,
e assim esperamos
o tempo que vem...
Se o tempo vier
para nós também...*

Como podemos perceber por este pequeno trecho, o autor tinha, entre suas principais questões o problema social, tão caro ao movimento político-trabalhista crescente da época. Buscava, assim, aproximar o público burguês das questões sociais que considerava mais importantes. Sua encenação, porém, estava destinada a espectadores não familiarizados com questões como a injustiça social e as péssimas condições de trabalho, principalmente pelas características elitistas da companhia “Ra-ta:plan” cujo público, em sua maior parte, era composto pela alta classe social. Dessa forma, este trabalho de Alvaro revelava sua dificuldade em conciliar suas preocupações sociais com o gênero do teatro ligeiro e com o público, desejoso de temas mais palatáveis. Assim o autor era obrigado a adequar sua linguagem ao público, apresentando suas idéias, muito embora ainda não encontrasse caminhos para uma discussão aprofundada, preparava o tempo que viria.

Na seqüência da revista, mudando seu mote, Alvaro apresentava um quadro cômico e trágico, **Dois desgraçados**, com elementos inovadores:

Cortina negra, No centro, um alto falante.

MULHER vem de um lado, pára, abre a bolsa, põe rouge na boca. Vestido de passeio. HOMEM, jaquetão, calça listada, vem de outro lado, para, abre a carteira, acende um cigarro.

ALTO FALANTE -A esquerda uma mulher feliz. A direita, um homem feliz.

HOMEM E MULHER caminham devagar, um para o outro.

ALTO FALANTE -Ela vai para a direita. Ele vai para a esquerda. Encontram-se.

MULHER E HOMEM fixam-se, encantados, estendem as mãos, unem-se num longo beijo.

MULHER -Como eu sou feliz!

HOMEM -Como eu sou feliz!

ALTO FALANTE -Dois desgraçados...

A cortina prossegue em outra cena, **Um capítulo que faltava**, já no segundo ato, quando HOMEM e MULHER encontram-se novamente, já velhos, e confirmam a previsão de “ALTO FALANTE”: ela se tornara prostituta, ele um amargurado. Mais do que a visão amarga sobre as relações homem-mulher e a crítica em relação ao amor, Alvaro apresenta uma cena extremamente moderna: caricaturas possantes, o uso de um alto-falante como máquina onisciente, uma narrativa distanciada, a pantomima, o humor, a crítica social e a ridicularização de temas graves, além de certa crueldade quanto às dores do coração.

No quadro **O bailado de um amor triste**, Alvaro utiliza-se de outro recurso característico do teatro moderno, o uso de placas:

Abre-se a cortina. À frente do palco, em toda a altura, um círculo de papel transparente, que imitará um vidro de aumento. A esquerda uma grande flecha com estes dizeres: Isto é um vidro de aumento.

Uma lente de aumento que amplia o romance do boneco chinês e da boneca despida de arlequim, promovendo um envolvimento distanciada da platéia que no mesmo tempo identifica-se com o caso de amor e depara-se com a placa quebrando o envolvimento e chamando para a realidade, mostrando o teatro. Dessa forma Alvaro apresenta outra parcela dos excluídos, tão insignificantes que necessitam ser ampliados e ao mesmo tempo com sentimentos tão semelhantes aos da platéia... a flecha com os dizeres quebrando a empatia e exigindo a reflexão.

Esses quadros indicam algumas inovações cênicas propostas pelo autor e despertando a curiosidade sobre as soluções que o diretor Alvaro Moreyra adotou na encenação da peça.

Por outro lado, no quadro **Encontros**, Alvaro retorna à forma clássica da comédia, com as “burrices” do português FARIA e o personagem PURIFICAÇÃO, um professor que “corrigia” as letras das canções populares, tornando-as gramaticalmente corretas e desprovidas de palavras “impróprias”:

TRANQUILA -E aquele seu trabalho sobre as cantigas populares? Não o continuou?

PURIFICAÇÃO -Continuei-o. Posso, reunidas, quatro mil duzentas e noventa e três, corretas no fundo e na forma.

TRANQUILA -Tarefa de Santo!

PURIFICAÇÃO -De Santo, não, de Santo é superlativo. Não lhes tiro a graça picante, a malícia brincalhona, o tom fescinino. Entendo que o povo deve divertir-se. Com boa educação. Inconveniências, não!

*FARIA -Aquela: Esta negra qué mi dá,
não fiz nada p'ra apanhá.*

Está na coleção?

*PURIFICAÇÃO -Está. Assim: Esta negra quer dar-me,
nada fiz para apanhar.*

TRANQUILA -Apanhar-me

PURIFICAÇÃO -Apanhar!

TRANQUILA -Então, não rima.

PURIFICAÇÃO -Não rima, mas o padre Antonio Vieira a assinaria!

Esse quadro convencional, porém, não elimina o caráter de modernidade impregnado na peça. Pelo contrário, além da proposta cômica, valendo-se de trocadilhos e jogos de linguagem, podemos perceber o uso da alegoria para ironizar a censura⁷ e o preciosismo lingüístico. Em busca da brasilidade, Alvaro defendia a liberdade da expressão

⁷ Coincidentemente, na versão localizada encontramos uma ocorrência desta “censura moral”, neste mesmo quadro a frase “*a língua anda para baixo*” foi riscada de vermelho, ao que tudo indica, por atentar contra os costumes e a moral.

popular. O quadro encerra-se com a expulsão da personagem MISTINGUETT, ridicularizando a vedete símbolo das revistas trazidas pela companhia “*Ba-ta-clan*”.

A seqüência da revista retorna à exploração social, apresentando o pequeno jornalista e, com maior destaque, soldados sertanejos que retornavam ao lar após a guerra, no quadro **Sertão**. Nesse ponto, a crítica social passa por diversos temas, demonstrando a visão do autor sobre as regiões rurais do país, sujeitas à ignorância, ao domínio dos coronéis e à corrupção da igreja. Sua denúncia revela o sertanejo como vítima das circunstâncias, a “bucha-de-canhão” das guerras e o alvo fácil das doenças. No entanto, a ironia e o bom-humor de Alvaro não permitiriam que apresentasse tal panorama como uma tragédia. Sua crítica, porém, tornava-se mais ácida ao apresentar, finalizando o quadro, após o relato de tantas desgraças, a dança final acompanhada dos seguintes versos:

*É tão bom, é tão querido
o nosso velho sertão,
que a gente até tem vontade
de apertá no coração.*

A resistência ao tema sertanejo era uma tônica no trabalho de Alvaro. Sempre ligado a uma realidade urbana e discordando radicalmente da tendência regionalista dentro do teatro, afirmava que:

As peças chamadas regionais eram quase todas assim: Um fazendeiro viúvo com uma filha em idade de casar. Um rapaz do campo, bom no cavalo e na pega do boi. Uma tia. Um vigário. E um coronel chefe político de outro partido. De repente chegava da corte, formado em qualquer coisa, o filho do coronel. A filha do fazendeiro, na saída da missa, via o moço civilizado... Ele, para passar o tempo, punha-se a namorá-la. Sem seriedade. O rapaz do campo, que adorava a filha do fazendeiro, começava a sofrer e a espiar. Tiradas. Patriotismo. A pureza da vida longe

da cidade. O luar. Os pirilampos. E tudo terminava ou em assassinato ou em casamento, com mais ou menos aplausos... Conclusão: o teatro regional morreu de monotonia. Ou talvez de deficiência de apresentação.(MOREYRA, 14/04/29)

Dessa forma, quando Alvaro expunha sua visão do sertão, propunha uma reflexão social e estética, apresentando a realidade de forma crítica e evitando as ilusões poéticas de um sertão bucólico.

Em **Noé e os Outros** Alvaro apresentava, ainda, a crítica à moral e aos bons costumes, ironizando, por exemplo, a proibição ao uso da cocaína⁸. No quadro **Presos** dois personagens com “*caras alucinadas, vestidos de frangalhos, cantam, aos pulos, grotescos o mais possível*”: COCA e INA.

A apoteose final do espetáculo era marcada, novamente, pela denúncia político-social, criticando a barreira econômica existente entre o produto e o produtor, a impossibilidade de consumo das classes trabalhadoras, exploradas e destinadas à miséria e à fome:

*As frutas neste país
nascem soltas, aos montões,
e crescem com liberdade.
Mas, depois, se um pobre as quis...
ah! ... cordiais saudações
saúde e fraternidade...
De tudo que aqui brotou,
para quem não tem milhões
Só a banana sobrou...*

⁸ O tema era-lhe particularmente caro nesta época, sendo título de um livro (*Cocaína* - 1924) e retomando em *Adão, Eva e outros membros da família*, logo na primeira cena, representando, para ele, o urbano e, de certa forma, um caminho para a modernidade.

Em sua primeira encenação, Alvaro demarcava o caminho ao qual iria retornar em suas atividades subseqüentes, tentando criar mais que espetáculos divertidos, um teatro questionador, consciente de (pelo menos) algumas questões sociais que afligiam o país. É possível considerarmos sua atitude como ingênua, mas não podemos negar que significa um passo importante no redimensionamento do teatro brasileiro. Seu objetivo era o de promover a busca das soluções.

IV - O Teatro de Brinquedo

Alvaro buscava um novo teatro, voltado para a reflexão intelectual e para uma efetiva transformação social. Sua experiência com a companhia "*Ra-ta-plan*" mostrou-lhe que para isso seria necessário formar um novo grupo, já que, dentro do teatro profissional, seria impossível encontrar uma companhia capaz de entender suas idéias, uma vez que suas propostas chocavam-se firmemente contra o teatro comercial praticado na época. Dessa forma teve de reunir um conjunto de elite (uma "*avant-garde*"), mesclando artistas de diversas áreas (inclusive a teatral), intelectuais e pessoas respeitadas na sociedade, emprestando assim o prestígio individual de cada componente e somando-os em benefício do "*Teatro de Brinquedo*".

Para definirmos o grupo de envolvidos no empreendimento é necessário, novamente, seguir pistas espalhadas por diversas obras. Alvaro incluiu em suas memórias os seguintes nomes:

Com Eugênia e comigo trabalharam Luiz Peixoto, Marques Porto, Atilio Milano, Machado Florence, Alvarus, Frederico Barreto, Fernando Guerra Duval, René de Castro, Joracy Camargo, Vasco Leitão da Cunha, Sergio da Rocha Miranda, Brutus Pedreira, Flávio de Andrade, Aida Procópio Ferreira, Briolanja Sottomayor, Tinon de Mello.

E completava:

O Teatro de Brinquedo fez a revelação de Eugênia, e dele, com ela, partiu o evangelho da poesia nova. Hekel Tavares veio do Teatro de Brinquedo. Joracy Camargo começou lá. E Bibi Ferreira, pequenina, era quem pedia silêncio à sala, quando a cortina ia ser aberta: - Psiu! Vai começar! (MOREYRA, 1955:86-87)

DORIA (1975), por sua vez, inclui ainda os nomes de Di Cavalcanti, Gilberto Trompowsky, Elza White, Lúcio Costa, Adacto Filho, Felipe de Oliveira, Olegario Mariano, Alcântara Machado e Tarsila do Amaral. Acrescentou também uma nova temporada do *Teatro de Brinquedo* (1930) e uma apresentação especial de **Adão, Eva...** :

Em 1931, Adão Eva e Outros Membros da Família... volta a ser encenado, agora no Municipal e em benefício da Casa do Estudante. O elenco sofre alterações com a substituição de alguns de seus criadores por Paschoal Carlos Magno, Margarida Bandeira Duarte, Vitor de Carvalho e Branca Olivieri. Já no verão do ano anterior, com a denominação de Teatro de Brinquedo, uma temporada foi realizada em Petrópolis onde, além do original de Alvaro, foram ainda apresentados Uma Mulher e Três Palhaços, de Marcel Achard e dois originais em um ato, de Cláudio de Souza. Estrearam no elenco Mario Peixoto e Raul Schnoor, respectivamente diretor e principal interprete de Limite, o filme que provocou tão grande discussão. (DORIA, 1975:38)

Na série **Depoimentos**, editada pelo Mec/Funarte em 1977, Luiza Barreto Leite, informa-nos das estreitas ligações entre o grupo do “*Teatro de Experiência*” de Flávio de Carvalho e Alvaro e Eugênia Moreyra, verificadas quando participava de um grupo que, alguns anos depois, viria a constituir um dos mais importantes grupos do teatro brasileiro, “*Os Comediantes*”. A relação é comprovada em TOLEDO (1997: 751), com a participação

de Flávio de Carvalho, atuando, em *Adão, Eva...*, em Fevereiro de 28, na temporada do “Teatro de Brinquedo” na capital paulista.

O embaixador Vasco Leitão, em seu depoimento para a série a que nos referimos acima, revela ainda a atuação de Belá Paes Leme e Dante Santoro, além de oferecer uma ótima fonte de informações sobre o “Teatro de Brinquedo”, conforme os trechos seguintes:

VASCO LEITÃO- Quando integrei-o, o Teatro de Brinquedo já tinha um ano de existência e foi para mim uma revelação. Verifiquei o que se podia fazer no Brasil em matéria de teatro novo, teatro atual, teatro literário, de bom gosto, teatro de inteligência. Tudo isso me foi revelado no Teatro de Brinquedo pelo Alvaro Moreyra e seus companheiros. Além do Alvaro e da Eugênia havia o famoso Marques Porto, autor de teatro de revista, Luiz Peixoto, que acaba de falecer, Machado Florence, que nem sei onde anda atualmente, Álvaro Cotrim, o ilustre Alvarus, artista de primeira ordem, e muitos outros nomes que vão sumindo na distância.[...]

[...] VASCO LEITÃO- Havia de tudo! Artistas, pianistas, meu amigo Brutus Pedreira que depois virou artista de teatro. Havia aquele músico, Dante Santoro. O Sérgio da Rocha Miranda...

BELÁ PAES LEME- Foi ele justamente quem cantou os Barqueiros do Volga... Tinha uma voz linda! E uma plástica muito bonita. Aliás vocês dois eram os galãs do Teatro de brinquedo: O Embaixador e o Sergio Rocha Miranda.

GUSTAVO DORIA- De quem partiu a idéia de fazer o Teatro de Brinquedo?

VASCO LEITÃO- Foram a própria Eugênia e o Alvaro que incentivaram o Teatro de Brinquedo, com a idéia de fazer justamente um teatro novo, trazer novidades para a vida artística brasileira, que estava muito condicionada a um tipo de teatro modesto. Até mesmo as companhias estrangeiras que nos visitavam traziam um repertório muito gasto e envelhecido de uns dez, quinze, vinte anos. Então o Alvaro quis reduzir essa defasagem que existia com a cultura européia, de quem éramos clientes, trazendo justamente peças novas, ou então clássicas que nunca tinham sido representadas aqui.

[...]

ORLANDO MIRANDA- E houve algum fotógrafo da época que tenha se interessado em fazer algum material fotográfico?

GUSTAVO DORIA- O Fernando Gerra Duval era fotógrafo amador.

*BARBARA HELIODORA- Ele documentou alguma coisa?
VASCO LEITÃO- Se fez não sei!*

[...]

BARBARA HELIODORA- O que realmente me preocupa, e por isso acho que a idéia do Teatro de Brinquedo foi altamente significativa, é que acho que o que mais depõe contra o teatro brasileiro é a total indiferença, quer dizer, como é quase sem significado o movimento da Semana de Arte Moderna em relação ao teatro.[...] O aspecto de o Teatro de Brinquedo estar ligado a uma cultura européia, fascina-me um pouco, já que Os Comediantes tiveram a mesma fonte.

GUSTAVO DORIA- Mas Os Comediantes, intencionalmente eram uma continuação do Teatro de Brinquedo. Brutus Pedreira e Adacto Filho tinham essa idéia.

Não é difícil perceber que a influência exercida pelo “Teatro de Brinquedo” sobre os grupos teatrais foi intensa e abrangente. Porém mais do que a atuação sobre os diversos grupos surgidos após a experiência iniciada por Alvaro Moreyra, o “Teatro de Brinquedo” iniciou um caminho para o teatro brasileiro ao abrir espaço para um novo tipo de ator, que não necessitava financeiramente do sucesso e do lucro, membros de uma classe social mais elevada que encaravam o teatro com seriedade. Mais do que amadores teatrais: amorosos teatrais comprometidos com uma idéia. Tecnicamente pode ser considerado um grupo amador, composto por pessoas financeiramente estáveis, de boa formação social e cultural. Uma elite, sem dúvida, mas formada da necessidade de renovar o teatro brasileiro e não do desejo de separar-se da população; uma proposta realmente vanguardista, tentando romper com a exploração capitalista existente no teatro comercializado da época e esperando abrir caminho para as massas. Paradoxalmente, uma vanguarda vinda da burguesia, mas

composta em grande parte por artistas, o que por sua vez determinava um alto grau de marginalidade, um desajustamento às regras burguesas. Dessa forma no “*Teatro de Brinquedo*” encontramos características tanto de um “teatro de revolta” quanto de um “teatro revolucionário”, conciliando projeto e impulso.

Desde esse tempo o autor tinha a convicção de que o texto teatral era apenas um dos elementos do teatro. O novo teatro precisava de um novo texto, uma nova encenação e novos atores. Alvaro sabia que seu texto ainda estava distante de uma obra modernamente brasileira. Apenas aperfeiçoava-se nas técnicas teatrais e divulgava-as, preparando o terreno para o surgimento de novos autores que sedimentassem, no texto, as conquistas dos palcos, como no trecho de 1929, a que já nos referimos:

Como é que poderão existir peças diferentes quando todos os nossos autores só trabalham para um teatro que eu nego. Os autores virão da gente que conhecer as peças reveladas pelo Teatro Sem Nome. Precisamos saber o que é teatro. Qual é o melhor teatro

A composição do grupo revela uma certa estratégia: uma seleção de pessoas que possuíam características fundamentais para o projeto, um grupo com formação diferenciada, uma amostra significativa da elite intelectual da época. Dessa forma o grupo revela uma intenção muito maior do que a apresentada por Alvaro em sua entrevista para **Q**

Jornal:

O Teatro de Brinquedo não vem endireitar coisa alguma, nem pretende entrar em competições. É uma brincadeira de pessoas cultas que enjoaram de outros divertimentos e resolveram brincar de teatro, fugindo aos cânones acadêmicos, mumificados. (citado por DORIA, 1975:29-30)

O elenco foi recrutado entre as pessoas que desejavam a renovação do teatro; algumas tinham experiência teatral, outros não. Cada um colaborava de alguma forma para a realização do projeto. Convém destacar alguns:

Aida Procópio Ferreira, esposa de Procópio Ferreira, trazia a filha Bibi Ferreira que, nesta época, contava com cerca de seis anos e participava do espetáculo solicitando silêncio à platéia. Era uma forma de atrair o público fiel ao trabalho de Procópio, uma das “personalidades” do teatro popular brasileiro de todos os tempos, em um gênero que não era o pretendido pelo “*Teatro de Brinquedo*”.

Alvarus Cotrin, um grande ator se o quisesse, mas atuou muito pouco em teatro, optando pela carreira de caricaturista, na qual destacou-se. Em **Adão, Eva...** interpretava o MALTRAPILHO, contracenando com Aida P. Ferreira (MALTRAPILHA). Na temporada em São Paulo assumiu também o papel de JOVEM POETA.

Di Cavalcanti, em 1914 era caricaturista na *Fon-Fon*. Foi um dos principais artistas do movimento modernista brasileiro. Sua pintura ficou conhecida pelo motivo nacional (carioca), inspirando-se na miscigenação da raça brasileira. Em 1923 viajou para Paris e apaixonou-se pela cultura européia, no entanto não conseguiu viver fora do Rio de Janeiro. É considerado um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna. Participou do “*Teatro de Brinquedo*” como cenógrafo e figurinista.

Hekel Tavares, músico alagoano, filho de comendador, Hekel viu-se em 1920, aos 24 anos, falido e veio para o Rio de Janeiro. Compôs para o teatro de revista, fazendo parcerias com José Maria Goulart de Andrade (Zé Expedito), Luiz Peixoto, Alvaro Moreyra e Joracy Camargo. Propunha uma mistura entre as melodias populares do nordeste e a música erudita. Sua obra popular compreende mais de 100 composições, sendo cantada por Silvio Caldas e Inezita Barroso, entre outros. Destacou-se também como compositor erudito, compondo sinfonias a partir de temas folclóricos. Afirmava: “*O meu trabalho tem como objetivo precípua trazer para as salas de Concerto, o espírito da música popular de meu país. E se me fosse permitido, daria um conselho à nova geração de compositores brasileiros: tirem os sapatos e pisem no chão*”⁹

Luiz Peixoto, um dos nomes mais polivalentes do teatro brasileiro, foi ator, compositor, poeta, caricaturista, cenógrafo, etc. Dirigiu a Escola Dramática Martins Pena. Escreveu dezenas de peças teatrais, entre as quais **Forrobodó** que, como vimos, foi (para Alvaro Moreyra, inclusive) um dos principais marcos do teatro popular brasileiro. Era um elemento chave no “*Teatro de Brinquedo*”, responsável pela marcação de palco e especialista em teatro de revista.

⁹ In *Nova História da Música Popular Brasileira* (fascículo dedicado a Waldemar Henrique e Hekel Tavares). São Paulo: Editora Abril, 1979

Marques Porto, funcionário da Secretaria da Guerra e da Polícia Marítima, foi empresário, diretor, ator, escritor e ensaiador de Revistas. Escreveu mais de cem peças. Em **Adão, Eva...** desempenhava o papel OUTRO, sendo posteriormente substituído por Luiz Peixoto. Considerado um dos principais revisteiros do "*Teatro de Brinquedo*".

Joracy Camargo, encerrou a carreira de ator com as apresentações do "*Teatro de Brinquedo*", dedicando-se então, preferencialmente, à dramaturgia e caracterizando-se como um autor com conteúdo filosófico, discutindo um tema mais do que apresentando situações. Autor de **Deus lhe pague** (1932), considerada a primeira peça a trazer o tema do marxismo para a cena, na figura de um mendigo refinado que lê Marx. Foi uma das peças brasileiras com maior número de espectadores e apresentações, um dos maiores sucessos de Procópio Ferreira. Muitos críticos consideram este trabalho uma decorrência direta do personagem UM de **Adão, Eva...**, peça na qual Joracy interpretava o REDATOR QUE ACUMULA. Foi um dos fundadores da SBAT. Ingressou na Academia Brasileira de Letras em 1967. Faleceu em 1973.

Lúcio Costa, nascido em Toulon, 1902. Seu estilo arquitetônico é internacional, um dos principais nomes da arquitetura brasileira. Entre suas realizações encontra-se o plano piloto de Brasília. Formou-se em 1924 e, no "*Teatro de Brinquedo*", era o responsável pela decoração da sala do Casino Beira-mar. Em 1931 foi nomeado diretor da Escola de Arquitetura do Rio de Janeiro.

Adacto Filho, participou como ator no "*Teatro de Brinquedo*" e na "*Cia. Dramática Alvaro Moreyra*", era também cantor (barítono) e tradutor, foi um dos fundadores do grupo "*Os Comediantes*" e lecionou arte de representar no Curso Prático de Teatro da SBAT, desde 8 de agosto de 1945.

Brutus Pedreira, ator e tradutor de diversas peças, foi um dos fundadores e principais incentivadores dos "*Comediantes*".

René de Castro, jornalista, ator e tradutor, atuou em **Adão, Eva...** (SECRETÁRIO), foi um dos fundadores do "*Os Comediantes*". Na década de 70 escrevia para o "*Estado de São Paulo*".

Vasco Leitão da Cunha, diplomata, filho de mãe inglesa, educou-se no exterior. Desejava seguir carreira como ator, mas não conseguia atuar por causa de seu forte sotaque. Atuou no "*Teatro de Brinquedo*" por um ano, até ser transferido em 1929 para a embaixada brasileira em Lima, no Peru. Teve atuação destacada como diplomata, chegando a ministro das Relações Exteriores.

Pela seriedade das pessoas que compunham o grupo, suas atividades posteriores e pela importância de seus nomes na história artístico e cultural do país, podemos perceber

que o “*Teatro de Brinquedo*” nada tinha de inconseqüente. Não é por acaso que muitos dentre eles dedicaram-se ao ensino e a pesquisa de novas formas e linguagens. O projeto não encerrava-se em si, o teatro era um meio para atingir-se uma mudança social mesclando-se, para isto, o erudito com o popular.

O prestígio de que gozavam, no universo das canções, das caricaturas de jornal, do teatro popular e mesmo na sociedade estava empenhado na realização do projeto, atraindo as massas e, ao mesmo tempo, organizando um grupo de elite capaz de empreender a renovação cultural desejada.

O grupo compunha-se de forma a atuar nos dois extremos que o projeto de Alvaro exigia, a formação das massas e a organização das elites.

V - Adão, Eva e outros membros da família ...

Foi esta a peça escolhida para estréia do “*Teatro de Brinquedo*”, escrita por Alvaro Moreyra. Era intrigante, com inovações afinadas aos princípios estéticos do teatro moderno, como a estrutura de frases curtas, a linguagem coloquial... Como ressaltou Sabato Magaldi:

A peça ‘Adão, Eva e Outros Membros da Família’ guarda também o seu significado histórico, na apresentação de problemas e personagens inteiramente diversos daqueles que povoavam o nosso palco. As réplicas, em geral curtas telegráficas, testemunham uma objetividade cênica alcançada, quase sempre, apenas pelas comédias ligeiras. Num estilo de divertimento inconseqüente, a peça desmonta um dos aspectos das contradições da sociedade capitalista: a mudança de um mendigo e de um ladrão em figuras respeitáveis da classe dirigente. O feitio de fábula moderna não individualiza as personagens, que são denominadas ‘Um’, ‘Outro’, ‘Mulher’, ‘Escritor’, etc. [...]

Nas últimas réplicas, dizem que foram cortados seus fios. O autor desejou apresentá-los como bonecos. ‘Tivemos princípio, meio, fim. Contamos uma história. Fim...’ (MAGALDI, 1977:185-186)

Já Bárbara Heliadora, no depoimento do embaixador Vasco Leitão ao qual nos referimos, apresentava sua leitura da peça, comparando-a ao trabalho de Joracy Camargo,

Deus lhe pague:

A própria linha de dramaturgia é diferente, porque o Adão e Eva é muito influenciado pelo expressionismo. A mulher, o outro, o repórter, toda aquela idéia de despersonalização, enquanto Deus lhe pague é uma tentativa muito morna de realismo socialista. Bem... Eu acho que essa falta de reação mais violenta do teatro que era feito normalmente, era por se tratar de Teatro de Brinquedo de um grupo amador, sem oferecer nenhuma concorrência profissional..

Realmente, a peça de Alvaro Moreyra está muito distante da representação fotográfica da realidade: os personagens não têm, verdadeiramente, as características de pessoas da vida real. Logo de início percebe-se os traços expressionistas na concepção da trama. O primeiro ato passa-se em um ambiente ao mesmo tempo realista e distorcido, apresentando personagens riscados sobre o exagero de um traço, caricaturais. O diálogo mantém um pouco de ilógico e marginal, retirando o espectador da posição quotidianas. Tal proposta não percorre o texto de forma linear; de certa forma ausenta-se nos atos intermediários e retorna no encerramento do espetáculo, produzindo um desacordo entre cada uma das seqüências apresentadas.

Apesar desses aspectos relevantes, há momentos nos quais o texto perde a força artística, caracterizando-se por um certo “frasismo literário” nas divagações filosóficas do personagem UM e na estrutura de comédia incoseqüente, principalmente, no II e III atos. Outra deficiência geralmente observada no texto está na fragilidade do conflito, insuficiente para mover uma peça, e com final mal resolvido. Esses, entre outros motivos, produziram

uma série de controvérsias nos diversos estudos sobre a obra, de forma que as observações de Sabato Magaldi e Barbara Heliodora não são compartilhadas por toda a crítica. Wilson Martins, por exemplo, considerou que na peça de Alvaro Moreyra

[...] nada havia de moderno e, claro está, menos ainda de modernista [...] a empresa jamais passaria, realmente, de um teatro neo-simbolista, [...] a peça era mesmo ironicamente antimodernista, como na cena em que o jornal recusa publicar a última composição do Jovem Poeta e dois redatores comentam a nova literatura:

QUE ACUMULA - Já não há metrificação errada. É futurismo.

TEATRAL - E pronome fora do lugar é nacionalismo...(MARTINS, 1978,v6:424-425)

As críticas de Wilson Martins parecem-me equivocadas, é certo que o texto não é totalmente moderno, mas percebe-se muitas afinidades, como as apontadas por Sabato Magaldi e Barbara Heliodora. As divergências entre as análises dos críticos são um exemplo da polémica referente ao texto. As observações de Wilson Martins desconsideram, ainda, as características irônicas do autor, uma vez que seria totalmente descabida a idéia de que Alvaro pudesse posicionar-se contrariamente à quebra da métrica clássica ou à liberdade gramatical, práticas que adotara, como vimos, muito tempo antes de escrever a peça. Alvaro estava sintonizado com o movimento modernista. É provável que a estratégia do autor tenha despistado o crítico, que considerou o diálogo como uma posição particular de Alvaro e não, como era seu costume, uma crítica bem-humorada e ampla, propondo uma reflexão direcionada, pelo menos, a dois dos elementos envolvidos: de um lado os pretensos poetas que, ignorantes, buscavam abrigo nas propostas modernistas por desconhecimento das regras e das formas clássicas e, de outro lado, uma parte significativa da imprensa da época, despreparada para o exercício da função e incapaz de entender as propostas do movimento.

As críticas direcionadas ao texto, quase sempre, foram baseadas na análise literária clássica, em alguns casos sobre princípios Aristotélicos, desconsiderando tratar-se de um autor irônico e comprometido com um projeto de renovação. Além disso, não sabemos de nenhuma encenação recente do espetáculo, o que possibilitaria sua análise profunda, surgida no processo de montagem da peça, na pesquisa histórica, no levantamento de princípios ideológicos e experiências de vida do autor, na dinâmica espacial das cenas, na movimentação dos personagens, na interpretação de cada ator, nas soluções cênicas, enfim: em tantos detalhes que seria impossível enumerá-los, detalhes que, certamente, revelariam a essência deste texto. Nossa proposta não é, pelo menos neste trabalho, mergulharmos em tal busca, e sim retomarmos alguns aspectos da análise desse texto tão controverso, reforçando os objetivos do projeto moreyrano, como o descrevemos.

O enredo da trama - uma disputa amorosa que se faz de fio-condutor dos 4 atos - aproxima a peça de uma revista. Esta impressão é desfeita, porém, pela ausência de números musicais ou apoteóticos. Um gênero híbrido, com quadros tenuemente relacionados entre si, com especial destaque para a aparente desconexão interna e externa, estética e temática, do II e do III atos em relação aos demais. Isso tem sido considerado uma falha do autor, mas trata-se de uma busca por novas possibilidades, uma proposta estética de Alvaro, como veremos.

No primeiro ato temos a apresentação dos personagens principais do espetáculo: MULHER, UM e OUTRO, arquétipos descendentes (ou os próprios?) de Adão e Eva, antes tipos do que pessoas. A cena passa-se em um cenário urbano, um jardim público onde a luz de uma lâmpada elétrica colabora com o luar na criação do clima cênico, uma penumbra de meia-noite, um ambiente misto de realidade moderna e materialização de um

estado de espírito alterado, um limbo no qual irão orbitar uma prostituta viciada em cocaína (MULHER, interpretada por Eugênia Moreyra), um ladrão antipático (OUTRO, Marques Porto e depois, em SP, Luiz Peixoto) e um mendigo filosófico (UM, Alvaro Moreyra).

O primeiro ato tem por tema as classes pobres, o perseguido substrato social inferior da raça humana, padecendo em uma espécie de purgatório. Considerando-se apenas esse fator, poderíamos imaginar que o autor comungava com o ideal de muitos textos anarquistas, utilizando-se do teatro para pregação das idéias sociais de libertação da classe operária e apresentando a opressão da sociedade burguesa como fator de degradação para as classes dominadas, como nestas falas retiradas de dramas anarquistas do início do século¹⁰:

O lamento de uma mãe - *“É esta desgraça, minha filha: os pobres, parece que estão condenado a criar filhos para servir aos ricos não só como operários, criados, lacaios, soldados e alcoviteiros, senão também como amantes baratas e frescas que eles, depois de saciados e fartos, cobrem de opróbrios e atiram à rua como trapo sujo”*

O monólogo de um operário - *“Mendigar ou roubar, eis o dilema da miséria que não quer morrer de fome. E não sabem e não compreendem que viver é um direito de todos. Por isso mendigam, por isso roubam.”*

É patente a intenção política do teatro desenvolvido pelo movimento anarquista brasileiro, nos primeiros anos do século XX. Os grupos, geralmente compostos por operários ou jovens vinculados aos sindicatos, apresentavam-se em sindicatos, clubes e, esporadicamente, em teatros. Os espetáculos eram compostos de números variados: canções, declamações e peças teatrais, seguidos por um baile. Os textos divulgavam a ideologia anarquista, abordando questões como a organização hierárquica, a exploração dos

¹⁰ Citadas por CAFEZEIRO e GADELHA, 1996: 371 e seguintes. Pertencem, respectivamente, às peças *O Infanticídio* de Mota Assunção (1907) e *O Vagabundo* de Manuel Laranjeiras (s/d).

trabalhadores etc. O depoimento de Elvira Boni, atriz anarquista, permite-nos ter uma idéia dos enredos dessas peças:

Tinha uma outra peça - essa eu nunca representei - chamada Avatar. Eram só três personagens: um militar, a mulher e a vizinha. Levanta o pano, e o casal está discutindo, porque o dinheiro do soldo dele não chega. Eles têm um filhinho pequenininho que está no berço. Depois de muito discutir ele sai, e entra a vizinha, que fica conversando também. As duas mulheres olham para a criança com pena, uma criança com fome, não é? Afinal o militar volta, muito transtornado. Tinha ido falar com o superior, pedir um dinheiro para suprir aquela desgraça toda, mas tinha sido maltratado. Ao sair, naquela agonia, tinha abotoado a farda errado, e o superior lhe tinha dito: 'Veja o seu modo de vestir!' Mandou que endireitasse a blusa e se recolhesse preso, porque tinha desrespeitado a farda. Ele então diz para a mulher: 'Fiquei desvairado, fiquei louco, e numa alucinação...' Ela: 'Marcos, que fizeste? Mataste-o?' Ele diz: 'Matei-o. No campo de batalha matei tantos irmãos, tantos pais de família, e voltei cheio de medalhas. Agora mato um homem mau, por alucinação, sou um criminoso e não tenho perdão.' Era muito bonito. Antimilitarista, muito antimilitarista. (GOMES, 1988:46-47)

Em Alvaro Moreyra, porém, a abordagem não é panfletária. O autor sabia que o povo não gosta de ir a conferências, considerava que o teatro teria de agir por uma forma não direta, engajado, mas não explícito. (como vimos em seu comentário sobre o teatro de Romain Rolland). Ao mesmo tempo seu teatro não se destinava a um público específico de massas operárias, buscava uma fusão entre o popular e as elites. Por isso os pobres apresentados pelo autor estavam contaminados, maquiados de alta sociedade, mesmo antes da ascensão social que experimentam no decorrer da trama, provocando uma estranha identificação na platéia. A MULHER é prostituta e viciada, mas tem cartão de visitas e conviveu com artistas; UM é mendigo, mas com boa formação cultural, educação burguesa, e filosofa; OUTRO, o ladrão, já foi um homem honrado, representante de uma grande firma. Na filosofia do mendigo encontra-se a chave para o desenvolvimento da peça.

Conforme seu raciocínio, a humanidade dividia-se em duas categorias: os ladrões e os mendigos, independentemente de classe social. Com relação aos ladrões, podemos considerar que o autor tinha como princípio que toda propriedade era um roubo; já os mendigos, ele os subdividia em dois grupos:

Existe o mendigo que pede em geral, existe o que pede em particular. Um é o mendigo propriamente dito. O outro é ... é o necessitado. O mendigo propriamente dito suplica às vezes pelo amor de Deus. O necessitado exige sempre em nome de uma velha amizade...

Dessa forma teríamos a sociedade dividida entre os que têm (ladrões) e os que não têm (mendigos), com as devidas diferenciações entre os últimos, restando ainda uma última categoria, a que comerciava o próprio corpo.

Seus personagens experimentam o sonho capitalista da ascensão social, mesclado com o pesadelo dos meios para essa ascensão. No decorrer da peça os três personagens passam por uma metamorfose, desenvolvendo seus projetos de vida e integrando-se à alta sociedade. A MULHER transformando-se em atriz, apesar da memória deficiente; o mendigo tornando-se um empresário, dono de uma agência de calúnias; o ladrão criando um jornal, mesmo sendo analfabeto. Para o autor existia uma profunda inadequação na sociedade: era preciso passar tudo a limpo.

Apesar de fantasioso, o autor não apresentava nenhum “conto de fadas”, antes uma forte crítica social. Por isso justificou a ascensão de seus personagens a partir de desvios éticos, apresentando o roubo, a prostituição e a mentira como formas (talvez as únicas) de “vencer na vida” dentro do capitalismo.

A peça questiona o sistema capitalista, tentando demonstrar que dentro dele não há possibilidades para a honra e a honestidade, independentemente de classes sociais.

Continuando a crítica esboçada no primeiro ato, o autor introduz novos personagens e situa os dois atos seguintes em ambientes representativos de outros extratos sociais: a redação do jornal (representando os assalariados) e uma festa na alta-sociedade.

O segundo ato confirma a crítica esboçada no primeiro. Para apresentar sua teoria sobre a falência social o autor desloca a ação das classes baixas para a classe intermediária, representada pelos funcionários de “*O Estandarte*”, o jornal fundado por OUTRO. O cenário é a redação do jornal no momento em que não há quase nada para fazer. Na conversa descompromissada dos empregados o autor volta a atacar, revelando a incompetência desta imprensa: redatores que não sabem grafar, críticos teatrais que evitam criticar, além, é claro, do proprietário analfabeto que manipula a opinião pública. Nessa imprensa a ética não existe e os assuntos são superficiais; os leitores, por sua vez, não são melhores: coluna social e esporte, as páginas mais lidas do jornal.

Além do jornalismo, superficial e influente, fabricando personalidades, o autor revela a futilidade de uma classe média em formação, com constantes reclamações salariais, representada por assalariados insatisfeitos com o patrão e promovendo ridículos jogos de sedução com todas as mulheres.

Essa classe média era composta também por mendigos, ladrões e prostitutas, que esmolavam cigarros, ingressos gratuitos, convites ou mesmo dinheiro, que tomavam emprestado e não devolviam, comprados com os salários.

Nesse cenário, encontram-se novamente o mendigo e o ladrão, ambos com ótima colocação social, relacionados nos altos escalões da política e envolvidos em um novo jogo da falta de caráter: a traição. Interessado na MULHER, agora amante de OUTRO, UM tenta convencê-lo de que esta não tinha nível social suficiente para acompanhá-lo, podendo

prejudicá-lo e recomendando que OUTRO contraísse casamento com uma viúva respeitada ou que, pelo menos, arranjasse uma amante da sociedade. Com isso, OUTRO encerrava o caso com MULHER, deixando o caminho livre para UM.

O final do segundo ato é marcado pela ironia política do autor, mostrando o descaso da imprensa e da sociedade brasileira para com as principais questões do país, retratada na ordem de UM ao telefone, substituindo uma manchete sobre o carnaval, muito semelhante à manchete do concorrente, por uma manchete que *“espantaria, sensacional, inesperada, uma coisa”*:

*UM (toma o telefone):
Alô! Não! Ouça. Ponha bem no alto da primeira página: “VIVA A
CONSTITUIÇÃO!”
(cortina rápida. É O FIM DO SEGUNDO ATO)*

O autor continua percorrendo as classes sociais, fio condutor e alvo principal de sua crítica. O terceiro ato ocorre na casa da MULHER, um ambiente distinto, de bom gosto e muito luxo. Os personagens em traje de noite já foram apresentados ao longo da peça: além dos três protagonistas, funcionários do jornal. Como novidade, alguns artistas, provavelmente colegas da MULHER. O espaço, reproduzindo uma residência de novo-rico, ambiente caracterizando a burguesia ascendente, ultra-moderno, com *“lâmpadas de chão, abajures moderníssimos, uma gaiola com canários, toca um ‘jazz-band’”*

O lugar impressiona pela ostentação, todos festejam, fotos para colunas sociais, diversão... Nessa descontração o autor coloca algumas questões em voga na alta sociedade: educação moderna, desgraças de amor, as sagradas escrituras e, principalmente, o meio teatral. Alvaro critica principalmente a comercialização da arte, o lucro como objetivo do

teatro, contrastando o sucesso financeiro de alguns com a situação difícil em que estão os verdadeiros artistas.

Apesar de discutirem temas “elevados”, os personagens não chegam a grandes conclusões, ficam na filosofia barata, na busca de soluções sem convicções, no papo-furado. Afinal, como afirma UM: *“A verdade é desagradável. As pessoas de boa educação fogem dela. O que se imagina é muito mais repousante do que o que acontece.”*

Neste cenário é muito pouco provável a alteração das coisas. Para essa sociedade não há certo ou errado para ser corrigido, não existe verdade, não há questões verdadeiras, uma total falta de princípios onde tudo não passa de uma diversão inconseqüente. A peça demonstra que, na vida “moderna” capitalista, vende-se opiniões, de modo a ninguém tê-las próprias; participa-se, pedindo ou roubando, e agradece-se a entrada, inconscientemente deslumbrado.

Como em um drama romântico, OUTRO descobre que UM lhe roubara a MULHER, e a vingança (outro desvio ético) surge na forma de uma notícia em seu jornal denunciando o rival. No quarto ato estão no mesmo parque do primeiro, atendendo ao encontro que haviam marcado no início da peça. É chegado o momento do acerto de contas: os projetos de cada um foram cumpridos, mas a felicidade está muito longe. Perdendo o verniz social, agriem-se, como o mendigo e o ladrão que são. A MULHER, porém, determina o fim da briga.

Pouco antes, cortando a solidão, um casal de maltrapilhos catava coisas do chão; quando os protagonistas reconhecem a condição desclassificada e desgraçada em que se encontram, os maltrapilhos retornam e surpreendem o trio com sua felicidade inusitada. A maltrapilha então, em um delírio alucinado, reforça o absurdo da situação social existente:

Mal? Eu? Não me conhece, minha filha? Repare bem, repare. Eu sou a rainha. Olhe os meus vestidos. Quem tem vestidos iguais? Repare (mostra o saco) as coisas bonitas que andei colhendo. (Envolve a terra e o céu num longo gesto:) Tudo isto é meu! As estrelas, de noite, se acendem para mim. De dia, o sol. Estas árvores... são árvores do meu jardim, do jardim do meu palácio, o meu palácio de ouro... Vieram para a festa? (Como quem ouve:) A música... Estão esperando que eu chegue para começar a festa. Todas as noites, há festa no meu palácio. (Indo.) Venham ... venham... Eu sou a rainha feliz...

Esta manifestação do irreal, do inconsciente, prepara o final da peça, UM e OUTRO decidem tornar-se sócios no jornal, lançando um matutino. Neste momento os três protagonistas caem imóveis nos bancos de praça, mortos. Cortam-se-lhes os fios. Contaram uma estória e fim... um final em dúvida, "acabou-se mesmo?".

É curioso a peça terminar quando nenhum problema realmente foi resolvido. O término não implica solução, o final em suspenso abre possibilidades, fazendo com que o público reflita sobre o espetáculo, questione sua própria condição social: em qual das classes estaria retratado?

O texto poderia ser interpretado como um drama romântico, um triângulo amoroso, porém esse conflito não encontra sustentação no decorrer da trama. Não é possível também caracterizá-la como uma comédia de costumes pelo inusitado do primeiro e quarto atos, com temática e estética bastante diversas do corriqueiro. Dentro desse gênero híbrido, indefinido, merece destaque a opção de Alvaro, retomando sua proposta apresentada em **Cocaína**, ou seja:

[...] o primeiro capítulo e o último, os únicos que importam. Se quiseres, podes mudar a colocação dos dois. Traze o último para onde está o primeiro, leva o primeiro para onde está o último. Nunca se sabe se as coisas acontecem quando devem acontecer... (MOREYRA, 1924:16)

O texto adquire, assim, contornos nitidamente modernos: gênero indefinido, final em aberto, fragmentação de situações, frases telegráficas, generalização dos personagens e profundo questionamento social, entre outros. Além disso, podemos destacar o uso da denúncia política e o alerta contra a manipulação das notícias, formando opiniões, revelando a futilidade e a falta de ética nos jornais.

O autor buscava provocar a desconfiança do espectador para com os vários mitos do liberalismo-capitalista, a imprensa isenta e alerta, a ascensão social, a formação cultural elevada da burguesia e a falsa moral da sociedade. Sua intenção não era apresentar respostas e sim produzir reflexões e questionamentos: sua eterna busca.

VI - Outros espetáculos

Adão, Eva e outros membros da família era apenas o primeiro de uma série de espetáculos a serem realizados pelo "*Teatro de Brinquedo*", explorando possibilidades inovadoras da arte teatral. A proposta de Alvaro previa que cada espetáculo fosse um gênero diferente, de maneira que, desde o início dos ensaios, o grupo já preparava a estréia de um segundo trabalho **Espetáculo do Arco da Velha**, com pantomimas musicadas, canções estilizadas, cenas rápidas: proposta de espetáculo totalmente fragmentado e poético. Além disso, previam levar à cena os grandes nomes da vanguarda mundial, promovendo a renovação do repertório nacional.

A proposta era ousada. Alvaro propunha, ao mesmo tempo, a renovação dos elencos, dos repertórios e da encenação. Sabendo do risco que corria, esperando não ser compreendido pela crítica, defendia-se previamente, alegando, antes da estréia, que o “*Teatro de Brinquedo*” não tinha maior significado do que uma diversão de pessoas cultas, que, enjoadas de outros divertimentos, “*resolveram brincar de teatro*” .

As apresentações de **Adão, Eva ...** tiveram excelente retorno de crítica:

É espetáculo teatral puramente intelectual e artístico. Todos os intérpretes, sinceros, naturais: nem uma só palavra se perde e as sutilezas são sublinhadas. Festa do intelectualismo. 'É o protesto da inteligência do Brasil contra a parvoíce, as idéias curtas, a imbecilidade assoberbante e invasora' (NUNES, s.dt,v3:63)

O que menos interessa no Teatro de Brinquedo, inaugurado ontem, no salão do cassino Beira Mar, são justamente as 'novidades'. Sem as figuras de cena saindo pela platéia ou vindo sentar-se nos degraus da escada que conduz ao palco, para daí dialogarem com os outros, o êxito seria o mesmo. O que interessou e entusiasmou os espectadores, a ponto de obrigá-los a interromper a representação com vibrantes aplausos, foi a excelência da peça, uma comédia satírica, cintilante de espírito, e a naturalidade com que os intérpretes, atores improvisados, lhe deram vida e movimento.(Armando Gonzaga **A Noite**, 11/11/1927, citado por DORIA, 1975:31)

A encenação do “*Teatro de Brinquedo*” confirmava a tendência para o moderno demonstrada por Alvaro em sua experiência com o gênero revisteiro. Incomodado com a grandiosidade dos espetáculos “bataclanianos”, propunha um espaço cênico que fosse quase só platéia, eliminando a distância entre o público e os atores. Um palco pequeno, com cerca de 80 cm de altura, uma platéia de 180 lugares, desprovida de cenários vistosos e valendo-se da iluminação como criadora de ambientes: quase um teatro intimista moderno. Inovava também na escolha de repertório, primeiramente com **Adão, Eva...**, depois com **Espectáculo do Arco da Velha**.

O público, por sua vez, demonstrou grande interesse na iniciativa, lotando o teatro durante os quase três meses que durou a empresa, destacando-se o sucesso do primeiro espetáculo, com cerca de 30 apresentações. Tratava-se, com certeza, de um público selecionado. Basta considerarmos que os ingressos custavam 10 mil réis, enquanto nos teatros comerciais cobrava-se, em média, 6 mil réis.

No entanto o sucesso não fora previsto, esperava-se antes que “*as novidades*” chamassem a atenção. Propunham um teatro moderno, um movimento de vanguarda que incomodasse, não era para ser simplesmente digerido. Com relação ao segundo espetáculo do grupo, a recepção não foi a mesma. No dia 3 de Dezembro de 1927 estreou **Espetáculo do Arco da Velha** e ficou em cartaz até ser substituído por **Adão, Eva...** em 24 de Dezembro. Retornou, em nova versão, a 3 de Janeiro de 1928 e encerrou sua temporada no dia 21 de Janeiro do mesmo ano. O público reclamava da demora entre os quadros e da realização amadorística, mas não das idéias.

Com relação ao espetáculo não localizamos registros precisos. Nossas pesquisas revelaram, antes, algumas contradições. DORIA (1975:33) informa que o espetáculo era composto de: **Circo**, definida como uma improvisação; **Câmera lenta** um trecho de “cinematografia falada”; as pantomimas **Samba** e **História de Sinhá Moça**; além de canções de Heckel Tavares e poemas. Estes quadros conferem, minimamente, com as informações de NUNES (s.d.). No entanto, Dória refere-se, também, à **Pensão do Purgatório**, um ato curto de Alvaro Moreyra, que, conforme SOUZA (1992) tornou-se uma peça, manuscrita em 1955:

[...] *Beethoven, que vive, no Purgatório, com vários outros Nomes famosos da História, da Arte e da Literatura, pergunta à Napoleão:*
BEETHOVEN- Quem foi que viu a última fita de Marilyn Monroe?

NAPOLEÃO- Eu não vi. Um rapaz que viu me disse que não gostou.
DANTE - É um colosso!
SARAH BERNHARDT- O cinema é o espetáculo definitivo. Os filmes americanos realizam a obra-prima da inteligência humana.
RABELAIS - Prefiro o teatro.
SARAH BERNHARDT- Que heresia! Logo se vê que o senhor é pessimista.
BEETHOVEN - Eu gosto é de revista...
NAPOLEÃO - Divertimento por divertimento, escolho o circo. Não vou mais seguido para não estragar os nervos com as provas arriscadas. Os trapezistas me adoecem.(SOUZA, 1992:17-18)

Este é o único trecho de que dispomos, sabemos, porém, que existe (ou existiu) um caderno com o texto na íntegra, guardado pela família do escritor. Infelizmente não tivemos acesso a ele. A controvérsia reside no fato de que os apontamentos de Mário Nunes, apresentando a programação das duas versões de **Espetáculo do Arco da Velha**, não incluem qualquer indicação da encenação de **Pensão no Purgatório**.

Na impossibilidade da confirmação, fica o registro.

As observações aqui apresentadas estão, portanto, baseadas nos apontamentos que encontramos na obra de Mário Nunes, que, ao que nos parece, são completos:

Espetáculo do Arco da Velha

1ª. Versão

1ª. Parte:

Caso Perdido- de Álvaro e Eugênia Moreyra - por Elsa White, Alvaro e Luiz
História de Sinhá Moça - pantomima musical de Hekel Tavares e Alvaro - por Aida Ferreira, Maria Di Cavalcanti, Joracy Camargo e Atilio Milano
O Epitáfio que não foi gravado - versos de Felipe de Oliveira - por Eugênia
Canções Modernas - músicas de Heckel Tavares
Circo - um ato de Álvaro Moreyra - por Alvaro, Luiz, Atilio, Marques Porto e Florence

2ª. Parte:

O Carro do Santíssimo - de Prosper Merimée - por Eugênia, Guerra Duval, Florence, Joracy, Brutus Pedreira e Alvarus.

3ª. Parte:

Perguntas e Respostas - Atilio

A camisa de seda - Aida, Luiz e René

Subúrbio - Luiz

Três Poesias - de Raul Leoni - por Alvaro

Imaginação - de Alvaro - por Eugênia, Florence e Atilio.

2ª. Versão:

Os quatro engraçados - aparência triste - Luiz Peixoto (Carlitos), Brutus Pedreira (Harold Loyd), Vasco Leitão (Buster Keaton) e Alvarus (Max Linder)

Barqueiros do Volga - canção - Sergio Rocha Miranda

Casino - cortina - Eugênia

Subúrbio - pantomima - Joracy, Aida, Else White, Flávio de Andrade

Onde se aprende a falar - charge- Eugênia, Luiz, Alvaro, Marques Porto

A camisa de seda - aparência em três aspectos - Flavio, Alvaro, René e Aida

A hora da missa - cortina - Alvaro

Cantiga - Aida

Circo - pantomima - Marques Porto, Alvaro, Luiz, Alvarus, Florence

A espera - grand-guignol - Alvaro, Luiz, Aida, Marques Porto

Canções Modernas - Heckel Tavares ¹¹

Comparando-se as duas versões, percebemos a tentativa de agilizar a segunda, dando-se continuidade ao espetáculo, com a inclusão de números de cortina nos intervalos entre as cenas. No entanto, era tarde demais: a recepção do público e a não compreensão das propostas apresentadas por parte da crítica haviam abatido o ânimo do grupo. Juntem-se a isso as necessidades e interesses particulares de cada componente e temos a dissolução do elenco.

Porém é possível percebermos, pelas informações acima, algumas características do espetáculo, cujo destaque estava na diversidade de gêneros, principalmente na utilização de

¹¹ Conforme NUNES (s.d.), pp. 62,63 e 106.

pantomimas, um gênero pelo qual Alvaro tinha verdadeiro fascínio. Cada versão era composta de 11 quadros, num total de 18 quadros distintos (4 foram comuns a ambas, 4 eram de autores diversos, pelo menos 7 foram escritos por Alvaro Moreyra e, dos demais, não conseguimos identificar a autoria).

O espetáculo marcava o início da divulgação de autores estrangeiros pelo “*Teatro de Brinquedo*”, com um ato de Prosper Mérimée, uma crítica à corrupção e aos desmandos da colonização espanhola no Peru, escrita em 1829. Tratava-se de uma sátira que envolvia um BISPO, o VICE-REI e sua amante (entre outros). Essa encenação contemplava o projeto inicial do grupo: representar textos independentemente da nação e do período em que foram escritos.

Conforme o hábito de Alvaro Moreyra, alguns dos quadros apresentados em **Espetáculo do Arco da Velha** foram publicados em livro, sob a forma de crônicas ou poemas. Não podemos ter certeza de se tratarem de reproduções exatas dos textos encenados, mas, considerando-se que, com **Espetáculo do Arco da Velha**, tenha ocorrido algo semelhante à **Noé e os outros** (em que o cotejo de quadros publicados e texto encenado revelou estreita ligação), os trechos que localizamos, na obra de Alvaro Moreyra, dão uma boa idéia do que foi levado à cena.

Dentre os quadros escritos por Alvaro Moreyra, localizamos três: **A Hora da Missa**, **Camisa de Seda e Casino**.¹² Destes, dois eram declamações: uma brincadeira com a noite de natal no galinheiro, à hora da missa do galo; outra versando sobre o ambiente de um

¹² *A Hora da Missa*, foi publicado em *Boneca Vestida de Arlequim* (p. 96) encontrando-se, na mesma obra (p.111) o texto *Camisa de Seda*, com o título de *Anno Novo*; localizamos *Casino* em “*Circo*” (p. 73). Outros quadros podem ter sido publicados, porém “rebatizados” e sem indicações que permitam identificá-los.

cassino. Apenas **Camisa de Seda** tinha a forma de diálogo, em três espaços distintos: rua, delegacia e casa simples. Um policial flagrava um pobre carregando uma camisa de seda roubada e levava-o à delegacia para interrogatório. Lá ficava-se sabendo que:

[...] *havia roubado a camisa para amortilhar um filhinho que lhe morrera aquela noite. Queria que ele fosse para o fundo da terra envolto numa coisa fina, bonita, como nunca tivera na vida.. Chorava, falando.*

A história do homem conseguia comover os policiais que o liberavam. Ele, então, apressado, dirigia-se para sua casa e presenteava sua companheira com a bela camisa nova, encerrando-se a cena com a felicidade de ambos. Desse modo, o autor expunha a questão da distribuição de riqueza, refletida na afirmação do comissário de polícia: *“Quem ficou sem essa camisa há de ter outras”*.

Este espetáculo poderia ser definido como um show, com diversos estilos de apresentação, sem nenhum fio condutor aparente, um espetáculo que quebrava definitivamente com a seqüência narrativa.

Após o **Espectáculo do Arco da Velha**, que, como dissemos não obteve grande repercussão, o *“Teatro de Brinquedo”* havia previsto a estréia de **Você quer Brincar com eu (Uma mulher e três palhaços**, de Marcel Achard). No entanto, o grupo dissolveu-se ainda nos ensaios e seus membros voltaram às atividades quotidianas.

A trajetória do grupo ainda não estava encerrada, como vimos no relato de DORIA (1975). Apresentaram novamente **“Adão, Eva...”** e montaram o espetáculo de Marcel Achard. Alvaro e Eugênia, porém, perceberam que o *“Teatro de Brinquedo”* não conseguira seu intento: a efetiva renovação teatral, a criação do teatro nacional.

Algumas décadas depois, o próprio Alvaro fazia sua avaliação:

Alguma gente, hoje, pensa que o Teatro de Brinquedo foi um teatro para crianças. Paschoal Carlos Magno leu isso, há dias e ficou indignado. Eu não. Gostei. Aquele publico de 1927 era, na verdade, no mundo do teatro, um público de crianças. Justamente, os meus companheiros, levados por mim ao palco armado na Sala Renascença do Cassino Beira-mar, tinham o intuito de quebrar tudo que existia nos velhos repertórios e nos velhos elencos nacionais. [...] Só admitíamos um autor: Martins Pena. Aprendemos com ele que o autor, o ator e o espectador formam a peça. Abolimos o cenário vistoso. Rotunda, apliquês, luz. Escondemos o ponto. Seríamos capazes de matar quem cometesse um 'caco'. Respeito religioso pelo texto. Nada de marcações perceptíveis. Música antes da cortina se abrir, na penumbra, criava o ar em que os bonecos iam surgir e viver. Gordon Craig nos ensinava a lição das 'super-marionetes' ... Eis, em resumo à distância, o Teatro de Brinquedo. Uma professora de escola dramática da Prefeitura, indo lá, quando terminou o espetáculo, me disse: - Achei interessantíssimo, porque está tudo errado. - Amélia Rey Colaço, depois de uma 'matinée' feita para ela, nos abraçou - Vocês podem dar lições a tonos nós. - E Júlio Prestes, então governador de São Paulo: - Se eu chegar a Presidente da república, tornarei oficial o teatro de Brinquedo. Estou falando demais. Desculpem: é que o "TEATRO DE BRINQUEDO" ficou sendo a minha única vaidade. Não devo esquecer, entretanto, que vizinho de nós, no teatro Cassino, Renato Viana também lutava por passar a limpo o borrão...(MOREYRA,1958:143-144)

O projeto não conseguiu a esperada repercussão junto à crítica, despreparada para compreender as idéias apresentadas, preocupada com as páginas sociais e não com as questões sociais; não atingiu as massas, que não foram atraídas pelas propostas vanguardistas do grupo e, talvez assustadas pela pompa intelectual do projeto, preferiram o gênero popular do teatro de revista ou da comédia de costumes; por último, não conseguiu organizar uma elite em torno do ideal, desintegrando-se o grupo (dividido nos afazeres pessoais) e não se sintonizando com a idéia de revolução no e/ou pelo teatro.

Dessa forma o grande feito do “*Teatro de Brinquedo*” foi a herança deixada para outros grupos que seguiriam o projeto de renovação criado pelo grupo. No entanto esta não foi a única tentativa de Alvaro e Eugênia Moreyra, que prosseguiram na empresa de transformar o teatro nacional, porém adotando uma estratégia diferenciada, principalmente após a repressão política de 1935, como veremos.

Teatro que foi... ou quase!

I - “*Cia de Arte Dramática Alvaro Moreyra*”

Percebendo que o “*Teatro de Brinquedo*” não encontrou apoio popular, restringindo-se a uma pequena e localizada nata social, Alvaro buscou outra forma de atuação teatral. Fundou, então,, a “*Companhia de Arte Dramática Alvaro Moreyra*”, com o objetivo de formar um novo público, viajando pelo país e valendo-se de patrocínio oficial para apresentar textos clássicos e modernos (nacionais e estrangeiros), por vezes, gratuitamente.

Alvaro sabia que sua revolução teatral dependia da difusão das propostas, da ampliação e diversificação do público sendo, para isto necessário: redução de custos, dedicação dos atores e variedade de repertório. Completando seu projeto de difusão cultural, apresentava palestras sobre a história do teatro nas chamadas “Tardes culturais”, compostas de ensinamentos teóricos e cenas rápidas que ilustravam os princípios expostos. Assim formava e informava, estimulando a platéia estética e intelectualmente.

Ironicamente o projeto foi patrocinado pelo Ministério da Educação e Saúde, na época dirigido pelo Ministro Gustavo Capanema, graças a quem muitos comunistas conseguiram empregar-se no período agudo das perseguições políticas, como relatou Jorge Amado:

Graciliano Ramos esteve preso durante quase um ano, muita gente... [...] E quando Graciliano Ramos saiu da prisão, obteve um

emprego no Ministério da Educação. Ele e muitos outros, não é? [...] Mário (de Andrade) também, mas Mário nunca esteve preso. Era o ministério de Capanema, que, embora fosse um ministro da ditadura, nunca discriminou ninguém. Deu empregos ao pessoal da esquerda. Capanema, cujo chefe de gabinete foi Carlos Drummond de Andrade, foi uma exceção no governo de Getúlio. (RAILLARD, 1990:131)

A empresa de Alvaro formou-se devido à iniciativa do Ministro que ao instituir a Comissão de Teatro Nacional, em 14 de Setembro de 1936, abriu concorrência para apresentações teatrais, sendo contratadas as companhias de Jaime Costa, Alvaro Moreyra e Álvaro Pires¹, cada uma para uma região específica do país. A proposta de Alvaro voltava-se para o sul-sudeste e ia além das apresentações teatrais que retomavam, de certa forma, as experiências estéticas iniciadas no “*Teatro de Brinquedo*”.

Esperava, com o patrocínio do Ministério da Educação, pagar regularmente os atores envolvidos, de forma a exigir dedicação integral à proposta. Seu elenco unia a fama de profissionais conhecidos, a garra de iniciantes e o ideal de remanescentes da proposta anterior.

O grupo viajou pelo país, realizando apresentações no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, com um repertório variado de clássicos e modernos; incentivou novos autores nacionais e investiu diretamente na formação do público, valendo-se das exposições didáticas, acessíveis a leigos. Como lembrava Zora Seljan, na Coluna de Teatro :

Basta citar o repertório com o qual a Companhia de Arte Dramática excursionou por São Paulo, Porto Alegre e Rio, para se avaliar a sua importância cultural. Há 22 anos, quando muitas das atuais celebridades dos nossos palcos engatinhavam, Eugênia e Alvaro Moreyra tiveram a coragem de apresentar a um público pouco afeito a peças

¹ Ver nota 7 do capítulo I.

literárias 'Uma Mulher e três Palhaços' de Marcel Achard, 'Asia', de Lenormand, 'Hedda Gabler', de Ibsen, 'O Noviço', de Martins Pena, 'O Rei do Câmbio', de José Carlos Lisboa, 'O Sol de Osiris', de Heitor Modesto, e 'O Rio' de Carlos Lacerda. Os primeiros cenários feitos por Santa-Rosa [sem grifo no original] foram para esta companhia. O elenco era o seguinte: Eugênia e Alvaro Moreyra, Itália Fausta [sem grifo no original], Samuel Rosalvo, Chaves Florence, Adato Filho, Jesus Ruas, Alvaro de Druga e duas filhas. (O Globo, 18/08/59).

No texto acima encontramos mais alguns contatos da interminável relação de Alvaro com grandes artistas do Teatro Brasileiro: Santa Rosa e Itália Fausta; o primeiro, cenógrafo e pintor consagrado, é considerado um dos grandes responsáveis pelo sucesso da encenação de **Vestido de Noiva** realizada por Zienbinski com “*Os Comediantes*”; a segunda, uma das atrizes mais conhecidas do país, envolvida anteriormente com propostas revolucionárias como o “*Teatro da Natureza*” (1916) ou a “*Cia. Dramática Nacional*” (anos 20), preocupada constantemente com a popularização da arte dramática.

Nos arquivos de O Estado de São Paulo, encontramos ainda os nomes de Arlete e Lenita de Souza, filhas de Alvaro de Souza, também artista da Companhia²; além de Alfredo Ruas, H. Rodrigues, Collete e Cristiano Ricardo, que participaram da excursão à capital paulista durante os meses de Junho/Julho e Agosto de 1937. O elenco era desta forma, composto por 14 pessoas. A cenografia dos espetáculos era assinada por Santa Rosa e Oswald de Andrade Filho e mereceu algum destaque, como podemos perceber nos seguintes artigos de O Estado de São Paulo:

[...] Os cenários são do jovem pintor paulista Oswald de Andrade Filho e fixam com uma impressão muito moderna os ambientes em que se desenvolve 'O Rei do Câmbio' (OESP 07/07/37)

² No artigo de Zora Seljan é citado como Alvaro de Druga.

[...] *Agradou também nos espetáculos de 'O Rei do Câmbio' os modernos cenários de Oswald de Andrade Filho, o vistoso guarda-roupa e os magníficos efeitos de luz.*(OESP 14/07/37)

[...] *Outra nota de grande interesse é a montagem de 'O Noviço' em cujos cenários aparecerá a arte sutilíssima de Santa Rosa - o pintor que São Paulo também admira.*(OESP 20/07/37)

Alvaro utilizava-se das “novidades” plásticas como reforço das inovações temáticas, apoiadas em textos modernos e polêmicos. No repertório da Companhia podemos perceber a retomada de **Uma mulher e três Palhaços**, encenado anteriormente pelo “*Teatro de Brinquedo*” em 1931 (como vimos), depois por “*Os Comediantes*” em 1940 e, em 1954 pelo “*Teatro de Arena*”, um texto curiosamente vinculado a importantes movimentos de renovação teatral no Brasil. Além disso, uma peça de Ibsen e outra de Lenormand, refletindo a produção dramática européia vinculada aos primeiros movimentos do modernismo. Merece destaque também a apresentação de uma obra de Martins Pena, que era considerado pelos integrantes do “*Teatro de Brinquedo*”, em 1927, o grande autor nacional.

A montagem de **O Noviço** propunha uma homenagem centenária à estréia da peça, buscando reproduzir a encenação do século passado. Recebeu, porém, algumas críticas negativas, como podemos perceber por esta carta de Alvaro em resposta a um artigo publicado em 01 de Agosto de 1937:

Meu querido Mello Nogueira - Li agora, no Correio Paulistano, a sua notícia a propósito d' O NOVIÇO pela minha Companhia. Você achou louvável o meu gesto repondo em cena 'essa velharia'. É que eu sou amigo de todas as velharias, meu amigo. Mas escreveu que não gostou da interpretação da 'Troupe Moreyra'. Naturalmente a comparou com a dos artistas da criação. Mesmo que os de hoje sejam melhores, estão reproduzindo, fora da época, tipos que você conheceu de perto, naquele tempo em que, segundo o próprio Martins Penna, as vocações

nunca se realizavam. Além disso, quando assistiu a O NOVIÇO pela primeira vez, em 1837 o Mello Nogueira, tudo leva a crer, era mais moço; tinha fé, tinha esperança, tinha caridade; tinha talvez outras virtudes menos citadas e que não resistiram ao uso. Apreciei a sinceridade: 'Não consegui entender os cenários'. Apreciei tanto, que até me atrevo a este conselho: Na segunda edição, amplie a sinceridade, diga o que lhe vier à cabeça e declare no fim: 'Não consegui entender nada'. Sempre a seu dispor, com encantada ternura (MOREYRA, 1954:161-162)

Aparentemente a encenação de **O Noviço** não agradou aos críticos paulistanos, principalmente pela proposta de Alvaro de um espetáculo extremamente simples, desprovido de grandes recursos, como se fosse a montagem de 1837 no teatro Plácido e, ao mesmo tempo, uma experiência original. A crítica de **O Estado de São Paulo** para a estréia do espetáculo tentava ser, pelo menos, branda:

A dialogação medida e contrastada de modo a provocar a reação nos espectadores conservou certa homogeneidade e certa harmonia de modo a se tornar agradável e interessante. Pelo menos foi esta a impressão do público. [...] Por sua vez os elementos da Companhia esforçaram-se por apresentar um trabalho de valor, notando-se em todos elogiável esforço nesse sentido.

A escolha do repertório tinha por objetivo divulgar o teatro, por isto a variedade de gêneros, proporcionando um constante teste aos atores, de forma a realizar experiências e divulgar o drama, a comédia de costumes, a farsa... Como os jornais da época, durante a temporada paulista, comentavam:

*Depois de montar 'Asia', um drama estrangeiro de grande responsabilidade, Alvaro Moreyra apresentou 'O Rei do Câmbio', uma alta comédia moderna que reafirmou o valor de seu elenco. Oferecendo agora o espetáculo 'O Noviço' faz a terceira prova de seu conjunto dando-lhe a interpretar uma farsa. (**OESP** - 20/07/37)*

As experiências prosseguiram na escolha de novos autores nacionais, alguns totalmente desconhecidos, abordando temas pouco usuais no teatro brasileiro da época.

Alvaro apoiava, assim, a renovação da dramaturgia brasileira, incentivando os autores - na encenação ou na esperança de verem suas peças representadas - e promovendo a diversificação de gêneros e temas. Como na peça **O Rio**, sobre a qual o autor (Carlos Lacerda) comentou:

Convencionou-se, não se sabe como nem por que, que o teatro brasileiro, como instituição e como instrumento, só podia ser para rir. Um crítico, de resto muito amável, acentuou que 'O Rio' não dava muita oportunidade para o público rir. [...] Mas se a finalidade do teatro nacional é o riso, então sejamos completos, entremeiando as traduções das burletas aproximadamente espanholas com anedotas de português e do papagaio. E não seria mau providenciar para que o bombardeio das cidades, daqui para o futuro, seja feito com gases hilariantes, que entre outras vantagens, segundo li numa revista, tem a de se apresentar com um agradável cheiro de maçã. (LACERDA, 1943:13)

É patente aí a intenção de renovar-se a dramaturgia, evitando as já habituais comédias de costumes ou farsas.

Os jornais receberam esta inovação de maneira, no mínimo, respeitosa. Vejamos esta crítica publicada em 15 de Setembro de 1937, pelo Correio da Manhã RJ:

A Companhia de Arte dramática, que é assim que se denomina o grupo organizado pelo poeta Alvaro Moreyra, representou, ontem, no Regina, mais uma peça das destinadas a completar o programa de educação artística ideado pelo Sr. Capanema, que conseguiu, com grande esforço, uma verba para ver se é possível levantar entre nós o teatro nacional. A peça chama-se 'O Rio' e como autor se apresenta Júlio Tavares, que segundo tivemos notícia, não passa de um pseudônimo com que se esconde um dos novos, ávido de uma tentativa na literatura dramática. Trata-se de um jovem.

Para a idade do autor a peça é uma promessa bastante viável de que venha a ser no futuro um dos nossos grandes escritores teatrais. Dizem que os personagens são reais e estão aí para as bandas do estado do Rio, numa fazenda das antigas, daquelas onde viveram tipos de todos os matizes. São histórias da roça, contadas com certa graça e traduzindo de verdade caracteres que conhecemos muito aí pelo interior, tais como o enfatuado vereador, metido a grande personagem, dentro de uma ignorância crassa e envolvido num véu extenso de más qualidades. Mais

adiante um preto do tempo da escravatura que conta causos da sua meninice, tecendo por vezes sátiras mordazes, debaixo da sua grosseira condição de negro forro.

[...]

Na frase e nos conceitos do advogado transformado pelo cérebro avariado em doutrinador, o único amigo é o rio que passa ali e nada mais. Os outros personagens foram regularmente desempenhados.

O público gostou e bateu palmas aos quatro quadros de Júlio Tavares.

Ou ainda os comentários publicados em **O Estado de São Paulo**, nos dias 28 e 29 de Julho de 1937, respectivamente:

É um trabalho sem enredo complicado, nem golpes teatrais surpreendentes, mas interessante pelo realismo das cenas, o ambiente bem brasileiro, uma peça que faz pensar, enfim.

'O Rio' que foi montada com muito capricho por Alvaro Moreyra, tem nos seus principais papéis Italia Fausta, Eugênia Alvaro Moreyra, Adacto Filho e Alvaro Moreyra.

Cenários de Oswald de Andrade Filho e Santa Rosa.

Embora pouco teatral 'O Rio' é uma obra interessante, bem escrita e diferente do comum das peças nacionais. A ação se desenvolve à margem de um rio, o Parahiba, num ambiente bem nosso. As personagens muito humanas são homens e mulheres sofredores. As cenas e as figuras não emocionam nem provocam hilariedade, mas impressionam.

A peça foi escrita por encomenda de Alvaro, em grande parte em uma praia deserta no litoral da Bahia onde Lacerda escondia-se, perseguido pelo governo de Vargas após a insurreição comunista de 1935. O autor não queria um enredo agradável, definindo a peça como: "*história da gente anônima, numa época feudal*". Fazem-se referências a uma série de tipos característicos do interior, evitando a visão poética e mostrando uma realidade crítica: políticos corruptos, ignorância, miséria e loucura. Alvaro interpretava LUCAS, um advogado-filósofo que endoicera em virtude das torturas na prisão.

Eugênia era IDALINA, uma moça que retornara do Rio de Janeiro com uma criança na barriga que tentara matar o recém-nascido. O drama social apresentava, assim, com personagens marcantes e pouca ação cênica, uma nova visão do interior do país, promovendo a crítica social sem a alteração substancial do ritmo de vida dos personagens.

Dos autores novos, o grupo apresentava, além de **O Rio**, de Carlos Lacerda, **O Sol de Osiris**, de Heitor Modesto e **O Rei do Câmbio**, de J. Carlos Lisboa³. A primeira trata da realidade nacional a partir da dualidade entre a vida nas fazendas do interior de São Paulo e a urbanidade de um apartamento no Rio de Janeiro; já a segunda foi assim sintetizada em 08/07/37 em **O Estado de São Paulo**:

[...] o autor apresenta o mundo vertiginoso das finanças modernas retratando o Rio de Janeiro de 1933, no pleno período das grandes cartadas no mercado de câmbio. Paralelamente se desenvolve a trama da vida social carioca com todo o seu brilho, as suas intrigas, as suas idéias.

O Rei do Câmbio partia de dois focos centrais, em torno dos quais construía o retrato da sociedade, um nas dificuldades dos jovens no mundo dos velhos, outro na participação igualitária da esposa nas atividades do casal. Trazia para a cena, assim, temas absolutamente contemporâneos à apresentação da peça: o crack da bolsa de Nova York e seus reflexos no Brasil, a questão do papel social da mulher e a discussão democrática pela igualdade de direitos. A peça apresentava uma visão renovadora da sociedade, já naquela época marcada por escândalos financeiros e defendia a abertura de espaços para o “novo” e para a “mulher”.

³ As duas peças não foram localizadas, mas foi possível recuperar-lhes um pouco do enredo a partir das críticas jornalísticas do período.

O grupo de Alvaro Moreyra buscava, cada vez mais, aprofundar-se no teatro de idéias, com valores literários e, para isso, promovia a discussão das questões sociais através de uma interpretação menos “teatral”, pautando-se pela naturalidade das ações. Os espetáculos oscilavam entre a incorporação de recursos de iluminação e cenografia modernos e encenações simples; entre textos estrangeiros e nacionais; entre drama e comédia, evitando grandes marcações. O grupo não queria uma forma definida (e nem poderia, por sua composição heterogênea e pelo desejo de experimentar), por isso explorava diversas possibilidades, resultando, assim, em uma experiência teatral aberta à apreciação do público que via, a cada espetáculo, uma nova proposta.

Este projeto continuava as propostas cênicas do *“Teatro de Brinquedo”*, reforçando as idéias apresentadas em **Espetáculo do Arco-da-velha** e retomando **Uma mulher e três palhaços**. É lógico que esta continuação estava mediada por dez anos de reflexões, o que determinou, praticamente, uma nova proposta de ação, a grande inovação deste seu projeto em relação ao anterior: a formação cultural propiciada pelas palestras ministradas por Alvaro e as apresentações gratuitas para estudantes e população em geral: uma verdadeira escola ambulante de teatro.

II - Os pressupostos teóricos

Sobre as palestras apresentadas por Alvaro Moreyra nas “Tardes Culturais” temos algumas pequenas referências nos jornais da época. Sabemos, por exemplo, que uma delas tratava do teatro na Antigüidade, principalmente entre os gregos, e era ilustrada por cenas de **Antígona**, com montagem de Oswald de Andrade Filho e representação de Italia

Fausta, que já havia desempenhado o papel no “*Teatro da Natureza*”. Outra de suas conferências referia-se à Commedia dell’Arte, principalmente às inovações de Goldoni, representando cenas de **Arlequino**. O tema de sua predileção, porém, era o teatro moderno.

É impossível recuperarmos o conteúdo das palestras proferidas por Alvaro nas “Tardes Culturais”. Temos algumas indicações em **Viagem pelo teatro brasileiro** de 1934 e **Commedia dell’Arte** de 1938, porém é em **Teatro que foi e que será**, ensaio publicado em 1926 e apresentado anteriormente como uma conferência, proferida em 1925 que encontramos informações preciosas sobre suas palestras e, talvez mais importante, sobre seus pressupostos teóricos.

Nestes ensaios Alvaro passa em revista toda a história do teatro moderno, seguindo critérios muito particulares, principalmente no que se refere à história do teatro nacional, à influência de Goldoni e às propostas do teatro moderno francês, em especial após Jacques Copeau, sua grande influência assumida:

A verdade é que o Teatro de Brinquedo começou a se formar em mim em Outubro de 1913, quando, levado por meu amigo Pierre Beau Rouge, pude assistir Jacques Copeau dirigindo os últimos ensaios da Companhia do Vieux Colombier, em Paris (citado por DORIA, 1975:28)

Teatro que foi e que será, cronologicamente o primeiro destes ensaios, parece ter servido de base para suas conferências sobre o teatro moderno, uma vez que, em 1964, o autor retrabalhou este texto, preparando um grande livro sobre a história do teatro. Nessa conferência-ensaio Álvaro divulgou pela primeira vez o nome “*Teatro de Brinquedo*”, expondo, em linhas gerais, suas principais características. O texto pode ser considerado o

manifesto de lançamento do “*Teatro de Brinquedo*” e o marco inicial das reflexões teóricas do autor sobre a arte teatral.

A seleção de fatos empreendida por Álvaro para seu ensaio nada teve de aleatória, sendo elaborada de forma a antecipar e justificar a corrente estética à qual o “*Teatro de Brinquedo*” iria filiar-se. A estrutura do texto foi baseada em fatos da história do teatro europeu e em alguns aspectos específicos da História do Teatro Brasileiro. Essa primeira parte poderia ser englobada no tema: “teatro que foi”. O tema “teatro que será” tratou justamente da apresentação da idéia “*Teatro de Brinquedo*”, confirmando seu projeto de renovação teatral.

É justo, pois, considerarmos que, para Álvaro Moreyra, o teatro brasileiro seria uma decorrência necessária do “teatro que foi”, não de todo o teatro que já ocorrera, mas daquelas propostas estéticas que destacava.

Assim é plausível que as palestras proferidas em 1937 tenham tido por base o texto iniciado em 1925 e ainda inacabado em 1964. Podemos, ainda, considerar que abordasse, em suas palestras, as idéias que marcaram sua prática teatral, as principais influências que sua atividade teatral sofreu, promovendo, portanto, não só uma palestra didática como uma verdadeira divulgação de ideais artísticos.

Na conferência de 1925 Álvaro considera que o início do teatro moderno ocorreu com Antoine e o “*Théâtre-Libre*”, em 1887:

Certa noite, há quarenta anos, saindo do Théâtre-libre, um senhor afirmou: - Isso não é teatro, mas é bem interessante.

Aquele senhor, acostumado a Scribe, Dumas, Fils, Augier, pôs a fronteira dos dois teatros: o que morria e o que nascia. Errou, entretanto, a colocação do marco divisor... Talvez o que terminava fosse interessante. Teatro era o que Antoine iniciava, na mise en scène, na iluminação e no

desempenho, - que autores modernos nunca faltaram. Há autores modernos desde antes de Cristo.

É importante frisarmos que Alvaro não considerava o texto teatral como ponto de início do teatro moderno, mas a encenação, a iluminação e a interpretação. Isto caracteriza sua visão teatral, inovadora e não “textocentrista”: propunha o teatro moderno como uma decorrência do **espetáculo** vinculado aos textos modernos, que, para ele, nunca faltaram, muito embora considerasse a necessidade de se explorarem novos temas, ampliando assim o raio de ação dos autores modernos.

Mais adiante Alvaro refere-se a uma de suas principais buscas na área da interpretação teatral: o entendimento do texto, a compreensão integral por parte dos atores e do público. Para isso era necessário uma boa pronúncia, natural, reforçada pela precisão da ação e pela limpeza dos gestos. Tentava trilhar os passos do “*Théâtre-Libre*”:

A influência formidável de Antoine, embora o que se não admita, hoje, dos seus ímpetos de partida, trouxe o teatro à claridade de agora. Ele quis combater pela exatidão, pela minúcia. [sem grifo no original]

Um dos objetivos de Antoine quando criou o grupo era o de libertar o teatro francês do jugo da elite econômica, por isto propôs um teatro menos oneroso e aberto a novos dramaturgos e atores, evitando assim os contratos milionários que impossibilitavam a renovação e mantinham a arte presa a uma estrutura financeira de lucros necessariamente garantidos. Em seu palco eliminou os cenários pintados, os adereços de papel e os figurinos espalhafatosos, representando textos de vários dramaturgos inéditos na época. Como sabemos, o teatro de Antoine possibilitou ao público o conhecimento de diversos autores novos (inclusive de outros países). Qualquer

semelhança com as propostas de Alvaro Moreyra não é mera coincidência: estes procedimentos foram adotados em todos os grupos que coordenou, incentivando novos dramaturgos, evitando as grandes estrelas e os autores da moda e propondo um espetáculo pouco aparatoso.

O “*Théâtre-Libre*” de Antoine foi mais que um teatro de autores novos, foi o ponto de partida para o teatro moderno. Suas propostas cênicas determinaram outros rumos para o teatro ocidental, não se limitando a um aspecto específico e promovendo mudanças em todas as áreas relacionadas ao teatro. A partir dele ocorreu a substituição dos longos monólogos por um texto mais ágil, de linguagem simples e sem o brilho artificial dos jogos de palavras do texto romântico. O campo de estudo do teatro alargou-se, passando-se a observar o homem com maior atenção. Os atores estudavam a personagem de forma fisiológica e psicológica. Enfim, surgiu com o grupo de Antoine um novo conceito de teatro.

As propostas de Álvaro Moreyra assemelharam-se em muitos pontos às do “*Théâtre-Libre*”: a platéia reduzida do “*Teatro de Brinquedo*” (menos de duzentos lugares), a economia de recursos financeiros, o uso de atores amadores, seu texto ágil e com diálogos telegráficos, a interpretação sem arroubos melodramáticos, os temas sociais e a constante busca de novos autores (independentemente da nacionalidade).

A “*mise en scène*” de Antoine exigia a figura de um encenador, uma pessoa que observasse a cena de fora e orientasse os atores para a composição cênica mais “natural”. A partir do trabalho de Antoine a figura do encenador ganhou destaque cada vez maior, a ponto de o século XX ser conhecido, em termos teatrais, como o século dos encenadores. No teatro brasileiro da época ainda se encontrava, em muitas companhias, a “prima-

dona”, o grande astro que determinava as marcações mais apropriadas, de forma a manter-se sempre no centro das atenções no palco, ocupando um lugar privilegiado, sempre foco dos olhares, em torno do qual circulavam os coadjuvantes. Alvaro tentara, já no “*Teatro de Brinquedo*”, adotar a figura do encenador, a princípio com Luís Peixoto, ao mesmo tempo encenador do grupo e intérprete do ATOR CÔMICO, depois distribuindo esta responsabilidade por outros membros do elenco, Marques Porto, Eugênia Moreyra e ele mesmo. Anos depois, assinaria a direção de seus espetáculos, mas sempre contando com a colaboração de outros atores, principalmente sua esposa. Alvaro sabia da importância do diretor para a renovação do teatro brasileiro e defendia até a importação desta figura:

Há muitos anos, na Escola de Belas Artes, houve uma série de palestras a propósito dos problemas que mais interessavam ao Brasil. O teatro não entrara nesses problemas.

Esclareci, pelo ‘Dom Casmurro’, que o teatro constituía um dos problemas que mais interessavam ao Brasil. Fui chamado, então, para falar. Disse, entre outras coisas, que o governo contratara instrutores franceses para o Exército e instrutores norte-americanos para a Marinha. Ora, o nosso Exército e a nossa marinha tinham dado já mostras de eficiência, e o teatro nunca as dera. Porque o governo não contratava, na França ou na Itália, diretores para o teatro? Foi um escândalo.

O futuro me fez justiça... Os diretores, embora não contratados pelo governo, vieram, e foram utilíssimos. (MOREYRA, 1958:153)

A iluminação é outro elemento fundante do teatro do século XX. A lâmpada elétrica, inventada em 1878, foi-se instalando gradativamente em todos os teatros do mundo e possibilitando o estabelecimento das reformas propostas pelo teatro naturalista.

Como informa Hamilton Saraiva:

Reuniram-se nesse momento, condições para uma grande metamorfose das artes cênicas. De um lado, o instrumento intelectual, as recusas dos naturalistas e simbolistas em continuar seguindo as antigas

fórmulas e, de outro, a ferramenta tecnológica que poderia propiciar uma grande transformação: a iluminação elétrica. (SARAIVA, 1989:53)

Com a iluminação elétrica tornou-se hábito freqüente nas casas teatrais o apagar-se das luzes da platéia, facilitando a criação da quarta parede e instalando uma atmosfera específica, conforme os desejos do encenador.

Álvaro Moreyra apresentou em “*resumo à distância, o Teatro de Brinquedo*”, destacando algumas de suas características cênicas:

Abolimos o cenário vistoso. Rotunda, apliquês, luz. Escondemos o ponto. Seríamos capazes de matar quem cometesse um ‘caco’. Respeito religioso pelo texto. Nada de marcações percebíveis. Música, antes da cortina abrir, na penumbra, criava o ar em que os bonecos iam surgir e viver. (MOREYRA, 1958:144)

Em suas peças é perceptível o papel da iluminação criando o clima cênico, como no ambiente inicial de **Adão, Eva...** no qual uma lâmpada elétrica reforçava a luz da lua; ou significando comportamentos como os abajures modernos na casa da MULHER; ou mesmo contracenando, personagens como o LAMPIÃO e a PONTA DE CIGARRO em **Noé e os outros**. Desta forma a luz materializava-se em seus espetáculos, assumindo diversos papéis.

As características aqui mencionadas permitem que aproximemos as propostas do “*Teatro de Brinquedo*” às do “*Théâtre-libre*”, mas exigem também alguns cuidados nessa aproximação: não se trata de identidade e sim de influências, uma vez que Álvaro Moreyra não tinha entre suas preferências o Naturalismo. Sua formação estética dera-se com o Simbolismo, como ele mesmo afirmou:

Eu vim de uma geração adversária do Naturalismo. Foi, talvez um erro sem desculpa. Entrei no mundo dentro de uma poesia de névoa. O

mundo nunca me mostrou a sua realidade. Sempre me perdi entre imagens, símbolos, alegorias. Nada era para mim. Tudo me parecia.
(MOREYRA, 1936:131)

A influência do Simbolismo na formação de Álvaro Moreyra, inclusive em sua formação teatral, afastava-o das propostas estéticas de Antoine, embora aceitasse muitas das práticas e objetivos do “*Théâtre-libre*”. Como diria Álvaro Moreyra: parentes distantes.

A preferência pela estética das aparências, da não reprodução fotográfica da realidade, refletia-se em seu esboço de História do Teatro. Em sua conferência de 1925, Álvaro Moreyra apresentava como seqüência e conseqüência do teatro de Antoine a proposta surgida com Paul Fort em 1890, o “*Théâtre d’Art*”.

Surgido três anos após a fundação do “*Théâtre Libre*” de Antoine, o teatro de Paul Fort teve por principal característica a reação ao domínio exercido pela cena realista. O “*Théâtre d’Art*” era, dessa forma, um território aberto aos poetas, não se tratando de um retorno à métrica e à linguagem clássicas, mas sim um retorno à poesia que julgavam perdida no Naturalismo de Antoine. Os principais poetas franceses apoiaram o movimento de Paul Fort, dentre eles Mallarmé, Verlaine e Verhaeren. O teatro de Paul Fort era uma reação impressionista, e não foi uma fato isolado, em toda Europa ocorreram reações semelhantes. Anatol Rosenfeld explica:

Muito cedo o naturalismo se decompõe sob o impacto de tendências impressionistas que, enquanto o levam ao ápice, o superam pela introdução de fortes acentos subjetivistas. Com efeito, querendo ‘imitar a realidade’ ao máximo, visando a ser naturalista ao extremo, o impressionismo parte da concepção de que da realidade temos noção somente através de impressões mediadas pelos sentidos.(ROSENFELD, 1993:275)

A iniciativa de Paul Fort contou com o apoio dos jovens pintores impressionistas que, por motivos econômicos, prepararam uma decoração sumária, sintética. Evitaram tanto a dispendiosa produção do teatro clássico quanto a cenografia detalhista e precisa do “*Théâtre-libre*”. Criaram, assim, uma cenografia indicativa com cenários simples e cores harmonizadas.

Paul Fort, encenando diversas peças de autores simbolistas, acumulou prejuízos financeiros, até que, em 1893, não resistindo mais, o “*Téâtre d’Art*” mudou de direção e nome, passando a chamar-se “*L’Oeuvre*” e tendo por novo diretor Lugné-Poe. Essa mudança foi fundamental para a evolução do teatro Francês, uma vez que o novo diretor, por sua história pessoal, promoveu a fusão de características do “*Théâtre-libre*” e do “*Théâtre d’Art*”. Como relatou, em sua conferência, Álvaro Moreyra:

Lugné-Poe, fascinado por Antoine, entrara para o Theatre Libre... de administrador... Ansiava... A quimera de Paul Fort tentou-o. Quando o Theatre d’Art fechou as portas, La Maison de l’Oeuvre abriu as suas. Abriu-as com este programa : dar a conhecer as obras estrangeiras e francesas. O espetáculo de inauguração foi “Rosmersholm”, de Ibsen. E todo o repertório de Ibsen passou pela pequena cena, levantando na imprensa um barulho terrível...

Alvaro também buscou fundir o Naturalismo de Antoine com as propostas simbolistas, tentando transmitir idéias, mais que fotografias, nos cenários de seus espetáculos; buscando nos textos encenados o preciosismo lingüístico de um teatro poético, bem escrito.

Uma análise geral da proposta de Alvaro Moreyra para a renovação teatral aponta, como influências iniciais, a admiração pelo teatro e a cultura do povo francês; o Simbolismo, movimento artístico no qual iniciara sua produção e o anseio de uma arte

moderna. Somando-se, ainda, sua busca por um teatro brasileiro, resultado da fusão do “*inteiramente novo com o inteiramente nosso*”, e encontraremos a matriz sobre a qual desenvolveu sua prática.

Não é à toa que, na História do Teatro que Álvaro Moreyra esboçou em seu pronunciamento, Lugné-Poe ganhou um destaque especial, desempenhando o papel híbrido de autor e coordenador teatral: o mesmo papel que Álvaro assumiu para si dentro do “*Teatro de Brinquedo*”. Entre as principais bases da empreitada teatral que iniciava, faltava a Álvaro Moreyra apresentar o que, para ele, seria o objetivo máximo do teatro, a sua busca utópica de um teatro verdadeiramente revolucionário. Assim, completava seu pano de fundo incluindo a crença em um “*espírito elo sob o sol*”, uma força que uniria a todos os seres humanos, de todas as épocas em um mesmo estado, o estado do conhecimento. Acreditava em um teatro que promovesse o conhecimento. Neste sentido enaltecia a figura de Gémier, um dos maiores promotores do chamado “teatro popular” na França:

Carrega-o uma enorme aspiração. Exerce a arte dramática feito apóstolo, pretendendo elevar, guiar, espiritualizar as turbas. Dentro dessa aspiração organiza os seus programas, onde quer que esteja, para onde o levem, às arenas, aos circos, aos palcos d'avant-garde, às cenas oficiais... É um prégadro que não foge de ser modelo. É um dos mestres do teatro eterno, a atenção sempre posta nos autores novos, a curiosidade em compreendê-los, a alegria de divulgá-los.

Alvaro tenta seguir os ensinamentos do “mestre”, considerando o teatro fundamentalmente como “*um veículo de transmissão de princípios, de formação cultural e moral, o teatro deveria fazer sorrir, mas também fazer pensar*”. Como confirmou anos depois, em 1954:

O teatro reflete a civilização que ajudou a criar. Vai do instinto para a inteligência. Espalha as idéias que foram sentimentos. Dá forma, dá alma à vida, e trajes, maneiras, expressões. É um museu. É uma viagem. A materialização exata. O sonho puro. No começo tem de partir da minoria para a maioria. A influência da maioria atuará, absorverá, dominará. De sentido universal, por ser, enfim, a arte essencialmente popular, a arte que encerra todas as artes, o teatro tem sempre a aparência nacional, no espaço e no tempo. Arte do mundo. Arte de cada povo. Unida na igualdade humana. A mais necessária das artes. Revela, esclarece, educa. Educa! O autor é uma soma. O intérprete, uma multiplicação. (MOREYRA, 1954:276)

Nos anos 50, quase três décadas depois de seu início, a proposta teatral de Alvaro afirmava os ideais que a norteavam. Ele não desejava um nacionalismo restritivo, mas uma abertura de fronteiras, sem dominados ou dominantes, intimamente ligados o Nacional e o Universal. Ia além: "*Arte do mundo. Arte de cada povo*". Concebia a aparência do nacional no mundo, o particular como necessidade de concretização do universal, unido na igualdade humana, a arte mais necessária. Desta forma via no teatro a possibilidade de conciliação da estética e da política, promovendo a efetiva educação popular de forma a multiplicar as idéias, permitindo o esclarecimento universal e atingindo a meta tão sonhada da igualdade entre os homens. Quase uma oração.

O respeito de Alvaro pelo teatro levava-o a conceber a arte como uma transgressora dos limites físicos. No terreno dos sonhos onde os sentimentos poderiam tornar-se materiais não haveria limites de tempo ou espaço. O teatro construído a princípio por uma minoria passaria pelo crivo do gosto popular, alterando-se e encontrando sua forma universal. Acreditava, com extrema devoção, que a arte poderia materializar a sua utopia socialista e cristã de um mundo igualitário.

Estes ideais Moreyrianos, desenvolvidos graças ao momento histórico vivido pelo Brasil, identificavam-se com as propostas existentes na Europa naquele período, quando se concebia um teatro para o povo em oposição ao teatro burguês, um teatro resultado do término da guerra e que buscava recuperar a crença nos homens:

Deveríamos, novamente, entender o teatro como 'instituição moral'.[...] Como diz Tolstoi: a arte só tem finalidade quando contribui para a evolução dos homens. Perdemos a fé nos homens. Temos de auxiliar a razão a reconquistar o seu direito.(Wolfgang Drews, in PISCATOR, 1968:07)

Piscator (1968:30), o grande nome do teatro político da época, relata que, durante a guerra, o teatro era utilizado nas frentes de batalha, apresentando quadros cômicos para reanimar os soldados esgotados pelos combates. Apenas em 1919, com o surgimento do teatro "*O Tribunal*", seguido logo depois pelo "*Teatro Proletário*", ambos criados por Piscator, iniciou-se na Alemanha uma verdadeira revolução teatral, vinculando arte e política e fortemente influenciada pela revolução russa de 1917.

Na França ocorreram muitas destas iniciativas, algumas oficiais, como o patrocínio da Câmara dos Deputados para o trabalho de Gèrmier, em 1920; mas somente em 1936 a Central Geral do Trabalhadores conseguiu efetivar a proposta do "*Théâtre du Peuple*", acompanhada pouco depois pelo "*Teatro Nacional Popular*"(TNP) de Jean Vilar. Efetivamente, as idéias do teatro popular só conseguiram firmar-se na França após a Segunda Guerra.

Desta forma, as propostas de Alvaro também estavam sintonizadas, muito proximamente, com os movimentos artísticos da Europa. Buscando iniciar uma arte

política no Brasil, ele buscava desenvolver as novidades de que tinha notícia, tendo como referência teatral a já citada estréia de Jacques Copeau e do “*Vieux-Colombier*”, em 1913.

O “*Vieux-Colombier*” tornou-se fundamental para a difusão dos espaços de teatro de vanguarda por toda Europa, promovendo a efetiva renovação da linguagem teatral na França. O trabalho do TNP de Jean Villar é uma decorrência direta da iniciativa de Copeau, a mesma matriz de Alvaro Moreyra.

Alvaro mantinha como referência constante a experiência vivida na França, em 1913, com a inauguração do “*Vieux-Colombier*. Tanto que, quando Louis Jouvet, um dos fundadores do grupo, esteve no Brasil, em 1941, Alvaro agendou um encontro particular no qual pode confirmar seus princípios teatrais:

-Sabe que assisti à sua estréia, em 1913, na inauguração do Vieux-Colombier? -Sim? -Fazia um dos servos de Une femme tuée par la douceur e Macroton, de l'Amour médecin - 1913! [...] Foi um bom tempo aquele. O Vieux-Colombier era como uma família. Depois a família teve brigas, dispersou-se [...]. - O Sr. escreveu, uma vez, que não há problemas no teatro, que o único problema do teatro é o êxito... - E penso isso. O teatro é um elemento, - o maior sem dúvida - de cultura. Para exercer influência, para revelar, esclarecer, dar idéias, conseguir o seu fim, precisa do êxito que lhe traz o público. Se o público não vem, a quem se fará a revelação, a quem se esclarecerá? As idéias morrerão inúteis. O teatro perderá o seu fim...(MOREYRA, 1954:191-192)

Quando fundou o *Vieux-Colombier* o principal objetivo de Jacques Copeau era recuperar a moral da profissão. Como crítico teatral cansara de criticar o teatro comercial e a produção que buscava simplesmente o lucro, decidindo-se então a formar sua própria companhia. Ao iniciar sua empreitada, Jacques Copeau expressou seus motivos, de forma indignada:

Uma industrialização desenfreada que, dia a dia, cinicamente mais degrada a cena francesa e dela desvia o público culto; o monopólio da maior parte dos teatros por um punhado de amuseurs sustentados por comerciantes inescrupulosos; em toda parte, e mesmo onde ilustres tradições deveriam salvaguardar algum poder, o mesmo espírito de cabotinismo e de especulação, a mesma baixeza; em toda parte o blefe, o sobrelanço de toda sorte e o exibicionismo de toda natureza a parasitar uma arte que se extingue, e de que nem mesmo se cuida; em toda parte indolência, desordem, indisciplina, ignorância e tolice, desdém do criador, ódio à beleza, uma produção cada vez mais tolerante, um gosto público cada vez mais corrompido - eis o que nos indigna e nos levanta (citado por RAEDERS, 1965:25-26)

Propunha um teatro novo para gente nova. O desejo era de um público que não se satisfizesse com o teatro de *boulevard*, um público ansioso pelo prazer de um teatro intelectual. De certa forma, o empreendimento de Jacques Copeau era o mesmo de Álvaro Moreyra: um teatro-arte, não um produto comercial.

Desta forma a palestra de Alvaro Moreyra, no surgimento do “*Teatro de Brinquedo*”, unia duas pontas da história do teatro moderno: uma, o teatro de Antoine e a outra, o “*Vieux-Colombier*”, as duas maiores influências nas propostas de Alvaro.

É certo que o conhecimento de Alvaro não estava limitado às atividades de Copeau. Em sua conferência mostrava-se atualizado com as experiências em andamento na França: o teatro de Georges e Ludmilla Pitöeff, o trabalho de Henry Bidou, as atividades de Charles Dullin e Louis Jouvet (entre outros). Alvaro, porém, considerava que o trabalho de Copeau era a grande referência a ser seguida pelo “*Teatro de Brinquedo*”, evitando alongar-se nos demais empreendimentos. Sabia também que sua admiração pela França era alvo de críticas e defendia-se:

Mas, eu só vejo Paris? E Berlim, com os seus ciclos anuais? E Viena, Amsterdam, Moscou, Praga? E os países Escandinavos, a Espanha, a Itália?

Antoine, Lugné-Poë, Gémier, Jacques Copeau?...

E Max Reinhardt, Gordon Craig, Barker, Stanislavsky, Appia?...

Eu só vejo Paris...

Tudo vai ter a Paris.

Tudo sai de Paris para o resto da terra.

A hipótese de Alvaro considerava que o teatro francês refletiria as propostas de toda a Europa, selecionando e assimilando as principais, de forma que seria possível partir apenas da França para ter-se contato com outras propostas. Deste modo é possível identificarmos outras influências em seu trabalho, apesar de não ter tido, necessariamente, contato direto com várias delas, como confirmam seus escritos posteriores:

(na técnica gestual)- *Gordon Craig nos ensinava a lição das super-marionetes* (MOREYRA, 1958:144)

(nos espetáculos)- *A minha geração, apesar de tudo o que sempre a puxou para o tempo, foi do espaço. Creio que isso veio dos Bailados Russos [...] eles fizeram a nossa educação sentimental [...] Todas as artes se juntavam nos Bailados Russos, e a influência deles foi profunda sobre a época, em tudo. Houve um estilo Bailado Russo.* (MOREYRA, 1954:50)

(na cenografia)- *Lembranças de Moissi - Fazia montagens dentro de uma câmara negra com pedaços de papéis pintados e recortados. Armava salões, jardins, cemitérios, como as crianças armam brinquedos. Os cenários mais de verdade que já olhei. Discípulo de Max Reinhardt, simplificara as lições de Max Reinhardt. Os ambientes de Moissi destacavam as figuras, prolongavam as palavras, não as escondiam, não as diminuía no atropelo das formas usuais, no berreiro das cores repetidas.* (MOREYRA, 1944:32)

(na interpretação)- [...] *há longos séculos, Hamleto repete: - 'Digam os versos com voz natural. Se se tratasse de gritá-los, eu chamava para intérprete o pregoeiro da cidade. Não serrem o ar assim com os braços. Contenham-se. Porque, no meio da torrente, da tempestade e, eu podia*

acrescentar, do redemoinho das paixões, é preciso ter e manter uma moderação tranquilizadora... (MOREYRA, 1936:181)

Outra influência marcante era Pirandello, assim comentado por Alvaro em sua palestra:

Dono das imagens inesperadas, perturbador, absurdo, diferente, Pirandello botou no palco a verdade triste, a amargura sem remédio, e as suas tragédias com modos de farsa doem na sensibilidade e rebentam em risos na inteligência...

Alvaro buscava materializar este teatro do riso inteligente e, para isto necessitava de textos inteligentes, atores capazes de compreendê-los e representá-los com o devido valor, de forma precisa e contida. Não queria os efeitos da declamação inflamada, dos cenários aparatosos, do gestual carregado, das piadas fáceis; sonhava com um teatro poético que unisse o bailado, a música e as artes plásticas. Assim, juntava influências de diversas nacionalidades e meios de expressão artística, apesar de, em sua palestra, assumir-se admirador da cultura e do teatro franceses.

Rebatia, ainda, a teoria de que a França não produzira novos autores desde antes da Guerra e que, por isso, encenava autores estrangeiros:

A França tem autores, distantes daqueles nos quais parecia que ela se mostrava toda... Paul Claudel, H. R. Lenormand, Henri Ghéon, Jules Romains, Charles Vidrac, Jean Sarmant, Jean Cocteau, Marcel Achard, Denys Amiel, Jean-Jacques Bernard, Paul Géraudy...

Analisava as principais características no estilo de cada um destes autores, revelando seu conhecimento e suas preferências; demonstrava sua opção pela obra poética e criticava o noticiário cru do cotidiano nas obras artísticas.

Em seu panorama artístico, Alvaro não esquecia os atores, ressaltando pelo menos duas grandes atrizes, Sarah Bernhardt e Eleonora Duse, mas evitava dar-lhes maior destaque, uma vez que sabia da praxe: *“Na verdade, tem-se vontade de acreditar que os atores são mais importantes na arte dramática do que os autores...”*

Teatro que foi e que será continha, ainda, uma rápida análise do teatro nacional, de 1873 (com a afirmação de Machado de Assis de que não havia naquela época teatro brasileiro) até o teatro ligeiro. Com muito poucas concessões, entre elas: Luiz Peixoto, Carlos Betencourt e Paschoal Segreto na fundação de um gênero; Gastão Tojeiro que *“cometeu, pelo menos, uma obra prima ‘Onde Canta o Sabiá’”*; do *“Trianon”* destacava Viriato Correia, Oduvaldo Viana e Mario Nunes; dentre os atores, Procópio Ferreira: *“ator bem nacional, pela indecisão do desejo... É o quero não quero, o vou não vou [...] entre o modelo e a caricatura, entre o teatro total e o teatro parcial...”*; entre as atrizes referia-se à Italia Fausta, Appolonia Pinto, Lucília Peres, Davina Braga, Eugênia Brazão, às quais chamava de *“classe aristocrática”*, bem como Leopoldo Fróes; Jayme Costa, um grande sucesso da época, recebia elogios pela humildade, esforço e dedicação; concluía pescando alguns nomes do teatro ligeiro: Yvette Roselen, Henriqueta Brieba, Edith Falcão, Aracy Côrtes... - somente cômicos - para ele faltavam coristas capacitadas e bem talhadas: *“as figuras interessantes vão de um palco para outro, mudam de empresa como de meias [...] Quem dá mais? Quem dá mais? As crianças acham graça... E a revista continua tomando conta de tudo”*. O cenário que Alvaro apresentava era caótico: sem perspectivas ou projetos, e escravizado pela ambição financeira. Para ele, o teatro brasileiro não ia nada bem.

Concluindo sua conferência Alvaro prepara o terreno para apresentar suas propostas para a renovação do teatro nacional, anunciando seu tão sonhado teatro “*que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar*”, um teatro de brinquedo, uma vez que “*os cenários imitariam caixas de brinquedos, despidos, infantis*”.

Alvaro Moreyra não deixou extensos ensaios teóricos sobre a prática teatral, mas traduziu, em 1941, “*Sottopalco*” (*Fora de Cena*), de Bragaglia, uma série de ensaios sobre teatro, sobre a qual afirmara:

Fora de Cena - de Anton Giulio Bragaglia - O autor desse livro é um homem de ação. O teatro para ele é um combate. Não conta derrotas. Veio vencendo sempre. Se há quem discuta os seus triunfos, não há quem não os admire. Traçou um plano. Firme, decidido, tem realizado esse plano. A arte dramática italiana, de história tão bela, possui em Bragaglia, no século, o chefe mais alto. Partiu do Teatro dos Independentes, de Roma, toda a renovação da cena viva, quando se falava em decadência e em morte. Bragaglia formou poetas, formou intérpretes, decoradores, costureiros, maquinistas, eletricitas, a equipe completa. Mais: formou público. Em Fora de Cena encontramos, ainda com o ar de luta as idéias do grande excitador de idéias, o que ele quis, o que ele conseguiu, o que ele aprendeu, o que ele criou. Páginas de sangue. Páginas de espírito. Espetáculo maravilhoso de inteligência, de força, de entusiasmo (MOREYRA, 1954:150-151).

Alvaro considerava Bragaglia um gênio do teatro italiano, apesar de fascista. Admirava-o enquanto defensor da cenotecnia teatral, por fundar e dirigir o “*Teatro dos Independentes*” e propor a modernização dos recursos cenotécnicos, tanto na maquinaria quanto na iluminação. E sua contribuição não estaria limitada a estes aspectos, mas principalmente porque defendia a tríade autor, ator e encenador:

O teatro não renuncia em definitivo a nenhum dos elementos que o compõem: autor, ator, organizador, músico. [...] Não posso renunciar a nenhum fator de emoção e de sensação. (BRAGAGLIA,1941:16).

Apesar do grande conhecimento sobre as propostas do italiano, Alvaro não as adotou integralmente, isto é certo, principalmente por estar mais afeito ao teatro francês e desejar a valorização da palavra e do texto (uma proposta mais identificada com D'Annunzio do que com Bragaglia). Mas não podemos desconsiderar a semelhança existente entre algumas de suas propostas e as do "*Teatro dos Independentes*":

O Teatro dos Independentes desempenhou o papel firme de suscitador de energias renovadoras, essenciais para um espírito teatral diverso, para a direção e para a encenação técnica que fundia idealmente a imprescindível existência da nova iluminação e da cor esparsa, com os elementos plásticos. Pela luz destacamos as formas do espaço. O lugar onde se movem as personagens, ampliado pela luz, se tornou vibrante e sensível: a função da luz ficou sendo a de um elemento coadjutor da expressão representativa. (BRAGAGLIA,1941:13)

A revolução teatral de Alvaro não era contra a palavra, ou seja: um teatro sem texto, como ocorreu em grande parte do mundo. Em sentido contrário: propunha a valorização do texto, muito embora para isso fosse necessário renovar o seu significado, com a exploração das sonoridades e da fala quotidianas, por exemplo. Este empreendimento, porém, não evitava a utilização dos recursos modernos na encenação. Aquilo que Bragaglia chamava uma revolução moderada.

As propostas de Alvaro tocavam as do teatro experimental defendido por Bragaglia: a eliminação da estrela, a ausência de marcações artificiais, os cenários inovadores de artistas plásticos comprometidos com a busca de novos conceitos, a tentativa de fusão das artes, a recuperação de raízes populares (não popularescas) e o combate à degradação cultural. Tratava-se, enfim, de teatros experimentais, mas entendendo-se o experimental não como fim em si mesmo, e sim como passo necessário para o teatro:

O escopo do 'experimental' de ontem era o da pesquisa pela pesquisa: da experiência a todo o custo; do salto com a prevista quebra do pescoço. Não serão mais esses os escopos do 'experimental' de amanhã. Os jovens de hoje andam menos às cegas do que os dos últimos vinte anos: parecem mais pensadores e amantes do trabalho concreto, aperfeiçoado, acabado. [...] Ontem, enfim, o 'experimental', levado a efeito por duzentos especialistas, não se preocupava muito com a preferência do público; não procurava se aproximar da mentalidade popular: antes visava o contrário. O que era feito para iniciados, não podia ser destinado à massa (BRAGAGLIA, 1941:54)

Ou ainda:

O teatro experimental não se abandonou nunca a formas de arte vulgar, no sentido de banalização e aburguesamento. É ao contrário, o produto requintado, de uma 'elite' de artistas, admiradora da alta tradição popular e não da corrompida tradição atual (BRAGAGLIA, 1941:151)

Dessa forma podemos perceber que a base teórica de Alvaro Moreyra era ampla, tendo como referencial diversas das principais propostas do teatro moderno europeu. Não se tratava de uma atividade ocasional e sim da nacionalização destas idéias para construir, efetivamente, o teatro moderno brasileiro.

III - Na trilha das respostas:

O experimentalismo do teatro desenvolvido por Alvaro, perseguia inutilmente o “popular elevado” e efetivamente vinculado ao povo. Seu teatro pretendia difundir-se, sem almejar o sucesso econômico ou a comercialização burguesa da arte; desejava-se um teatro acessível às massas, porém não deixava de ser um trabalho de elite.

Alvaro não conseguia a repercussão desejada, não deflagrava a revolução que ambicionava e não se conformava com o fracasso de suas iniciativas:

Quando realizei o Teatro de Brinquedo, todo mundo foi contra. Anos depois, todo mundo elogiou. Quando realizei a Companhia de Arte Dramática, todo mundo foi contra. Anos depois, todo mundo elogiou. Para evitar esse trabalho a todo mundo, desisti ... Respeito muito as opiniões alheias... (MOREYRA, 1954:254)

Estava afinado com os princípios modernos, estudou as propostas européias, reuniu pessoas capazes, conseguiu apoio oficial, mas, mesmo assim, não atingiu seu intento. Os esforços realizados não alcançavam os objetivos e Alvaro busca respostas para o fracasso constante de suas tentativas de renovação do teatro nacional. Em sua obra literária encontramos diversos esboços destas respostas, nenhuma concludente.

São muitos os motivos do fracasso, como neste hipotético diálogo do Brasil com o autor:

O meu povo não pensa. E eis uma qualidade notável. O meu povo bate palmas e atira pedras. É infantil, é ingênuo, é feliz. De vez em quando, enche-se de paixão por mim e, enquanto a paixão dura, não existe país que se me compare... Em seguida, extinto o entusiasmo, vocifera, maltrata-me Não me incomodo. Cada qual conforme Deus o criou.

Na seqüência do diálogo, a resposta do autor sobre uma possível participação do teatro nas comemorações de aniversário da independência do país, revelava:

Há duas atitudes, mais ou menos definidas, no teatro nacional, duas atitudes que ficam bem representadas em duas atrizes: a circunspecta Italia Fausta e a brejeira Ottilia Amorim. A protagonista da 'Ré Misteriosa' para numa extremidade. Na outra extremidade para a figura principal de 'Vamos deixar disso' [...]

- Suponho difícil a escolha...

- Talvez, por essa dificuldade, o teatro nacional não consiga um pequeno lugar na lista das solenidades...

- Ou então, pode acontecer que o diretor do Patrimônio da Prefeitura contrate com o empresário vitalício do Municipal uma companhia francesa, italiana, espanhola ou portuguesa, para 'preencher a lacuna'... (MOREYRA, 1921:21-23)

Neste pequeno diálogo informal, Alvaro apresentava alguns motivos para a falência do teatro no país, aos quais retornaria em outras circunstâncias, acrescentando novos e modificando velhos. No exemplo citado, o rol de responsáveis passava pelo povo que não gostava de pensar e era movido pelas paixões (como defendido em **O Brasil continua...**), transferindo-se para Deus, tocando nos extremos do teatro brasileiro (dividido entre o gênero sério e a comédia brejeira) e concluindo com os privilégios das companhias estrangeiras.

A desvalorização do nacional em relação ao estrangeiro era um dos motivos que encontrava para o fracasso de suas iniciativas, principalmente no referente aos autores cujo sucesso dependia quase que exclusivamente da nacionalidade européia. Neste sentido, um exemplo marcante é o episódio ocorrido quando a Companhia Amélia Rey Colaço- Robles Monteiro apresentava, no Teatro Lírico - RJ, a peça de Marcel Pagnol, **Topaze**. Alberto de Queiroz, crítico teatral de **O Jornal**, publicou, no dia 10 de Maio de 1929, um longo artigo no qual revelava as semelhanças existentes entre a peça francesa e **Adão, Eva...**, levantando a hipótese de tratar-se de um texto inspirado (plagiado) na obra brasileira. Alvaro enviou ao crítico uma carta na qual comentava estas "coincidências":

Meu querido Alberto Queiroz - Um abraço e muito obrigado pelo caso que você faz do parentesco entre Topaze e Adão, Eva e outros membros da família. Mas, Marcel Pagnol é hoje um nome universal. Eu sou um vago homem da América do Sul. 'Adão, Eva e outros membros da família...' tem quatro anos. 'Topaze' ainda não tem um. São duas peças diferentíssimas, está claro. O público nunca acharia em que é que uma se assemelha à outra. Nem os nossos críticos acharam. Eu achei. E mais três pessoas acharam. A sátira é a mesma. A técnica é a mesma. Divergem os

pontos de partida. Topaze é um sujeito sério. Torna-se patife na convivência de patifes. Um, Outro e Mulher, de 'Adão, Eva e outros membros da família...' não se tornam... desenvolvem-se... (sendo que Outro, copiado do natural, ainda se está desenvolvendo...) [...] Num páreo assim, a desvantagem deve ser minha: escritor brasileiro - escritor clandestino. Também não me passa pela cabeça que Pagnol me imitasse! [...] Pagnol não me poderia ter lido num idioma que ninguém lê... Coincidência apenas. Eu descobri aqui, em 1925, um jeito de fazer teatro. Não me levaram a sério. Marcel Pagnol descobriu em Paris o mesmo jeito, três anos depois. Todo mundo achou estupendo. Coincidência. Da qual não estou gostando muito. Principalmente porque Topaze, neste momento, é representado em vinte teatros, até no Lírico do Rio de Janeiro, e Adão, Eva e outros membros da família... dormem nas saudades do Teatro de Brinquedo... (MOREYRA, 1954:93-94)

Esta carta foi publicada em **O Jornal** e no **Jornal do Brasil**, em 17 de Maio. Segundo Alvaro, a revista **Crítica** também tratou do assunto, mas não houve maior repercussão. Fica clara a mágoa do autor ao referir-se a sua obra, esquecida e desprezada pelo público e pela crítica. Em 1929, Alvaro confirmava a posição que apresentara em **Adão, Eva...** (com o personagem REDATOR TEATRAL), considerando que um dos principais motivos para o fracasso do teatro nacional era a baixa qualidade da crítica existente no país. Tema recorrente: a incompetência da maioria dos críticos jornalísticos.

No trecho a seguir podemos perceber, objetivamente, seu ponto de vista:

[...] Só os loucos insistem em melhorar o que se arrastava com o nome de teatro, pelos nossos palcos. A culpa não era dos autores nem dos artistas. A culpa era dos críticos que, à exceção de dois ou três, achavam sublime o ruim, e descompunham o bom, de acordo com as suas matérias-primas. Graças a Deus. As duas ou três exceções hoje são as dos críticos que não sabem o que dizem. [...] Lembro-me de quando Pirandello trouxe para o Teatro Municipal a Companhia de Arte de Roma. No intervalo do penúltimo espetáculo, um senhor, que comparecia todas as noites, me pediu fósforos. Acendeu o cigarro, disse: - Obrigado - continuou: - Eu acho esse Pirandello um cabotino. E a companhia não vale nada. A tal de Marta Abba, metida à estrela, é uma amadora.

Pedi licença para discordar: - Marta Abba talvez seja diversa da forma comum. A companhia é excelente. Pirandello reunindo-a,

escrevendo para ela, andando com ela pelo mundo, fez uma das coisas mais belas que eu conheço. Cabotino? Por quê?

- Exibicionista! Precisou contratar intérpretes para conseguir por em cena as suas tolices!

- O senhor está mal-informado. Pirandello é representadíssimo, em todas as línguas.

- Foi ele quem lhe contou?

- Foram os jornais, as revistas, os livros...

- Matéria paga!

- A companhia de Pirandello é uma das muitas companhias criadas para revelar o repertório que, de começo, interessa ao menor número, e termina compreendido pelo número maior... O senhor está com sono...

- E não hei de estar Espetáculo há duas semanas!

- Por que é que vem?

- Por que é que venho? Ora esta! Venho por obrigação!

- Por obrigação?... Desculpe a curiosidade, a franqueza e a insistência; o senhor não entende de teatro nem procura entender. Por que é que vem?

- Ora esta! - por quê? - porque sou crítico teatral!"(MOREYRA,1954:335-336).

Não apenas com os críticos. As relações de Alvaro com a imprensa, de um modo geral, eram bastante ácidas. Para promover a conscientização do público, achava necessário alertar para a falsidade dos jornais. Em **Adão, Eva...** destacava suas denúncias e críticas, na criação do jornal por um analfabeto, na redação do periódico onde trabalhavam incapazes, na falsificação de notícias, na divulgação de calúnias, no tráfico de favores, na seleção das manchetes. Enfim: um alerta à população sobre a manipulação da informação. Para ele, tornara-se impossível acreditar "*em todas as coisas que a imprensa publica*"(MOREYRA,1954:90), uma vez que em seu ofício, constantemente, deparava-se com notícias imprecisas ou falsas, censuras oficiais, matérias pagas, incompetência e acordos de interesses. Sua crítica era contra toda a imprensa, não apenas

a brasileira. Segundo ele, em todos os lugares do mundo a imprensa difundia a mentira, de tal forma que:

dentro do Vaticano, o Papa de 1939 fez um apelo a todos os jornalistas soltos pelo mundo: - Publiquem apenas a verdade. Uma informação incorreta é comparável à destruição que efetuam os tanques e os aviões de bombardeio

Alvaro ironizava: “*Se os jornalistas publicassem apenas a verdade, como é que ia haver guerra?*” (MOREYRA, 1944:45).

E fazendo par com a imprensa deficiente e mal preparada, as iniciativas oficiais, quase sempre equivocadas. Alvaro foi um crítico constante das soluções estatais que não consideravam os artistas e organizavam-se em torno de estruturas burocráticas de administração. No caso do SNT, iniciativa do governo de Getúlio Vargas para incentivar o teatro nacional, ficava claro o descompasso existente entre a teoria e a prática oficial do estado no que se referia ao teatro :

Criou-se então o Serviço Nacional de Teatro. Foi no fim de 1937. O decreto programa saiu nos jornais. Com letras ótimas:

a) promover ou estimular a construção de teatros em todo o país; b) organizar ou amparar companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico; c) orientar e auxiliar, nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas e outros centros de trabalho, nos clubes e outras associações, ou ainda isoladamente, a organização de grupos de amadores de todos os gêneros; d) incentivar o teatro para crianças e adolescentes, nas escolas e fora delas; e) promover a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no estrangeiro; f) estimular, no país, por todos os meios, a produção de obras de teatro de todos os gêneros; g) fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria de teatro, publicando as melhores obras existentes; h) providenciar a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro.

Oito meses depois, naturalmente para a escolha ser bem meditada, surgiu o diretor suficiente para executar o que as letras mandavam: o Sr. Abadie Faria Rosa, ex-presidente da Sociedade Brasileira de Autores

Teatrais, crítico do “Diário de Notícias”, autor de várias peças conhecidas.

[...]

Em seguida a um ano e pouco de experiência, o governo, disposto a proteger o teatro, viu que o que tinha prestado não era bom, dará outras funções ao Serviço. [MOREYRA, 1944:67-69]

Um ano antes do surgimento do SNT, Alvaro já experimentara as práticas oficiais do Estado e sentira na pele os desencontros e a descontinuidade das políticas culturais. Com o conhecimento de causa adquirido durante o ano de 1936, quando sua “*Companhia de Arte Dramática Alvaro Moreyra*” foi patrocinada pelo Ministério da Educação, somado aos anos de luta em prol do teatro brasileiro, podia perceber onde se encontravam as principais falhas dos projetos governamentais, de forma a lamentar a substituição de metas para o SNT por uma entidade administrativa sem grandes propostas:

O plano traçado pelo ministro da Educação para ampliar e tornar eficiente o auxílio do Governo ao Teatro Brasileiro, já no próximo ano entrará em vigor. Entre as idéias novas, há, no plano, a idéia de fazer do Serviço Nacional de Teatro uma repartição executiva, apenas. Ótima idéia. Fica o Serviço, assim, uma espécie de Nêga Fulô: ‘Vai botar para dormir, esses meninos Fulô!’ (MOREYRA, 1944:24)

Sabia que para superar a situação crítica do teatro nacional não seriam suficientes os esforços dos artistas, era necessária uma atitude efetiva dos governos fornecendo espaços para a realização da arte, construindo teatros e dificultando a proliferação dos cinemas e dos filmes importados:

A PRIMEIRA PROVIDÊNCIA - A construção de teatros, obrigatória para todas as municipalidades, com a ajuda do governo federal - teatros para companhias teatrais - me parece a primeira providência a ser tomada para o bem do teatro no Brasil. Gente há. Gente na rua. Não há casa. Os circos deixaram de ser circos e, chamados pavilhões, andam viajando com dramas, comédias, revistas, podiam parecer agradáveis se fossem por excesso, mas são melancólicos porque,

sendo por escassez, mais que o repertório gasto, representam o estado a que chegou a arte teatral na nossa terra. Construir teatros. Primeira providência. Material. Fácil. Enquanto faltar, as outras providências, difíceis, de espírito, não adiantarão nada, como não adiantarão nada auxílios transitórios, isolados, mal compreendidos. Os discípulos perdem o tempo, soltos. O tempo leva as lições dos mestres. E o cinema abafa tudo. No interior dos Estados só se vêem telas. Os filmes apresentados são, em geral, de aventuras, façanhas de gangsters e outros bandidos. Não passam na América do Norte, proibidos pela censura. Servem de produtos de exportação, para evitar o prejuízo total... Deviam ser gravados com taxas tais, que lhes tornassem impossíveis as exibições. Nefastos pela cretinice que espalham, pelos exemplos que fornecem, pelas violências que provocam. [...] Os governos antigamente construíam teatros, ainda ótimos teatros. Por enquanto nenhum governo construiu cinemas... Não sou contra o cinema. Sou a favor do teatro.(MOREYRA, 1955:33)

Um leitor desavisado poderia considerar, pelo texto acima, que a relação de Alvaro com o cinema seria de franca oposição, o que não seria correto. Havia sim uma resistência à vulgaridade e ao divertimento puramente comercial, isso não apenas com o cinema, mas com muitos divertimentos populares. Sua posição porém não significava rejeição. Muito pelo contrário, apoiava e admirava a arte circense, adorava as comédias mudas, tinha por hábito ir ao cinema, era torcedor fervoroso do Flamengo; no entanto, considerava melancólicas as apresentações teatrais nos circos e defendia que o cinema e o esporte dificultavam a evolução do país, prejudicando a cultura nacional.

Sobre o esporte, chegou ao ponto de afirmar:

Creio que seja ótima a educação física. Principalmente quando não se torna idéia fixa, e única idéia capaz de se manter na gente nova. Assim, fica sendo falta de educação. [...] O esporte, detalhe da vida, apareceu aqui, e expulsou o resto da vida. No resto, estava o essencial... [...] No colégio, as aulas estão impedindo as conversas dos recreios, nas quais se debatem profissionais e amadores; [...] A sineta toca. Aula! Que chateação! Enquanto o professor explica a vida e a morte de Sócrates, os alunos pensam em Fausto e Leônidas... [...] nenhum estudante pega num

livro. Não tem tempo. Está ocupado pelo Botafogo, o Vasco, o Flamengo, o América, o São Cristóvão, o Fluminense, o Bangu... (MOREYRA, 1936:17-19)

Sua posição é pela definição de espaços, de forma a proteger o conhecimento e a cultura e, principalmente, o teatro, forma artística que considerava capaz de educar e desenvolver intelectualmente.

Podemos perceber na luta de Alvaro contra o direcionamento comercial da sociedade de massas que não era possível para o autor desprender-se de sua formação cultural à francesa, de forma que sua busca de modernidade e seu anseio por um teatro nacional resultavam em uma tentativa de conciliação entre propostas elitistas e desejos de revolução com participação popular. Aparentemente, uma paradoxal conciliação de opostos, mas justificável no período histórico e dentro das características da sociedade da época. Álvaro tinha contra si suas próprias limitações, determinadas em grande parte por seu pioneirismo, o que implicava vários descaminhos e retomadas.

Acreditava que cada arte tinha uma função educacional e que deveriam esforçar-se por cumpri-las. O circo, por exemplo, deveria retomar suas origens, como circo de cavalinhos, de números acrobáticos, domadores, mágicos, palhaços e pantomimas, sem dramalhões, uma vez que as apresentações teatrais dos circos eram, para ele, mal acabadas, com textos conservadores e prejudicavam o teatro inovador que ambicionava (MOREYRA,1954:255). Ao mesmo tempo defendia que o teatro deveria ser ambulante, percorrer todo o país, como os circos.

O cinema, como estava, desviava o público do teatro, como afirmava neste artigo:

Houve um longo intervalo nas atividades da cena brasileira. As gerações mais novas, que não freqüentam os espetáculos das temporadas

estrangeiras, - principalmente, quase que exclusivamente pelo cinema, têm alguma noção do teatro. Certos filmes, grandes peças sem o texto completo, (e em geral em inglês) dão a idéia do teatro, como os álbuns dos museus dão idéia da pintura e da escultura. Já existiu público aqui. Dele sobraram espectadores. É preciso aumentar o número de espectadores, fazer de todos, outra vez, público. Para isso, o repertório de companhias ambulantes, com sua finalidade cultural e educativa, será acessível, comovendo ou divertindo, juntando a sala ao palco, na ilusão de algumas horas. [...] Com a continuidade e a paz do trabalho, o programa se desenvolverá, até conseguir tornar o teatro o que tem que ser; uma arte unanimemente popular. (MOREYRA, 1954:163)

Porém não era contrário ao cinema como um todo, apenas contra a baixa qualidade de alguns filmes. Dizia-se fascinado pelas possibilidades da arte cinematográfica, capaz de transportar o espectador para diversos cantos do mundo e apresentar-lhe culturas diversas. Tinha predileção especial pelos desenhos animados, com sua força de alterar o plano da realidade de forma a obrigar a reflexão:

Neste tempo de viagens, a viagem melhor é a que se faz dentro do cinema. [...] Mas, da viagem que, entre tantas, eu gosto mais, é a dos desenhos animados. Porque, nos desenhos animados, o mundo acaba, o mundo perceptível, imaginável, - e um mistério diferente começa.

O que surge e se desenvolve naquelas figuras, não creio que seja brincadeira nem creio que seja sátira. [...]

Nunca mais tomei o meu café de manhã, sem olhar desconfiado para a xícara. Nunca mais abri o chuveiro sem, antes, meditar numa possível vaia dos fios da água. [...] - conservo um susto de simples mortal esbarrando em todos os segredos naturais. (MOREYRA, 1936:7-11)⁴.

Entre os artistas sentia falta dos europeus e dos comediantes do cinema mudo, substituídos gradualmente por astros e estrelas de Holywood, na mesma proporção em

⁴ A necessidade de produzir reflexões de caráter intelectual no público era uma constante nas buscas de Alvaro Moreyra, para isso propunha uma visão “distanciada” da realidade. Sua crítica social evitava o panfletário tendo como ponto de partida o poético, procurava um estranhamento do cotidiano. Suas propostas aproximam-se, sob vários aspectos, das idéias de Bertolt Brecht, apesar de não termos encontrado nenhuma alusão direta a seu nome. A identificação das influências existentes exige novas pesquisas e poderá indicar outros caminhos para o estudo do “Teatro Épico” no Brasil.

que invadiam as telas os filmes norte-americanos. Harold Loyd, Buster Keaton e Max Linder, são referidos em sua obra, os quais, na época do *“Teatro de Brinquedo”*, no quadro *“Os quatro engraçados - aparência triste”*, foram postos em cena, juntamente com a figura mais admirada por Alvaro, o Carlitos de Charles Chaplin. A admiração do autor por este último era tanta que o considerava o homem do século. Achava sua arte tão importante que via seus reflexos no teatro brasileiro: *“Carlitos deita, de longe, a sombra no nosso teatro. Os autores e os intérpretes não supõem quanto lhe devem.”* (MOREYRA, 1955:219-220). Assim via um tanto de Carlitos presente nos cacos de Leopoldo Fróis, na exasperação de Nelson Rodrigues, no mendigo de Joracy Camargo, em Luiz Peixoto inteiro (interpretava Carlitos, no *“Teatro de Brinquedo”*), Mesquitinha, Pituca, Marques Porto, Dercy Gonçalves (*“ Carlitos em frenesi”*).

Alvaro percebia a influência do cinema na modernização do teatro mundial, sabia que a nova arte chegava para revolucionar todas as artes, mas negava-lhe a possibilidade de vir a substituir o teatro:

- Por que não vive o teatro nacional? - Eu acho que vive. Mas vive mal. Dizem algumas pessoas entendidas que a culpa é do cinema. Dizem outras pessoas, também entendidas, que a culpa é do futebol. Ora, o filme não substitui, nunca substituirá o teatro,[...]O teatro é formado pelos corpos, vivos, reais, falando, rindo, chorando, no instante, em frente. O palco permite a criação. A tela exige a interpretação. O filme documenta. O teatro prova. Silencioso, - cinema, - o filme seria uma arte própria e Charlie Chaplin fixou isso com gênio. Era um livro de figuras e legendas. Com o som, é teatro fotografado e gravado. Teatro aleijado. Falta-lhe carne. E falta-lhe, embora tenha voz, a palavra... Quanto ao futebol... Na Espanha e em Portugal, por exemplo, as touradas sempre viveram concorridíssimas, e o teatro, na Espanha e em Portugal, marcou grandes épocas. Perto de nós, Buenos Aires, cheio de cinema e de futebol, possui uma vida teatral numerosa, de vários aspectos, até um Teatro do Povo, onde se representam as obras-primas do teatro universal, antigo e moderno. No Brasil há um público fiel ao teatro. Então qual o motivo de

se perguntar por que não vive o teatro nacional, e se responder que vive, mas vive mal?(MOREYRA, 1954:288)

Sua busca de respostas determinava um sem número de hipóteses para o fracasso do teatro nacional e, particularmente, de suas iniciativas. Entre as principais é possível destacar a falta de apoio oficial, a presença de companhias estrangeiras, a competição com o cinema, o circo-teatro, o futebol, a ignorância dos artistas e da platéia, as novelas de rádio, a incompetência dos críticos e, principalmente, a falta de teatros. Este era, para ele, o primeiro problema a ser resolvido, sem o que não seria possível, sequer, a existência concreta do teatro nacional, quanto mais o surgimento de um teatro moderno, mesmo existindo autores, atores, encenadores, cenógrafos, eletricitas, público... faltavam teatros para o teatro.

Alvaro apontava falhas em todas as pontas implicadas no fazer teatral, dando a impressão de que não seria possível o surgimento de um teatro brasileiro moderno. Apesar de suas previsões pessimistas, presenciou o surgimento do teatro com que sonhava, nos espetáculos do TBC:

A CHEGADA - O teatro Brasileiro de Comédia, nascido em São Paulo, está vivendo no Teatro Ginástico, aqui. Perfeição! Nunca a arte dramática chegara tão alto em nossa terra. Podemos dizer enfim, e bem certos: há teatro no Brasil. Partiu o tempo da estrela ou do astro brilhando em cena, com reflexos em volta. Veio o tempo da companhia, toda na mesma luz. Sente-se a direção que recriou aquelas mulheres e aqueles homens, de nomes esquecidos; chamam-se diante de quem os olha e escuta: Laudisi, Amália, Dina, Sirelli, Centuri, Cinni, Agazzi, Frola, Ponza, O prefeito, o criado, um senhor, na peça de Pirandello 'Assim é (se lhe parece)', tradução de Brutus Pedreira. Do repertório do Teatro Brasileiro de Comédia fazem parte os 'Seis personagens à procura de um autor' e 'O homem de flor na boca', também de Pirandello, autor trazido no momento ao grande público e que terá a influência que teve, no começo do século. Ibsen. Joaquim Nabuco tinha dito: - Ensinar a representar é ensinar uma série de artes, de elegância, de polidez, de

dicção, que, levantando o nível do palco, fará subir o da platéia, que é o povo. É o que deverá produzir esse encontro de inteligências unidas pelo mesmo sentimento: uma escola de arte dramática que eduque o ator, o autor, e o público, para que o talento se volte para o teatro, e possamos um dia ter um teatro nacional, depositário das tradições da língua, arquivo de nosso costumes, restaurador de nossa história, centro artístico de nosso desenvolvimento intelectual. - Não fora ainda possível. É já possível. Do Teatro de Brinquedo ao Teatro Brasileiro de Comédia, que estupenda chegada. (MOREYRA, 1955:161-162).

Alvaro tinha plena certeza de que revolucionara o teatro brasileiro, a despeito do que críticos teatrais e historiadores viessem a escrever. E não se aquietou, manteve-se sempre desperto para as novas propostas, participando como jurado nos festivais de teatro estudantil, dedicando especial atenção aos jovens. Afirmava não ter vocação para envelhecer, ao mesmo tempo em que alertava que essa ausência de vocação cheirava a coisa de velho, conforme sua entrevista a Ruy Carlos Ostermann, publicada no **Correio do Povo** (Porto Alegre . - RS) no dia 9 de Janeiro de 1960 - alguns anos antes de sua morte. Nesta entrevista, Alvaro declarava:

- Uma das poucas coisas que posso dizer que foi minha, foi a revolução no teatro brasileiro. Em 1927 fundei o Teatro de Brinquedo. Era de "brinquedo" porque utilizei jornalistas, rapazes de boa fortuna, senhoras casadas, moças. Tudo gente inexperiente. Foi a minha tentativa e que na época causou espanto pelas particularidades com que se fazia.

Fica sério:

- Daquele grupo nasceu o teatro brasileiro. Este formidável teatro brasileiro de Cacilda Becker, Maria Della Costa, Fernanda Montenegro e tantos outros.

Na História do Teatro Brasileiro é preciso considerarmos que, após a 2ª. Guerra Mundial, conjugaram-se, no Brasil, as condições necessárias para a implantação definitiva do teatro moderno, com a vinda de diversos diretores estrangeiros, a

implantação de recursos técnicos avançados, o surgimento de novos autores... enfim com a renovação efetiva da cena brasileira.

É importante, porém, termos claro que este processo é longo e que o terreno já estava preparado por diversos artistas e grupos, não é possível determinar-se a paternidade do movimento, nem mesmo delimitar-se um responsável pelo surgimento do teatro moderno brasileiro, mas o trabalho de Alvaro Moreyra está, certamente, entre os precursores da empreitada.

Anos depois de sua atuação no teatro ele tinha a convicção de que não havia respostas para seu fracasso, principalmente porque sabia não ter fracassado: seu intento frutificou, não diretamente com ele, mas nos que vieram dele, como Luíza Barreto Leite, fundadora de “*Os Comediantes*” e uma das principais continuadoras dos ideais do Alvinho:

*[...] querendo, desde menina, seguir o exemplo de Alvaro Moreyra e sonhando desde os bancos escolares com ingressar um dia no ‘Teatro de Brinquedo’, dediquei minha vida a continuar o pioneirismo começado por ele e, também a mim, o teatro só ofereceu desgostos e dívidas. [...] E Barnabé hei de morrer, como morreu Santa Rosa (Barnabé verba 3) e como morrerá um dia o corpo mortal de Alvaro Moreyra, mas, se alguma coisa ambiciono é figurar ao lado dos dois e também de Eugênia, em alguma honesta história do teatro que um dia se escreva e onde sejam postos em seus lugares, os que não souberam ser medalhões. (**Jornal do Comércio** RJ -18/08/59)*

Quem sabe?

Conclusão

Em 1993, cursando o bacharelado em Artes Cênicas e estudando a história do teatro brasileiro ouvi pela primeira vez, falar no “*Teatro de Brinquedo*” e seu criador. Cabia a mim realizar um seminário sobre o tema. Fiquei surpreso ao verificar a falta de registros sobre o grupo, excetuando-se a obra de Gustavo Dória: existiam muito poucas informações sobre essa iniciativa teatral. Foi necessário, portanto, expandir as pesquisas para o campo da literatura, onde Alvaro Moreyra merecia algum destaque como poeta simbolista, cronista ou pré-modernista. Apesar da carência de informações, era possível perceber a importância da empresa. Iniciou-se assim o processo que desencadeou a presente dissertação.

Localizar as obras de Alvaro e lê-las atentamente era como iniciar um jogo de pistas falsas, quebra-cabeças, adivinhas, caleidoscópio... Onde o simbolista? Como separar o cronista do poeta? É possível vê-lo sem o teatro? Perguntas e dúvidas que exigiam investigações cada vez mais profundas. E com elas a revelação de novas facetas: o místico, o filósofo, o militante político... Investigar a vida e o teatro de Alvaro Moreyra era, ao mesmo tempo, mergulhar na história do Brasil do século XX.

Ao iniciar as pesquisas não esperava adentrar nesse verdadeiro labirinto, no qual os fatos se escondem e onde se faz necessária a revisão de afirmações tidas como indubitáveis. Afinal de contas, não são poucas as referências históricas imobilizadas pela persistência das “versões oficiais”, originadas, quase sempre, da submissão a ideologias e relatos das classes dominantes.

A relação indissolúvel da obra artística e dos objetivos sociais em Alvaro Moreyra obriga a revisões quanto à origem do Teatro Moderno no Brasil, especialmente o teatro político que marcou a década de 50 com o *“Teatro de Arena”* e a de 60 com as atividades do CPC da UNE e grupos engajados como o *“Opinião”* ou o *“Oficina”*. Iniciativas que, sabemos, foram bloqueadas duramente pelo regime ditatorial implantado no país com o Golpe de 1964.

O *“Teatro de Brinquedo”* abriu as portas para atores amadores, para jovens pertencentes às elites culturais; possibilitou a experimentação teatral; trouxe à cena novos autores; propôs um teatro desvinculado do interesse comercial; incentivou a nova geração: tornou-se, assim, referencial e possibilitou o surgimento de diversos grupos teatrais, anos depois.

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

Em 1939, nova proposta: um circo que viajaria pelo país difundindo o teatro, quebrando definitivamente as fronteiras dos Estados e integrando a nação através da arte. A guerra impediu esta realização.

Alvaro Moreyra desejava *“criar”* o Teatro Brasileiro, não um teatro de fronteiras fechadas, mas uma arte aberta a influências, um teatro que seria reflexo da miscigenação

do povo brasileiro, resultado do carnaval carioca, o “*carnaval das raças*”. Sua proposta, porém, concebia a arte como algo maior: para ele a vida seria a grande arte dentro da qual a igualdade dos homens e a paz (social e espiritual) seriam os verdadeiros valores.

Desejava uma nova sociedade e sabia que para isso era necessário um longo processo de educação e conscientização. Não tinha fórmulas prontas. Considerava que a solução estaria na participação do povo, de onde sairiam as melhores respostas para nossos problemas.

Como homem de esquerda, comunista, queria uma verdadeira revolução, como a de 1917 na Rússia. Para isso construía um teatro revolucionário: mais do que um movimento de revolta, era preciso tornar-se efetivo e não efêmero, de forma que suas propostas artísticas de vanguarda não buscavam o tempo imediato: construía-se no longo prazo, sem esperar resultados precoces nem se iludir com perspectivas imediatistas.

O movimento de 1930, que, para ele não passava de uma ligeira instabilidade climática, produzindo apenas alguns resfriados, mais nada, atrapalhou seus planos: iludiu a população, criando uma falsa expectativa de mudanças; e possibilitou o regime ditatorial que determinou a prisão de diversos intelectuais, inclusive a sua.

Em 1936 Alvaro conseguiu retomar sua proposta teatral voltada para a educação popular, implantando sua “*Companhia Dramática*” às expensas do Ministério da Educação. Tal empreendimento seguia os objetivos iniciais do “*Teatro de Brinquedo*” e poderia resultar em melhores frutos, uma vez que dispunha de boa estrutura, contando com financiamento oficial e elenco afinado, além de um projeto mais amadurecido. No entanto, pouco depois o SNT foi remodelado, cancelando-se o projeto. O golpe final viria com a instauração do Estado Novo e o recrudescimento da repressão política.

É curioso percebermos a intervenção ditatorial sobre o teatro brasileiro, em dois momentos críticos de fomentação artístico-política: 1930 e 1964. É como se nos momentos agudos ocorresse sempre a mesma situação: o teatro tentando manifestar-se nas lutas sociais e sendo calado na censura das prisões.

Acostumamo-nos com o estabelecimento dos marcos do Moderno Teatro Brasileiro, geralmente, na encenação de **Vestido de Noiva** de Nelson Rodrigues, realizada em 1943, com a direção de Ziembinski. Fato que desconsidera o processo de desenvolvimento do teatro e privilegia apenas um momento específico, descartando o trabalho de formação realizado pelos artistas que fundaram o grupo "*Os Comediantes*" ou as iniciativas audaciosas de pessoas como Alvaro Moreyra, Flávio de Carvalho, Renato Viana, Luiz Peixoto, Itália Fausta, Joracy Camargo, entre tantas outras. Tal fato deve-se, principalmente, ao surgimento de uma nova dramaturgia, influenciada pelo expressionismo. Alvaro, porém, sabia que teatro não é só texto: é ação, luz, música, espetáculo..., por isso considerava que os novos autores viriam do teatro que propunha, não comercial e, portanto, livre para ousar.

Estabelecer o que é Teatro Moderno é algo bastante delicado, já que este foi gerado pelo cruzamento de tantas correntes e influências diferentes que é quase impossível identificar-se uma matriz. Para alguns estaria nas propostas de Brecht, para outros o grande marco é a dramaturgia de Beckett, outros recuam ainda mais: Ibsen e Antoine, por exemplo. Não podemos esquecer de Copeau, Ionesco, Artaud, Genet... são

muitos. O Teatro Moderno não tem um pai, tem vários. E por que o Teatro Moderno Brasileiro teria uma família menor?

Ao observarmos as propostas e as conseqüências do teatro desenvolvido por Alvaro fica claro que ali está um dos ascendentes do teatro nacional, mas seu trabalho foi além: propôs um projeto cultural para o Brasil. Sua luta pelo teatro brasileiro refletia a luta por uma nova mentalidade nacional, na qual o povo teria poder de decisão e o exerceria de forma consciente; propunha ainda um país aberto para o mundo, sem que, para isso, tivesse de submeter-se aos interesses estrangeiros.

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

O impulso foi forte ... o trapézio ainda balança...

OBRAS DE ALVARO MOREYRA:

- 01- **Degenerada**. (poesia) . Porto Alegre RS: Livraria Americana, 1909.
- 02- **Casa desmoronada**. (poesia) Porto Alegre RS: Livraria Americana, 1909.
- 03- **Elogio da bruma**. (poesia).Porto Alegre RS: Livraria do Globo, 1910.
- 04- **Legenda da luz e da vida**. (*poesia*). Rio de Janeiro RJ: Oficinas Gráficas da Liga Marítima Brasileira, 1911.
- 05- **Um sorriso para tudo**. (crônicas) . Rio de Janeiro RJ: Tipografia da **Fon-Fon**, 1915.
- 06- **A Olavo Bilac**. (discurso). Porto Alegre RS: Livraria do Globo, 1916.
- 07- **Lenda das rosas**. (poesia) . Porto Alegre RS: Tipografia Apolo, 1916
- 08- **O outro lado da vida**. (crônicas) . Rio de Janeiro RJ: Pimenta de Melo, 1921
- 09- **A cidade Mulher**. (crônicas) . Rio de Janeiro RJ: Benjamim Costallat & Miccolis, 1923.
- 10- **Cocaína...**(crônicas) . Rio de Janeiro RJ: Pimenta de Melo, 1927.
- 11- **Noé e os outros** (teatro de revista). Rio de Janeiro RJ, 1926, (não publicada)
- 12- **A boneca vestida de arlequim**. (crônicas). Rio de Janeiro RJ: Pimenta de Melo, 1927.
- 13- **Circo**. (peça curta). Rio de Janeiro RJ, 1927 (não publicada)
- 14- **Adão, Eva e outros membros da família...** (peça de teatro). Rio de Janeiro RJ: Pimenta de Melo, 1929.
- 15- **Circo...**(poesia). Rio de Janeiro RJ: Pimenta de Melo, 1929
- 16- **Caixinha dos três segredos**. (poesia). Rio de Janeiro RJ: Oficina Vilas Boas, 1933.
- 17- **O Brasil continua...** (crônicas). Rio de Janeiro RJ: Civilização Brasileira, 1933.
- 18- **País do Carnaval**. (teatro). Rio de Janeiro RJ, 1935 (registrada na SBAT)
- 19- **Tempo perdido...** (crônicas). Rio de Janeiro RJ: José Olympio, 1936.
- 20- **Porta aberta**. (crônicas). Curitiba PR: Editora Guaira, 1944.
- 21- **As amargas, não... lembranças**. (memórias). Rio de Janeiro RJ: Ed. Lux, 1954.
- 22- **O dia nos olhos**. (crônicas). Rio de Janeiro RJ : Ed. Lux, 1955
- 23- **Havia uma oliveira no jardim**. (memórias). Rio de Janeiro RJ: Jotapê Livreiro Editor, 1958.
- 24- **Jardim sem grades**. (teatro/ comédia) . S/ ref.
- 25- **Uma pensão no paraíso**.(teatro) . S/ ref.
- 26- **Cada um carrega seu deserto**. (crônicas). 1964.

Ensaaios sobre teatro:

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

Livros Jurídicos:

- 01- **Registros Públicos: anotações e índice alfabético.** Rio de Janeiro RJ: Leite Ribeiro, 1929.
- 02- **Teoria e Prática do Montepio e Pensões Militares.** Rio de Janeiro RJ: Conquista, 1954.

Traduções:

- 01- **Asia.** Peça de Lenormand (s. ref.)
- 02- **Uma mulher e três Palhaços.** Peça de Marcel Achard. (s.ref.)
- 03- **Fora de Cena .** de Anton Giuglio Bataglia. Rio de Janeiro RJ: Vecchi, 1941.
- 04- **Semeadores da Glória.** de Percival Wren. São Paulo SP: Nacional, 1984. 3ª. ed.
- 05- **A ilha caída do céu.** de Henri Jeanne Magog. São Paulo SP: Nacional, 1984.

Edições Recentes:

- 01- **Adão, Eva e Outros membros da família...** Rio de Janeiro RJ: SNT, 1973.
Porto Alegre RS: IEL, 1989.
- 02- **As Amargas, não...- Lembranças.** Porto Alegre RS: IEL, 1989.
- 03- **Circo...** Porto Alegre RS: IEL, 1989.
- 04- **A cidade Mulher.** Rio de Janeiro RJ: Secretaria Municipal. De Cultura, 1992.
- 05- **Cada um carrega seu deserto.** Porto Alegre RS: EDIPUCRS, 1994.

ANEXO I

ARTIGOS SOBRE ALVARO MOREYRA

- 09/06/21 O Dia Rio de Janeiro, RJ: "Alvaro Moreyra - o outro lado da vida..."
- 1924 (data incompleta - arquivo pessoal de Dileta A. P. Silveira Martins) Revista da Semana Rio de Janeiro, RJ: "Cocaína - fantasia de Alvaro Moreyra "
- 1929 (s/d - arquivo pessoal de Dileta A. P. Silveira Martins) Jornal do Comércio Rio de Janeiro, RJ: "Alvaro Moreyra - Circo"
- 08/01/29 Jornal de Alagoas Maceió, AL: "Poucas palavras sobre um livro de Alvaro Moreyra"
- 10/05/29 O Jornal Rio de Janeiro, RJ: "Topaze"
- 17/05/29 O Jornal Rio de Janeiro, RJ: Carta de Alvaro Moreyra
- 17/05/29 Jornal do Brasil Rio de Janeiro, RJ: Carta de Alvaro Moreyra
- 03/09/33 A Nação Rio de Janeiro, RJ: "Caixinha dos Três Segredos"
- 03/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: "Últimos dias de 'Asia' pela Companhia Alvaro Moreyra no Boa Vista"
- 04/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: "Asia está se despedindo do cartaz no Boa Vista"
- 06/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: "Asia em espetáculo público hoje no Boa Vista"
- 07/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: 'O Rei do Câmbio' pela Companhia Alvaro Moreyra, depois de amanhã no Boa Vista"
- 08/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: " 'O Rei do Câmbio', pela Companhia Alvaro Moreyra, hoje no Boa Vista"
- 09/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: " 'O Rei do Câmbio', pela Companhia Alvaro Moreyra, hoje no Boa Vista"
- 10/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: "Teatro Boa Vista"
- 11/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: " A comédia ' O Rei do Câmbio' pela Companhia Alvaro Moreyra, no Boa Vista"
- 13/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: " 'O Rei do Câmbio', pela Companhia Alvaro Moreyra, no Boa Vista"
- 14/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: " Prossegue a carreira vitoriosa de ' O rei do Câmbio', no cartaz do Boa Vista"
- 15/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: " 'O Rei do Câmbio', a comédia da Companhia Alvaro Moreyra, no Boa Vista"
- 16/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: " 'O Rei do Câmbio', pela Companhia Alvaro Moreyra, no Boa Vista"
- 17/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: "Mais uma representação de 'O Rei do Câmbio", hoje no Boa Vista"
- 18/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: "Duas representações de 'O Rei do Câmbio", pela Companhia Alvaro Moreyra, no Boa Vista"
- 20/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: " 'O Noviço' em primeiras representações no Boa Vista"
- 21/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: "Teatro Boa Vista"
- 21/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: " 'O Noviço' no Teatro Boa Vista"
- 23/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: " 'O Noviço' pela Companhia Alvaro Moreyra no Boa Vista"
- 25/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: " 'O Noviço' em Vespéral e a Noite, no Boa Vista"
- 25/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: "A 'Tarde Cultural' gratuita de Alvro Moreyra, hoje, no Boa Vista"
- 27/07/37 O Estado de São Paulo São Paulo, SP: " 'O Noviço' Despede-se hoje do Cartaz do Boa Vista"

- 28/07/37 **O Estado de São Paulo** São Paulo, SP: “ ‘O Rio’ pela Companhia Alvaro Moreyra, hoje no Boa Vista”
- 29/07/37 **O Estado de São Paulo** São Paulo, SP: “Teatro Boa Vista”
- 29/07/37 **O Estado de São Paulo** São Paulo, SP: “ ‘O Rio’ pela Companhia Alvaro Moreyra, no Boa Vista”
- 01/08/37 **O Estado de São Paulo** São Paulo, SP: “ ‘O Rio’ pela Companhia Alvaro Moreyra, no Boa Vista”
- 04/08/37 **O Estado de São Paulo** São Paulo, SP: “ ‘O Sol de Osiris’ a nova peça da Companhia Alvaro Moreyra no Boa Vista”
- 15/09/37 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ: “O Rio”
- 07/07/45 **O Estado de São Paulo** São Paulo, SP: “Alvaro Moreyra”
- 25/11/48 **Correio do Povo** Porto Alegre, RGS: “O circo”
- 25/11/48 **Correio do Povo** Porto Alegre, RGS: “Ao longo do Tempo”
- 10/11/57 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ - (5º. Caderno): “Alvaro Moreyra e o Teatro de Brinquedo”
- 19/12/58 **O Tempo** São Paulo, SP: “Dia 18/12 Alvaro, Petrarca Maranhão e Afrânio Coutinho se candidataram a ABL, cadeira 21”
- 27/12/58 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ - (Coluna de Jacinto de Thormes): “Talvez Aurélio Buarque de Holanda venha a competir”
- 07/04/59 **Última Hora** -2ª. Edição - São Paulo, SP : “Alvaro Moreira tem ‘chance’ de entrar na imortalidade”
- 10/04/59 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ : “Continua vaga a cadeira 21”
- 13/08/59 **Folha da Noite** São Paulo, SP: “Alvaro Moreira bem cotado para ser o novo ‘imortal”
- 13/08/59 **Folha da Guanabara** Rio de Janeiro, RJ: “Petit Trianon ganhará hoje um novo ‘Imortal’: Alvinho”
- 13/08/59 **Última Hora** -Tablóide- Rio de Janeiro, RJ (ano IX n. 2798, capa): “Hoje: Alvinho Imortal”
- 13/08/59 **Diário da Noite** Rio de Janeiro, RJ: “Álvaro Moreyra vive suas ultimas horas de mortal”
- 13/08/59 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreira não terá um voto contra”
- 14/08/59 **Diário de Notícias** Salvador, BA: “Alvaro Moreyra na Academia”
- 14/08/59 **Diário de Notícias** Rio de Janeiro, RJ: “Eleito Alvinho ficou como sempre é: Alegre”
- 14/08/59 **Folha da manhã** São Paulo, SP: “Eleito Alvaro Moreira para a Academia Bras. de Letras.”
- 14/08/59 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ (A Crônica de Rubem Braga): “Academia”
- 14/08/59 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ: “Todos os votos foram para Álvaro Moreyra”
- 14/08/59 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ: “Tiremos o chapéu”
- 14/08/59 **O Estado de São Paulo** São Paulo, SP: “Alvaro Moreyra eleito para a vaga de Olegario na Academia”
- 14/08/59 **Gazeta de Notícias** Rio de Janeiro, RJ: “Eleito Alvaro Moreira por unanimidade para a Academia de Letras”
- 14/08/59 **Correio do Ceará** Fortaleza, CE: “Alvaro Moreyra Entra para ABL”
- 14/08/59 **A Gazeta** São Paulo, SP: “Eleito para a Academia Brasileira de Letras o Escritor Alvaro Moreyra”
- 14/08/59 **Folha da Tarde** São Paulo, SP: “Novo Imortal”
- 14/08/59 **Diário Popular** São Paulo, SP: “Alvaro Moreyra ‘Imortal”
- 14/08/59 **Diário da Noite** - 2ª. Edição- Rio de Janeiro, RJ: “Beijo da esposa ao novo imortal”
- 14/08/59 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ (O Jornal Literário, por Waldemar Cavalcante): “Alvaro Moreyra na Academia”
- 14/08/59 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ : “Tomou calmante para vencer a emoção, o novo acadêmico”
- 14/08/59 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ : “Alvaro Moreyra é o novo ‘imortal”
- 14/08/59 **Diário da Noite** Rio de Janeiro, RJ : “Sancionada Pela Academia a Imortalidade de A. Moreyra”
- 14/08/59 **Tribuna da Imprensa** Rio de Janeiro, RJ : “Burro Portuguêsinho elegeu Álvaro Moreyra”

- 14/08/59 **Correio do Povo** Porto Alegre, RGS: “Alvaro Moreyra eleito para a academia”
- 14/08/59 **Correio Paulistano** São Paulo, SP: “Têm as letras mais um imortal”
- 14/08/59 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreyra ‘Imortal’: ‘sou um homem realizado’”
- 14/08/59 **Gazeta de Notícias** Rio de Janeiro, RJ: “Eleito Álvaro Moreyra por unanimidade para a Academia de Letras
- 14/08/59 **Diário Carioca** Rio de Janeiro, RJ: “Sorrisos do Imortal”
- 14/08/59 **Folha de Minas** Belo Horizonte, MG: “Alvaro Moreira, o novo imortal”
- 15/08/59 **O Estado de São Paulo** São Paulo (A Sociedade - por L.M.): “Alvaro Moreyra na Academia”
- 15/08/59 **Jornal do Comércio** Recife, PE: “Álvaro Moreyra Substituindo Olegario Mariano”
- 15/08/59 **A Tribuna** Santos, SP: “Nenhum voto contra o escritor Álvaro Moreyra”
- 15/08/59 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ: “Imortalidade e Telefone”
- 16/08/59 **Folha da Guanabara** Rio de Janeiro, RJ: “O mais novo ‘imortal’ foi reporter (em1908)”
- 16/08/59 **Gazeta de Notícias** Rio de Janeiro, RJ: “O nome do Dia”
- 16/08/59 **Diário Carioca** Rio de Janeiro, RJ: “O Homem da Semana”
- 16/08/59 **Diário Carioca** Rio de Janeiro, RJ: “*Jamais, de que se tenha notícia, uma eleição para a A. B. L. foi recebida com tanta satisfação como a de Álvaro Moreira.*”
- 17/08/59 **O Estado do Rio Grande** Porto Alegre, RGS: “Rio, 13- A.M. foi eleito por 34 a 0”
- 17/08/59 **Correio do Ceará** Fortaleza, CE: “Conversa de Livraria”
- 17/08/59 **Diário da Noite** -1ª. Edição - São Paulo, SP: “Notas de Arte: Alvaro Moreyra”
- 18/08/59 **Folha da Tarde** Porto Alegre, RGS: fotografia de A.M
- 18/08/59 **Diário de Notícias** Salvador, BA: “Beijo da Esposa ao novo imortal”
- 18/08/59 **A União** João Pessoa, PB: “Alvaro Moreira na ABL”
- 18/08/59 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ: (Folhetim do Jornal do Comércio): “Alvinho na Academia” (por Luiza Barreto Leite)
- 18/08/59 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ: (Coluna de Teatro de Zora Seljan)
- 18/08/59 **A Hora** Porto Alegre, RGS (Assembléia Legislativa): “Eleição de Alvaro Moreira para a academia de letras: aplausos” - (palavras do deputado Jairo Brum.)
- 18/08/59 **A Gazeta** São Paulo, SP (Notas Sociais, por Correa Junior): “Alvaro Moreyra”
- 19/08/59 **A Notícia** Rio de Janeiro, RJ: “O preço do Fardão Acadêmico”
- 19/08/59 **Correio do Povo** Porto Alegre, RGS (Bilhete ao Correio, por Adel Carvalho).
- 19/08/59 **O Estado de Minas** Belo Horizonte. MG: “Beijo da esposa ao novo imortal”
- 19/08/59 **A Província do Pará** Belém, PA: “Tomou calmante para vencer a emoção, o novo acadêmico”
- 20/08/59 **Diário Comércio e Indústria** São Paulo, SP (nota sobre a repercussão da eleição de AM entre os artistas e intelectuais)
- 20/08/59 **Diário da Noite** Rio de Janeiro, RJ (Farpas de Sandro Moreyra)
- 20/08/59 **Diário da Noite** Rio de Janeiro, RJ: “Flamengo Homenageia Imortal A. Moreyra”
- 20/08/59 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ (Vida Literária) : “Adiada para Novembro a posse de Álvaro na Academia: fardão demora”
- 22/08/59 **Tribuna da Imprensa** Rio de Janeiro, RJ: “Páginas de Álvaro Moreyra” (escolhidas pelo autor)
- 23/08/59 **Diário de Notícias** Porto Alegre, RGS: “Homens em Destaque: Alvaro Moreyra”
- 23/08/59 **Correio do Povo** Belém, PA: “Álvaro Moreyra, Simplesmente imortal...”
- 23/08/59 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ (Jornalzinho Pobre, por Dinah Silveira de Queiroz) : “Álvaro Moreyra e as mulheres”
- 24/08/59 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ (Rio Norte Sul, por Huy Porto).
- 27/08/59 **Jornal do Dia** Porto Alegre, RGS: “Secretário da Educação saúda Álvaro Moreira por sua eleição à Academia”
- 28/08/59 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ (Câmara dos Deputados - Breves Comunicações)
- 28/08/59 **A Luta Democrática** Rio de Janeiro, RJ (Câmara dos Deputados)
- 28/08/59 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ: “Homenagem do Flamengo a alguns grandes”
- 29/08/59 **Correio do Povo** Porto Alegre, RGS: “Secretário da Educação saúda A. Moreira por sua eleição à Academia”

29/08/59 **A Notícia** Rio de Janeiro, RJ: “Gaúchos oferecerão o Fardão de Acadêmico a Álvaro Moreira”

29/08/59 **Jornal dos Sports** Rio de Janeiro, RJ (crônica de Vargas Neto): “O amigo de São Chiquinho”

29/08/59 **Última Hora** São Paulo, SP (Jacinto de Tharmes): “Imortal, Fardão e Discurso”

30/08/59 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ (O Rádio é assim, por Victor Leal).

30/08/59 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreyra transferiu a posse por causa do alfaiate”

31/08/59 **Última Hora** São Paulo, SP: “Álvaro Moreira tomará Posse a 23 de Novembro”

01/09/59 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro RJ (Vida literária): “Luiz Pena deixou por fazer o Fardão de Álvaro Moreira”

01/09/59 **Diário de Notícias** Rio de Janeiro, RJ (Radio e TV).

01/09/59 **Diário da Noite** Rio de Janeiro RJ: “Álvaro Moreyra vestirá fardão feito por Pena”

01/09/59 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ (coluna de Stanislaw Ponte Preta).

03/09/59 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ : Palestra de Álvaro na abertura da barraca da Associação Brasileira de Livros, dia 04/09, no passeio publico, às 17h30min

04/09/59 **Tribuna da Imprensa** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreyra não falou por culpa da chuva”

04/09/59 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ (Ecos Sociais)

04/09/59 **Correio do Povo** Porto Alegre, RGS: “Último Fardão do Alfaiate Pena para Álvaro Moreyra”

09/09/59 **Diário da Noite** Rio de Janeiro, RJ: “Muito Concorrida a Missa de Luiz Pena”

17/09/59 **Correio do Ceará** Fortaleza, CE : “Conversa de Livraria: Álvaro Moreyra na Academia”

18/09/59 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ (Rádio e TV): “Sucesso de Álvaro Moreyra em ‘Mulheres Inesquecíveis’”

19/09/59 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ (Vida Literária, por Maurício Meira) : “A foto Literária”

22/09/59 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ: “Novos Acadêmicos”

02/10/59 **O Estado do Rio Grande** Porto Alegre, RGS: “Álvaro Moreyra” (por Victorino)

06/10/59 **A Notícia** Rio de Janeiro, RJ: “Liberdade Para Bandeira”

11/10/59 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ: “Posse de Alvaro Moreyra na Academia”

15/10/59 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreyra” (por Nuno Simões)

18/10/59 **Folha do Norte** Belém, PA: “Meu amigo Alvaro” (por Lindamar Celina)

18/10/59 **A Província do Pará** Belém, PA: “Álvaro Moreyra” (por Nuno Simões)

20/10/59 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ: “Pelo Expurgo dos Verbetes Ofensivos dos Dicionários”

06/11/59 **Diário da Tarde** Belo Horizonte, MG: “Álvaro Moreyra deixa os Burrinhos de Lado”

15/11/59 **Diário Carioca** Rio de Janeiro, RJ (Radio e TV, por Nestor de Holanda).

18/11/59 **Última Hora** - tablóide - Rio de Janeiro, RJ - ano IX n. 2880 - (capa): “U.H. - Leva o Fardão ao novo imortal”

19/11/59 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ (24 Horas na vida da cidade) : “Álvaro Moreyra: cidadão carioca” (projeto do vereador Jair Martins)

19/11/59 **Luta Democrática** Rio de Janeiro, RJ (Câmara Municipal).

19/11/59 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ (Câmara do Distrito Federal): “Alvaro Moreyra é cidadão carioca”

20/11/59 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ: “Álvaro Moreyra receberá hoje espada de acadêmico”

21/11/59 **O Estado do Rio Grande** Porto Alegre, RGS

21/11/59 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreyra recebeu a espada dos imortais”

21/11/59 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ: “Rio Grande do Sul deu Fardão ao novo imortal”

21/11/59 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ: “Acadêmico Alvaro Moreyra recebeu espada e agradeceu em dois poemas”

21/11/59 **Tribuna da Imprensa** Rio de Janeiro, RJ: “Luis Penna morreu, mas fardão de Álvaro saiu”

21/11/59 **O Estado de São Paulo** São Paulo, SP: “O Acadêmico e a Espada”

22/11/59 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ: “Saudação a Alvaro Moreyra” (Discurso de Múcio Leão na posse de A.M.)

22/11/59 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ: “Acadêmico Álvaro Moreyra”

23/11/59 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ: “Venho dos Lugares onde estão as fontes, os ninhos, as madrugadas”

23/11/59 **O Globo** -Edição Final- Rio de Janeiro, RJ: “Álvaro na cadeira 21”

- 23/11/59 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreira toma posse hoje”
- 23/11/59 **Folha de São Paulo** - 2ª. Edição - São Paulo, SP: “Hoje a posse de Alvaro Moreira”
- 23/11/59 **Folha da Noite** São Paulo, SP: “Hoje a posse de Alvaro Moreira”
- 24/11/59 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ: “A simplicidade do novo imortal”
- 24/11/59 **Diário Carioca** Rio de Janeiro, RJ: “Santo Modesto”
- 24/11/59 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreyra: Novo imortal da cadeia 21”
- 24/11/59 **Tribuna da Imprensa** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreyra: tudo menos descer na Lua”
- 24/11/59 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ: “Marco 71 - Álvaro Moreira”
- 24/11/59 **Diário da Noite** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreira tornou-se imortal recitando poemas”
- 24/11/59 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreyra ‘Em tudo um poeta’”
- 24/11/59 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreira tomou posse na Academia com discurso de 25 laudas”
- 24/11/59 **Folha da Manhã** São Paulo, SP: “Toma Posse Álvaro Moreira”
- 24/11/59 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ.: “Empossado Alvaro Moreyra na cadeia vaga da ABL”
- 24/11/59 **Diário de Notícias** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreira na academia”
- 24/11/59 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ: “Academia Fiel a Machado de Assis”
- 24/11/59 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ: “Posse do novo ‘Imortal’”
- 24/11/59 **Luta Democrática** Rio de Janeiro, RJ (Linhas à margem): “Alvaro e Maurício”
- 24/11/59 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ (Gazetilha Literária): “Alvaro Moreyra acadêmico”
- 24/11/59 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ: “Imagens de Fardão: A.M. na Academia” (por Carlos Drummond de Andrade)
- 24/11/59 **Diário Popular** São Paulo, SP: “Empossado Alvaro Moreyra na Academia Brasileira”
- 24/11/59 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ: “Álvaro Moreira, Agora ‘Imortal’, ocupou a ‘Cadeira da Liberdade’”
- 24/11/59 **O Estado de São Paulo** São Paulo, SP: “Alvaro Moreira ‘Imortal’”
- 25/11/59 **A Gazeta** São Paulo, SP: “Alvaro Moreyra na Academia Brasileira de Letras”
- 25/11/59 **A Tribuna** Santos, SP: “Imagens de Fardão: A.M. na academia” (por Carlos Drummond de Andrade)
- 25/11/59 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ (Rádio e TV): “Um Radialista na Academia”
- 25/11/59 **Correio do Ceará** Fortaleza, CE: “Alvaro Moreira tornou-se imortal recitando poemas”
- 26/11/59 **Diário da Noite** Rio de Janeiro, RJ. (O Discurso de Alvaro Moreira)..
- 26/11/59 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ (Na Boca do Lobo): “Espadas e imortais”
- 26/11/59 **Tribuna da Imprensa** Rio de Janeiro, RJ (Música, por Márcio Cabral): “Alvinho na Academia”
- 26/11/59 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ (Antenas em Revista): “Acadêmico é do Rádio”
- 26/11/59 **Diário da Noite** São Paulo, SP (Notas de Arte, por Quirino da Silva): “Alvaro Moreyra”
- 26/11/59 **Gazeta do Povo** Curitiba, Paraná (Asteriscos, por Arildo de Abulquerque): “Novo Imortal”
- 27/11/59 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ: “Registro”
- 29/11/59 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ: “Saudação a Alvaro Moreyra”
- 29/11/59 **Diário Carioca** Rio de Janeiro, RJ (Cartaz 1, por Renato Jobim).
- 29/11/59 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ: “Saudação a Alvaro Moreyra”
- 29/11/59 **Diário Carioca** Rio de Janeiro, RJ: “Os ‘burrinhos’ tomam posse”
- 30/11/59 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreyra, o 99, Mário Cabral, altofalante, Um partido do povo em época de eleição”
- 01/12/59 **Última Hora** São Paulo, SP: “Álvaro Moreyra, o 99 , Mário Cabral, Alto-Falante, Um Partido do Povo em época de eleição”
- 06/12/59 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro na Academia” (por All Right)
- 08/12/59 **Diário Carioca** Rio de Janeiro, RJ (Música).
- 25/12/59 **Correio do Povo** Porto Alegre, RGS: “Uma dessas criaturas humanas que deveriam ser levadas à lapela, como flor”
- 31/12/59 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ (Escritores e Livros, por José Condê): “Alguns Acontecimentos que fizeram fotos em 1959”
- 07/01/60 **Diário da Noite** Recife, PE: “Bilhete Carioca” (por Alfredo Medeiros)

- 09/01/60 **Correio do Povo** Porto Alegre, RGS: “Eu não tenho vocação para envelhecer”
- 14/01/60 **Correio do Povo** Porto Alegre, RGS “Exército Restituiu ontem à Prefeitura o mais Tradicional de seus logradouros” (discurso de A.M na íntegra)
- 11/02/60 **Diário Carioca** Rio de Janeiro, RJ : “A Praça dos Poetas” (por Walmir Ayala)
- 13/02/60 **Diário Popular** São Paulo, SP: “Alvaro Moreyra em Campinas”
- 13/03/60 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreyra fez operação e passa bem”
- 14/03/60 **Última Hora** -2ª. Edição - São Paulo, SP: “Alvaro Moreira Operado: Passando Bem, Alta Amanhã”
- 15/03/60 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ: “Álvaro Moreira volta hoje ao lar: passa bem.”
- 16/03/60 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreira, depois da operação da vista: ‘Agora vou ver tudo’”
- 18/03/60 **Jornal do Comercio** Rio de Janeiro, RJ (Gazetilha Literária) : “Álvaro Moreyra restabelecido”
- 10/04/60 **Jornal do Comercio** Recife, PE: “D. Quixote e Carlito” (por Alvaro Moreyra)
- 28/04/60 **Diário Carioca** Rio de Janeiro, RJ: “Adão, Eva e outros membros da família” (por Felix Riccardi)
- 27/05/60 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ: “Brasil e a Guerra Atômica: Tendência da opinião Pública é Pró-Neutralidade”
- 27/05/60 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ: “Festiva Noite no Teatro Nacional” (por Mário Nunes)
- 15/06/60 **Jornal do Comercio** Rio de Janeiro, RJ (Gazetilha Literária): “Uma peça de Alvaro Moreyra”
- 01/09/60 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ (Porta de Livraria, por Antonio Olinto)“A Cadeira nº. 21”
- 17/09/60 **Folha da Tarde** Porto Alegre, RGS (Gente da Nossa Época) : “Álvaro (membro da Academia e Colecionador famoso) Moreyra”
- 25/09/60 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ: “Sila Moreyra...”
- 02/11/60 **Diário da Noite** Rio de Janeiro, RJ: “Amanhã, na Cinelândia, o Festival de Cultura”
- 02/12/60 **Gazeta de Notícias** Rio de Janeiro, RJ: “Academia quer ter Jorge Amado”
- 06/12/60 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ: “Autografando”
- 06/01/61 **Gazeta do Povo** Curitiba, PR: “Palhaço” (texto de Alvaro Moreyra)
- 03/02/61 **Diário Carioca** Rio de Janeiro, RJ (capa): “Acadêmico na Delegacia”
- 03/02/61 **Diário Carioca** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreira põe Lacerda no processo”
- 03/02/61 **Diário da Noite** -2ª. Ed. - São Paulo, SP: “Álvaro Moreira foi forçado a depor no Rio”
- 04/02/61 **Diário de Notícias** Rio de Janeiro, RJ (Assembléia Constituinte): “Brunini Esclarece Caso Policial com Escritor”
- 04/02/61 **Jornal do Comercio** Rio de Janeiro, RJ: “A Defesa do Governador no Caso Álvaro Moreyra”
- 04/02/61 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ: “Deputados Solidários com Álvaro Moreyra”
- 07/02/61 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ (Esse rio Aflito, por I.B. Teixeira): “O Generoso Alvaro”
- 07/02/61 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ (Vida Literária): “Adonias Filho explica: Caso Álvaro Moreyra nasceu de ordem geral”
- 05/08/61 **O Cruzeiro** Rio de Janeiro, RJ (Amádio José) - “Alvaro Moreyra”
- 12/10/61 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ : “Sobre Cruz e Souza” (Palestra de A.M. na ABL dia 26 às 17 horas)
- 27/11/61 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ: “Fez Alvaro Moreira, sábado, na SCAB uma conferência subordinada ao título: ‘Alguma Poesia’”
- 16/12/61 **Correio do Ceará** Fortaleza, CE - “Álvaro Moreyra não gosta da letra do Hino Nacional e sugere mudança de versos”
- 18/02/62 e 19/02/62: **A Luta Democrática** Rio de Janeiro, RJ (Impressões - nº. 3): “Álvaro Moreyra”
- 11/03/62 **Correio do Povo** Porto Alegre, RGS: “Um discurso de Álvaro Moreyra em 1906”
- 13/04/62 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ (Jornal Literário - Valdemar Cavalcante): “Augusto dos Anjos por Álvaro Moreyra”
- 15/07/62 **Diário Carioca** Rio de Janeiro, RJ: “Álvaro Moreyra: ‘Falta Poesia à Televisão’ (por Paulo de Campos)

- 11/08/62 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ :“Álvaro Moreyra declara que “sendo um homem de paz condena tudo o que diz respeito à guerra ...
- 19/03/63 **A Gazeta de Notícias** Rio de Janeiro, RJ (Galeria): “Álvaro Moreyra”
- 19/07/64 **Diário de Minas** Belo Horizonte, MG (Livros e fatos, por Octavio Dias Leite): “Diálogo com Álvaro Moreyra”
- 1964 (setembro/outubro) **Revista de Teatro** (nº 340), Rio de Janeiro, RJ - “Alvaro Moreyra: Todas as Virtudes” (por Joracy Camargo)
- 13/09/64 **Jornal do Comércio** Recife,PE: “Enfim, na Casa de campo...”
- 13/09/64 **A Gazeta Esportiva** São Paulo , SP (capa): “Faleceu Alvaro Moreyra”
- 13/09/64 **A tribuna** Santos, SP: “Faleceu o escritor Alvaro Moreyra: foi sepultado ontem”
- 13/09/64 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ: “Com a morte de Álvaro Moreira desapareceu o ‘Poeta do Otimismo”
- 13/09/64 **Folha de São Paulo** - matutina - São Paulo, SP: “Morreu no Rio o ‘imortal’ Alvaro Moreira”
- 13/09/64 **Diário de Minas** Belo Horizonte, MG: “Coração matou acadêmico Álvaro Moreyra”
- 13/09/64 **O Estado de Minas** Belo Horizonte, MG: “Sepultado na Guanabara o escritor Álvaro Moreyra”
- 13/09/64 **Gazeta de Notícias** Rio de Janeiro, RJ: “Sepultado Álvaro Moreyra”
- 13/09/64 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ: ‘Álvaro Moreira desce à Sepultura exaltado como um símbolo de paz”
- 13/09/64 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ: “Morreu o criador da ‘Cidade Maravilhosa”
- 13/09/64 **Diário de São Paulo** São Paulo, SP: “Morreu ontem no Rio o escritor Alvaro Moreyra”
- 13/09/64 **O Dia** Rio de Janeiro, RJ: “Faleceu ontem o escritor Álvaro Moreyra”
- 13/09/64 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ (registro de Flora Machman)
- 13/09/64 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ: “Morreu Alvaro Moreyra”
- 13/09/64 **Diário de Notícias** (sem indicação de local): “Deus Levou ‘tio’ Álvaro que fez amigos e deixou saudades”
- 13/09/64 **O Estado de São Paulo** São Paulo SP: “Morreu Álvaro Moreyra”
- 14/09/64 **Última Hora** São Paulo, SP: “Morte de Alvaro Moreyra Leva luto de 7 dias à ABL”
- 14/09/64 **Última Hora** São Paulo, SP (capa): “Sepultado Alvaro Moreyra”
- 14/09/64 **Tribuna da Imprensa** Rio de Janeiro, RJ: “De luto a ABL com a morte de Alvaro Moreyra”
- 14/09/64 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ: “Cortejo de intelectuais levou Álvaro Moreyra ao Mausoléu da imortalidade”
- 14/09/64 **A Noite** Rio de Janeiro, RJ: “Sepultado o Acadêmico Álvaro Moreyra”
- 14/09/64 **A Notícia** Rio de Janeiro, RJ: “Álvaro Moreyra, perda irreparável”
- 14/09/64 **Diário da Noite** - 2ª. Edição - São Paulo, SP: “Alvinho: amigo dos homens e dos burros”
- 14/09/64 **Diário da Tarde** Belo Horizonte, MG: “Sepultado o escritor Álvaro Moreyra”
- 14/09/64 **A Notícia** Rio de Janeiro, RJ: “Até logo, Alvinho” (por Carlos Menezes)
- 15/09/64 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ: “Cadeira de Álvaro Moreyra vaga a 17”
- 15/09/64 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ: “Alvinho”
- 15/09/64 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro Moreyra” (por Augusto Frederico Schmidt)
- 15/09/64 **Diário de Notícias** Rio de Janeiro, RJ (Telhado de Vidro, por Nestor de Holanda): “Álvaro Moreyra”
- 15/09/64 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ: “Viúva de Álvaro Moreyra vai destinar burrinhos à fundação Álvaro Moreyra”
- 16/09/64 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ: “Imagem de A.M - Velha Ternura” (por Carlos Drummond de Andrade)
- 16/09/64 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ: “Bom dia, Rio” (por Sérgio Bittencourt)
- 17/09/64 **O Dia** Rio de Janeiro, RJ: “ABL Declara hoje vaga a cadeira de Álvaro Moreyra”
- 17/09/64 **Última Hora** Rio de Janeiro, RJ: “Di” (Di Cavalcanti iria se candidatar)
- 18/09/64 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ: “Sessão da Academia em memória de Álvaro Moreyra foi longa e comovente”
- 18/09/64 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ: “Alvaro, o que amava os burro-substantivo e os outros também”

- 19/09/64 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ: “Escritores ouviram missa por Álvaro”
- 19/09/64 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ (Globe Trotter, por Elsie Lessa) : “Álvaro”
- 19/09/64 **A Tarde** Salvador, BA (Livros, por Junot Silveira) : “Alvaro Moreyra”
- 20/09/64 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ (Jornal Literário, por Waldemar Cavalcanti) : “Álvaro Moreyra: uma lição de vida”
- 20/09/64 **Diário de Minas** Belo Horizonte, MG: “Vida, paixão e obra de Álvaro Moreyra” (por Otávio Dias Leite)
- 21/09/64 **O Globo** Rio de Janeiro, RJ: “O Último Sorriso de Álvaro Moreyra” (Rodrigo ° Filho)
- 23/09/64 **O Jornal** Rio de Janeiro, RJ (Jornal Literário, por Valdemar Cavalcanti): “Prêmio Álvaro Moreyra para contos” (criado pela revista “Querida”)
- 29/09/64 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ (Folhetim do Comércio, por Walmir Ayala) : “Alvaro, num sábado chuvoso e cinza”
- 30/09/64 **Jornal do Comércio** Rio de Janeiro, RJ (Jornalzinho Pobre, por Dinah S. Queiroz): “Alvinho”
- 31/10/64 **Diário de Notícias** Salvador, BA: “Álvaro Moreyra” (por Ary de Andrade)
- 16/12/64 **Correio da Manhã** Rio de Janeiro, RJ: “Alvinho” (por Mário Donato)
- 15/03/70 **Correio do Povo** Porto Alegre, RGS - “Alvaro Moreyra e seus Burricos”
- 05/07/88 **Jornal do Brasil** Rio de Janeiro, RJ - “Imagens de Alvaro Moreyra” (por Josué Montuelo)

ANEXO II

NOE E OS OUTROS

REVISTA EM DOIS ACTOS

DE

ALVARO MOREIRA

COM MUSICA DO MAESTRO

ANTONIO LAGO

COMPANHIA RA-TA:PLAN

1º Ato

DEPOIS DO DILUVIO

CENARIO: A terra depois do diluvio. A arca já pousada na terra.

NOE abre a porta de seu refugio de quarenta dias e quarenta noites. Endireita os óculos de tartaruga. Olha para o céu. Estende a mão. Olha para o chão.

Choveu p'ra burro! Põe uma escada para descer. Começa a descer.

MULHER DE NOÉ surge numa janela.

Você está de galochas, Noé?

NOÉ

Estou

MULHER

Veja se vai se resfriar! (entra, fecha a janela)

NOÉ vê o publico, aproxima-se, conta:

Um caso de há muito tempo.
Quando Deus fez este mundo,
No dia em que descansou
disse que tudo era bom.
Vaidade de creador...
otimismo um pouco fundo...

Viu a cor, ouviu o som,
envolveu tudo em amor...
Mas, tudo foi tão ruim,
que ele mesmo, aborrecido,
Mandou que a chuva afogasse
o que havia construído...
Uma arca boiou nas águas...
Quem não conhece a anedota?
Nós, dessa arca descendemos.
Os pares seus inquilinos
são os ancestrais que temos,
grandes, médios, pequeninos...
E desde ai, cada qual
Não assume o compromisso
do que vai realizar
ou do que não realiza...
Nunca mais ninguém foi nisso
Duas frases arranjamos
que nos redimem de culpa
sem nos dar qualquer orgulho.
É uma: Se Deus quiser...
Outra: Foi Deus que não quis...
A frase é sempre mulher...
Vela de eterno pavio...
Cobre pensamentos vãos
com maciez de veludo...
Se Deus quiser... sim senhor...
Ah! Deus não quis... não, senhor...
Afinal, nada mais justo.
Somos bonecos num fio.
Quem tem o fio nas mãos
é responsável por tudo...
A vida está por um custo!

outro tom:

Se Deus quiser... a revista
Vai divertir, ave, tornar
duas horas esquecidas
numa lembrança feliz...
Se, acaso, não agradar...
então... foi Deus que não quis...

Personagens, podem vir...
Vamos ver que vai sair!

Dirige-se para a arca

MADRUGADA

Telão. Luz pálida. Varredores varrem, acompanhando o canto de um deles.

VARREDOR

O sol nasceu,
chegou o dia.
Quem já varreu
ganhou o dia.

As pedras guardam da vida
que por cima delas passa,
o pó de que vai vestida,
de ventura ou de desgraça.

O pó no chão
é sempre dor,
é o triste pão
do varredor...

Prazer, esperança, queixa,
posse, desejo, paixão,
o varredor não lhes deixa
nem o rasto sobre o chão...

O sol nasceu,
chegou o dia,
quem já varreu
ganhou o dia...

(saindo)

Varredor...

(longe)

Varre-dor...

A DANSA DO VENTO E DAS FOLHAS MORTAS

CENARIO:

Uma árvore nua. As folhas estão espalhadas pelo chão. Ventania nos bastidores e na orquestra. Música ventando. O vento, aos rodopios, surge, levanta as folhas, baila com elas, desvairadamente.

BARAFUNDA
(Cortina)

Estruge na orquestra um charleston maluco. Do interior do palco vêm barulhos de máquinas, buzinas, apitos, campainhas, berros, choques de latas, tudo numa confusão de fim de mundo.

.*

NERVOSO, correndo, mãos na cabeça.

Rodas e patas, uivos, apitos,
buzinas, berros, grunhidos, ais,
tiros, estalos, zurros e gritos!
Eu fico doido! Não posso mais!
Mil camelots! Mil engraxates!
Mil bilheteiros! Jornais! Jornais!
Mendigos! Ricos! Cheques e mates!
Quantas tolices! que disparates!
Eu fico doido! Não posso mais!
E ainda por quebra desses horrores,
Os intendentos Municipais,
os deputados, os senadores!
Eu fico doido! Não posso mais!

TRANQUILLA, entrando.

Que é que ha?

NERVOSO

Não está ouvindo? Pode-se viver numa cidade assim?

TRANQUILLA

Assim como?

NERVOSO

A senhora é surda?

TRANQUILLA

Ainda não...

NERVOSO

E agüenta os barulhos que transformaram o Rio numa espécie de jogo com o Vasco?

TRANQUILLA

Ora...

NERVOSO

Ora, que?

TRANQUILLA

Por isso que ha tanta gente infeliz... Por que não procura o detalhe? No meio da confusão que o atordoa, andam harmonias espalhadas... Aposto que nunca ouviu os pregões cariocas. Alguns são lindos. Ouça-os. Feche as orelhas com eles...

NERVOSO

A sua tranqüilidade aumenta a minha excitação.

TRANQUILLA dá-lhe o braço, vai levando-o.

Venha tomar café para acalmar-se... Saem, um a um, dentro, cantam os pregões. Vai frango...o...o vai galinha gorda...

Pixe, pixe, pixe...pitotó...

G'arraf vasia... g'rraf vasi...i...i...

Jaboticaba mineira... mineira...mineira...

Abacaxi...i...i é de Vila Nova...

V'assouras... s'panadores...

Soberanos, gargalhadas,

biscoitos finos, goiabada...

Ninguém me chama, vou-me embora...

daqui a pouco não tem mais nada...

Consertam-se máquinas de costuras...

Se esta rua fosse minha,
eu mandava ladrilhá
de pedrinhas de brilhante
para meu amô passeá...

Sorvete, yáyá,
é de quatro côlidades...

Olha a laranja seleta...
olha a bôa tangerina...

O vendedor dos ovos entra, pára, de frente para a sala, o balaio num dos braços, o ar cretino. Termina perguntando a uma senhora do publico.

A freguesa quer ovos?

REALEJO
(CORTINA)

O homem do realejo chega, o realejo num ombro, o banco na mão, a Caturrita no outro ombro. A Caturrita pula para o chão. Ele arma o realejo em cima do banco. Toca e canta, enquanto ela dança.

O homem do realejo, voz fanhosa.

Realejo é
como outros são
que vão e vêm.
A manivela
dá-lhe a ilusão
de ser alguém.
Diz e rediz,
nunca se sabe
o que ele diz...
Se pensa bem...
se pensa mal...
Se é feliz...
Destino igual.
Não tem desejo
nem de morrer.
Foi Deus que quis...
vive de cor...
É realejo,,,
É realejo...
podia ser
coisa pior...

Com o mesmo jeito alheado, arruma a carga, tal qual a trouxera, e vai-se embora, lento, enquanto a orquestra toca em surdina, como em eco, a mesma melodia monótona.

ABELHINHAS
(CORTINA)

Pequenas costureiras, chapeleiras, caixeiras, que vão para o trabalho.
Nove. Três que cantam. Seis que dançam.

UMA ABELHA

Costureiras
Chapeleiras
e caixeiras...
abelhinhas...
Já são horas de voltar
às colmeias...
Trabalhar!...

Entre nós não ha rainhas,
Não ha bonitas nem feias...
Somos todas igualzinhas...
Abelhinhas.... (BIS)
O mel que fazemos,
apenas o vemos,
são outros que o têm.
E assim nos trabalhamos,
e assim esperamos
o tempo que vem...
Se o tempo vier
para nós também...
Se alguém nos quiser,
um dia, algum bem...
Costureiras,
Chapeleiras
e caixeiras...
abespinhas...
Já são horas de voltar
às colmeias...
Trabalhar!...

DOIS DESGRAÇADOS

Cortina negra, No centro, um alto falante.

MULHER vem de um lado, pára, abre a bolsa, põe rouge na boca. Vestido de passeio.

HOMEM, jaquetão, calça listada, vem de outro lado, pára, abre a carteira, acende um cigarro.

ALTO FALANTE

A esquerda uma mulher feliz. A direita, um homem feliz.

HOMEM E MULHER caminham de vagar, um para o outro.

ALTO FALANTE

Ela vai para a direita. Ele vai para a esquerda. Encontram-se.

MULHER E HOMEM fixam-se, encantados, estendem as mãos, unem-se num longo beijo.

MULHER

Como eu sou feliz!

HOMEM

Como eu sou feliz!

ALTO FALANTE

Dois desgraçados...

AMORES

(Cortina)

HOMEM E MULHERES. Ele canta, elas marcam com bengalas as ultimas silabas dos versos.

HOMEM

Dos quinze anos aos setenta,
o homem ama sem parar...
E conforme a idade aumenta,
anda o amor a variar...

A metade que lhe falta,
não procura.
Quer contrastes, diferenças.
É baixo? Prefere uma alta.
É pobre? busca a fartura.
Por isso é que ha desavenças...
Por isso é que o amor não dura...

FALANDO:

Ama a loira, ama a morena,
a gorda, a magra, qualquer,
ou grande ou média ou pequena,
basta que seja mulher

CANTANDO:

E depois, não sabe qual
foi o verdadeiro amor...
Não saber é afinal,
a melhor coisa do amor...
Passa a vida tão ligeira...
Mal passou,
se o homem olha para traz,
de tudo, na estrada inteira,
a poeira apenas ficou...
E a poeira diz: - Aqui jaz
uma historia que acabou...

MULHERES

Bô... bô...

COITADO
(Cortina)

DE-VOLTA, com uma valise na mão, encontra o HOMEM-DE-LUTO e a VELHA, que o acompanha, também de luto, óculos pretos.

DE-VOLTA

Oh! Boa tarde!

Cumprimentos de cabeça do Homem de luto_e da velha

DE-VOLTA

Estou desembarcando. Seis anos longe da pátria amada! A Senhor, não tinha o prazer... O Senhor, não me lembro bem, mas sei que conheço...

HOMEM-DE-LUTO, voz tremula, sumida:

Fui muito popular.

VELHA, intimativa:

Cale-se!

DE-VOLTA

Desculpem interromper-lhes o passeio. É natural. Tanto tempo ausente. Lá fora, as notícias que chegam são tão mal traduzidas... Como vai isto aqui?

HOMEM-DE-LUTO, rápido como quem dá uma lição:

Distrito Federal e Nicteroy: tempo bom. Temperatura: noite mais fresca, ligeira ascensão de dia. Estados do Sul...

DE-VOLTA interrompe:

Não, não. Ora esta! Que me importa o tempo! Os negócios...

HOMEM-DE-LUTO, rapidíssimo:

O cambio vai melhorando. O café regulou ativo. As condições do mercado...

DE-VOLTA

Espere, espere! Não são notícias desses negócios que eu quero. Quero que me diga se a sorte melhorou...

HOMEM-DE-LUTO, à disparada:

Capital: 81.009. São Paulo:44.416. Rio Grande:692.495. Minas...

DE-VOLTA

Oh! Não consigo que me entenda! Peço-lhe informações sobre os homens públicos, os legisladores, os judiciários, os executivos, os responsáveis pela ordem e pelo progresso da bandeira!

HOMEM DE LUTO fica mudo, de repente, mostra a intenção apavorada de ir-se embora:
Abá-bá-bá-bá-bá...

DE-VOLTA

Hein?!!

HOMEM-DE-LUTO

Bá...bábá...bá...bábábábábá...

DE-VOLTA

Está sentindo alguma coisa!?!

VELHA arrastando-o

Ande, ande. Sai com ele.

DE-VOLTA, espantado, no ar, queda a olhar o caminho que os dois seguiram.

RAPARIGA aparece, bate-lhe no braço:
O senhor não sabe que é aquele homem?

DE-VOLTA

A cara não me é estranha. Já a encontrei, ha tempos, em muitos lugares, de manhã, de tarde, de noite. Ficou mudo de repente, depois de responder a perguntas que lhe fiz com respostas que lhe fizeram...
Quem é?

RAPARIGA

É o doutor Jornais.

DE-VOLTA

Ah! E, sim! Mas, como está acabado!!

RAPARIGA

Desgostos...

DE-VOLTA

E a velha? Aquela velha é nova.

RAPARIGA

É a sogra do Dr. Jornais. Dona Lei de Imprensa, viuva.

DE-VOLTA

Coitado! E ainda por cima de luto!

RAPARIGA

Pela mulher. Era leviana. Mas, tão bonita!

DE-VOLTA

Como era mesmo o nome dela?

RAPARIGA

Todos a conheciam pelo apelido: Opinião Publica.

DE-VOLTA

Morreu a Opinião Publica?

RAPARIGA

Ia para São Paulo, de trem, num dia de desastre...

DE-VOLTA

Recordo-me dela! Era interessantíssima.

RAPARIGA

Dr. Jornais anda muito abichornado. Já não diverte a gente. Agora, quem quiser saber coisas tem que inventa-las e cochichá-las...

DE VOLTA

Volto para bordo. Vou comprar uma passagem infinita. Nunca mais desembarco. A terra firme está inabitável. Boa tarde. Muito obrigado. Sai.

OS DOIS

Eu não sei quem foi BIS
Que comeu o Boi.
Alguém comeu, BIS
mas não fui eu...

RAPAZ

Plantando a beira do mar,
que lindo que era o meu sitio!
As formigas deram nele...
Em que estado o sitio!...

OS DOIS

Eu não sei quem foi
etc.etc.

RAPARIGA

Nos descabros da vida,
tu choras...Por que não ris?
Trazes bananas? Atras
vem outros com abacaxis...

OS DOIS

Eu não sei quem foi, etc. Etc.

RAPAZ

Minha tia usa um bigode
sobre a boca, como um trema,
Está no concurso da Fox
para artista de cinema.

OS DOIS

2ª.

Depois do lombo de Minas,
que bem que sabe um café!
Veio feito de São Paulo,
foi colhido em Macahé

Cochichos

O que é bom não dura sempre...
o que é mau sempre durou...
Mas, o sitio foi-se embora
e o Brasil ainda ficou...

Ha palavras implicantes
cujo sentido mudou.
Quando a terra era Viçosa,
Tudo na terra murchou...

O LAMPEÃO E A PONTA DE CIGARRO

CAMERA NEGRA: A um canto, o Lampião a gás. Junto dele,
no chão, a PONTA, de cigarro. Entram Vagabundo e Vagabunda.

ELLA

Lampião!

ELLE

Oh! Ponta de cigarro!

VAGABUNDO

Menos a clara do que encobre
a luz que espalha, fatigada.
Lampião a gás de rua pobre,
fui o luar desta calçada.
Envelheci. Ouço no ar
risos felizes que a noite encerra,
mas só a dor vem procurar
a minha sombra posta na terra.

VAGABUNDA

A tua sombra, lampião,
inútil já, quase apagada,
guardo um sorriso, uma ilusão...
brilhei... dei prazer... fui amada...
Daqui a pouco, hei de estar morta,
ponta de cigarro esquecida...
Ah! Que me importa!
Bendita seja a vida!

LAMPEÃO

Quem me chamou lampião, um dia,
parado, quieto, o mundo olhando?...
E quem te deu essa alegria
que, embora chore, está cantando?

És desgraçada como eu sou
e tens na carne dolorida
os sinais tristes que deixou,
para marcar-te, a tua vida.

PONTA DE CIGARRO

Meu companheiro, meu irmão,
volto de longe, tu ficaste.
De boca em boca, mão em mão,
cheguei a ti que me amparaste.
Felicidade que já tive,
nas as perdi, trouxe-as comigo.
Meu pobre amigo,
sempre é feliz quem vive!

PÁTRIA DOS NOSSOS SENTIDOS

(Cortina)

Musica espanhola, sonora, Em surdina, depois acompanhando a
declamação da

FLÔR DA RAÇA

Sol...Laranjas...Rosas vermelhas... Gritos...Pandeiros... Castanholas
estalando... Sapateados... Cantigas lentas e tristes... Olés!... Mantons de
Manilha ao vento... Rendas... Capas de toureiros... Touros... Touradas...
Don Quixote de la mancha... Carmen/// Don Juan... Santa Tereza de
Jesus... Paisagens que fazem sonhar... velhas construções como jóias
imensas... Sevilha... Cordoba... Granada... Azeitonas... Passas de uvas e
de figos... O vinho branco nos copos... Os rios azuis... Os montes
azuis... Os céus azuis... Mulheres ... Pintores... Músicos Poetas...
procissões... Os sinos perderam a cabeça... Viva!... Semana Santa com
gosto de Carnaval! ... Pátria dos nossos sentidos! ... Espanha!

AS CORUJAS

BAILE:

É o penúltimo andar de uma torre, onde moram as corujas com o mostrador imenso do relógio cuja máquina deve estar, junto dos sinos, no andar mais alto, que não se vê. Bate meia noite lentamente. As corujas acordam. É a hora em que elas visitam os telhados das casa onde ha janelas iluminadas, casas onde corpos sofrem, onde almas sonham. Elas são as imagens dos pensamentos que vêm do silencio do interior para a claridade da vida. E elas bailam como os pensamentos bailam no espirito, antes de se revelarem, com a alegria assustada de tudo que vai nascer...

Abre-se a cortina. Bailado conforme foi descrito.

ENCONTROS

(Cortina)

FARIA vem do lado oposto. TRANQUILLA vem de um lado. Seu

Oh! “seu” Faria!

TRANQUILLA

Como está, belezinha?

FARIA

A pé?

TRANQUILLA

O regulamento de veículos.

FARIA

Como?

TRANQUILLA

Tenho que ir ao ponto dos automóveis particulares. O meu carro está lá. O melhor carro que anda por ai.

TRANQUILLA

Que é que me conta de novo?

FARIA

Ah! Muita coisa, muita coisa. Sabe que passei um plano ha minha Senhora?

TRANQUILLA

não sei.

FARIA

Eu sabia que você não sabia. Um plano empolgante. Sábado, combinamos, eu e três amigos, fazer uma pagodeira com algumas raparigas da companhia portuguesa. Domingo, de manhã, avisei em casa que ia caçar. Vesti o meu terno esporte e lá me fui. À tarde, antes de voltar, estive no mercado, comprei umas aves mortas. Cheguei, atirei-as na mesa, com ar cansado. A esposa perguntou-me: Caçadas por ti? Por quem havia de se; e ela? Pois se não levaste a espingarda! Pensa que me calei? Respondi: É mesmo... é mesmo.. Por isso é que, sempre que eu dava um tiro , sentia que faltava qualquer coisa! Hein? Que tal?

TRANQUILLA

Notável!

FARIA

Ah! Idéias não me faltam! Outra minha, muito boa, foi com o Almirante Gago Coutinho. Conhece?

TRANQUILLA

Ouvi falar.

FARIA

Apresentaram-me ao herói no Palace Hotel. Logo me ocorreu que o hidroplano em que ele veio de Lisboa com o finado Saccadura, chamava-se Farey. Disse-lhe: Almirante, eu sou o feminino do seu aparelho. Gago Coutinho abriu os olhos muito admirado. E eu: O seu aparelho não é o Farey? Eu sou Faria. Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!

TRANQUILLA

Sim senhor...

FARIA

Não são apenas idéias jocosas que possuo. Possuo idéias sérias também. E até numa penso seguido.

TRANQUILLA

O senhor esta sempre pensando...

FARIA

Se eu fosse presidente da Republica, mudava a Capital do Brasil para outro lugar e transformava o Rio numa cidade para tuberculosos. Os tuberculosos do Pais inteiro viriam morar no Rio, à custa do governo. Em pouco tempo, não existiria nem um tuberculosos aqui.

TRANQUILLA

Morriam todos?

FARIA

Ficavam bons rapariga!

TRANQUILLA

Ficavam bons!?

FARIA

Então? Que é que faz a tuberculose? Não é o contagio? Numa cidade só de tuberculosos, não haveria contagio. Ninguém poderia passar a moléstia adiante.

TRANQUILLA

Oh!

FARIA

Claro. E quer que lhe diga o que é que eu faria se fosse prefeito?

TRANQUILLA

Que é?

FARIA

Mandava que a cascatinha da Tijuca funcionasse todos os dias, e não só nos Domingos e Feriados, como até agóra!

TRANQUILLA

Olhe, o Dr. Purificação!

PURIFICAÇÃO aparece, pára:

Boa tarde, menina. Senhor Faria, boa tarde

FARIA

Ilustre!

TRANQUILLA

Vais bem?

PURIFICAÇÃO

O corpo, bem. Mas, o espirito... preocupado... triste...

TRANQUILLA

Triste?

FARIA

Preocupado?

PURIFICAÇÃO

O nosso falar cada vez mais se degrada. Então, desde que estive entre nós o tal Marinetti, não ha o menor respeito ao vernáculo. Há-o, ainda, e é um consolo, nas províncias. Aqui, porem... aqui infelizmente (*a língua anda muito para baixo*) * *no original esta frase entre parênteses encontra-se riscada**

TRANQUILLA

O Dr. É um defensor perpetuo...

PURIFICAÇÃO

Perpetuo!... Não ha perpetuo neste mundo! Já a jandaia cantava no alto da carnaúba! Tudo passa sobre a terra!

FARIA

Profunda verdade!

TRANQUILLA

Não ha perpetuo! E o presidente, e o secretario, e o orador do Instituto Histórico?

PURIFICAÇÃO

Esses são históricos. É grande a diferença. E falam e escrevem com grande correção. Não se assemelham aos demais noutros clubes, no congresso, na imprensa, nos teatros, deturpadores. Ah! É a única coisa que eu exijo: o culto do idioma

FARIA

E faz muito bem. Eu estou com o doutor

PURIFICAÇÃO

Não sou um intransigente. Aceito termos novos, úteis: encrenca, por exemplo, bagunça. Até formei uma expressão para justificar um acontecimento corriqueiro. Com certeza, estão ao par: a minha defunta consorte não se conduziu da maneira pela qual deve conduzir-se uma senhora impoluta.

TRANQUILLA

Doutor...

PURIFICAÇÃO

Não se conduziu. Pois bem. No dia em que tomei conhecimento do fato, sabem o qualificativo que me dei?

TRANQUILLA

Pelo amor de Deus...

FARIA

Deixe o Dr. Falar.

PURIFICAÇÃO

Para mim, diante dos desmandos da falecida, fiquei sendo: um marido equivocado.

TRANQUILLA

Ah! Muito fino...

FARIA

Equivocado... vou tomar nota...

TRANQUILLA

E aquele seu trabalho sobre as cantigas populares? Não o continuou?

PURIFICAÇÃO

Continuei-o. Possuo, reunidas, quatro mil duzentas e noventa e três, corretas no fundo e na forma.

TRANQUILLA

Tarefa de Santo!

PURIFICAÇÃO

De Santo, não, de Santo é superlativo. Não lhes tiro a graça picante, a malícia brincalhona, o tom fescinino. Entendo que o povo deve divertir-se. Com boa educação. Inconveniências, não!

FARIA

Aquela: Esta negra qué mi dá,
não fiz nada p'ra apanhá.
Está na coleção?

PURIFICAÇÃO

Está. Assim: Esta negra quer dar-me,
nada fiz para apanhar.

TRANQUILLA

Apanhar-me

PURIFICAÇÃO

Apanhar!

TRANQUILLA

Então, não rima.

PURIFICAÇÃO

Não rima, mas o padre Antonio Vieira a assinaria!

FARIA

É

PURIFICAÇÃO

Fosse eu recordá-las todas! ... A ultima, de que me ocupei, foi a Lili:
Eu vi, eu vi,
o senhor faltar o respeito
a Lili... Lili...
Qualquer família pode repeti-la.

TRANQUILLA

Qualquer

PURIFICAÇÃO

Nunca incorporei uma sem lhe introduzir melhoramentos. A “Maria Antonitta” quase me constituiu excepção.

FARIA

A Maria Antonietta!

TRANQUILLA

Não sofreu retoques?

PURIFICAÇÃO

No fim, uma única palavra pouco seria:

Maria, ó Maria,
Maria Antonietta,
teu pai toca trombone,
tua progenitora, toca corneta.

A orquestra começa a tocar Valência em surdina

FARIA, ouvindo:

Que é?

TRANQUILLA

Que horror!

MISTINGUETT surge:

Me voilà!

PURIFICAÇÃO

Que galicismo é esta?

MISTINGUETT

Mistinguett!

TRANQUILLA

Oh! Sem anúncios!

MISTINGUETT

C'est pas moi précisément. C'est non esprit. Mais qui dit esprit dit Mistinguett!

TRANQUILLA

E que é que veio fazer aqui votre esprit?

MISTINGUETT

Mais... chanter Valencia

TRANQUILLA

Chanter... quê, Madama?

MISTINGUETT

Valencia! Le numere célèbre de la Revue du Moulin Rouge. Ecoutez. On entend deja la musique.

TRANQUILLA

Tem paciência, minha velha. A hospitalidade nesta terra é um fato. Mas, cantar a Valência, é abuso... Vous allez donner le petit dehors.

MISTINGUETT

Quoi? Vous m'expulsez!?!

TRANQUILLA

Expulsar, não. Pedir, rogar, suplicar, sim! Madama! A Margarida cantou, a Maria de Lourdes cantou, a Laura Costa cantou, outros fenômenos naturais e estrangeiros cantaram... O radio canta, os gramofones cantam! Os gramofones cantam! Os pianos das mocinha tocam, as orquestras retocam! Os assobios abasteceram a cidade toda de Valência! É a espanhola, minha santa! Não canta meu bem! Vai-te embora, minha negra!

MISTINGUETT

Je veux chanter!

TRANQUILLA

Não canta! (agarra-a por um braço) Seu Faria, faz força! (agarram-na os dois, levam-na)

MISTINGUETT, debatendo-se:

Pays de salauds! Cochons! Cochons! Cochons! (sai, levada)

PURIFICAÇÃO, indo atras:

Oh! Língua de Racine!

FICHAS

Restaurante de luxo, ao lado de um Casino onde se joga. Pares dançam entre as mesas, ao som da Valência. Quando a musica cessa, a maioria sai pelo fundo. Ficam pessoas isoladas em algumas mesas. Lá de dentro vem rumores de fichas.

BRANCA, elegantíssima, bebe champanhe numa das mesas.

PEQUENINA, ultimo modelo, chega do Casino, reconhece a outra:
Que surpresa!

BRANCA, espantada:
Como!

PEQUENINA
A Casa Branca da Serra!

BRANCA
Sim. E a senhora?

PEQUENINA, ri:
A senhora! ... Tu não te lembras da Casinha Pequeninina?

BRANCA, alegre, beijos:
Oh! Você mudou!

PEQUENINA
Para pior?

BRANCA
Para melhor!

PEQUENINA
Você também está muito boa!

BRANCA
Deixei de ser cantada. Que descanso, filha!

PEQUENINA
Então eu não sei?

BRANCA

Toma uma coisa

PEQUENINA

Lei seca

BRANCA

Vicio. Conta. Que foi feito de ti. Ouvi dizer que estiveste em Paris.

PEQUENINA

Estive. Troquei de vocação. Agora, sou declamadora. Ando pelos Estados. Dou Festivais de poesia. É uma profissão um pouco espalhada, mas só fatiga os outros. E rende.

BRANCA

Os poetas não protestam.

PEQUENINA

Qual! Até gostam. E você?

BRANCA

Eu sou de circo.

PEQUENINA

Que idéia!

BRANCA

Destino... (chamando) Garçon. (paga ao garçon) Vamos ver a sorte dos outros (levantam-se, vão saindo)

PEQUENINA

A sorte dos outros é sempre mais gorda do que a nossa...
(Saem, quando entram Francesa e Alemão)

ALEMMÃO

A zenhorra quér zear gomigue?

FRANCEZA, desdenhosa:

Quand une française sai de Paris, faz tudo. Até cear com um alemão.

ALLEMÃO

Não banga a imbordantes! A zenhorra perdeu, eu canhei.

FRANCEZA, como se não se importasse.

Oh!

ALLEMÃO

Eu denho o purro do dinheirro!

FRANCEZA

Je m'en fiche.

ALLEMÃO

Fiches, non. Nodas, muitos nodas de cem, de guinhendos.

FRANCEZA

Onde cear?

ALLEMÃO

Agui. Gomides muito poas! Brimerra ordem! (senta-se e puxa Franceza) Non banga a imbordantes, ponitinha! Fozês, francezes, tem uma mania aporrecida. Fozês bensam que son o brimerro bovo do mundo e que os allemongs son o ultimo bovo do mundo. Besterra! Besterra! Fozês deviam ficar kamerades dos allemongs uma vez! Os allemongs son provezores muito udeis! Fozês son idealistes, romandigos! Os allemongs son pratigos p'ra burra! (Ao garçon) Menu compledo. Vinho do Rheno p'ra senhorra. Champagne pra migo.

FRANCEZA

Oh! Non!

ALLEMÃO

Deixa, deixa. Pra comesar union. Union de Franca com Allemanha, muitos felicidades! Fozês son uns grianzas! Pensa sô no marco e no franco! Os franceses virram o marco cahir e cahirram na carcalhade. Esperra! Esperra! De rebentes, marco fu... fu... fu... sôbe, sôbe... Vale orro! E franco? Paxo, paxo, quasi não se vê franco.. Goidadinho! Endon! ... Non fica triste! É preciso saber, ponidinhas: na vida a gente non deve ser franco! Na vida, a gente dever serr marco! Deutschland uber alles! (levanta0se o pano de fundo. Cores violentas. Vários panos verdes inclinados, por onde descirão as fichas, enquanto a orquestra toca. Elas descem e ficam girando. Toda a Companhia em cena

FICHAS

Fichas...
arco da velha
que se quebrou
em pedacinhos...

Cores...
em disparada
de quem perdeu
a quem ganhou...

Mas, quem ganhou?

Fichas!...

Oh!

Fichas!

Oh!

Fichas! Fichas! Fichas!

Algazarra. Musica; forte. Gritos Alegrias.

FINAL DO 1º. ATO

2º. ATO

VERDE

Recanto de floresta brasileira.
Musica selvagem.

As samambaias dançam.

CASO TRAGICO (cortina)

O QUE CONTA entra, agarrado a UM QUE ESCUTA,
falando com frenética veemência:

Pois é como eu estava contando. Ele veio à cidade para comprar um chapéu. Um que possuía desde o tempo da espanhola, isto é, desde o tempo em que a espanhola desapareceu... Não sei se me explico bem: quero dizer que ele não tinha chapéu, ou por outra : tinha, mas estava tão usado, que já não era chapéu: era uma coisa velha, embora servisse para tapar a cabeça.

Foi entrando mais gente que parou a ouvir.

Não era este, entretanto, o fato ao qual eu queria me referir. O fato ao qual eu me quero referi é o seguinte: ele veio à cidade para comprar um chapéu. Isto é, não veio. O bonde é que veio. Ele veio no bonde.

Pausa, entra mais gente.

Pois é verdade.

Pausa.

Que é que eu estava dizendo? Ah! Sim! Ele veio. O bonde veio.
Vieram. Ah!ah!ah!

A outro que chega.

Boa tarde! Eu estava contando o caso de um amigo que veio à cidade, mas não veio. Vieram. Ele e o bonde. O bonde de Engenho de Dentro, onde eu moro, não no bonde, no bairro, no bairro de Engenho de Dentro, que não se deve confundir com o bairro do Engenho Novo.

Mostras de alucinação nos ouvintes que enchem o palco.

Dentro é adverbio. Novo é adjetivo. Gramática, meus irmãos! Ela separa os bairros de uma maneira eficaz.

Ele está quase sem voz. Entra mais um.

Olá Teixeira! Eu estava contando o caso de um vizinho que veio à cidade para comprar um chapéu...

Todos os que ouvem enlouquecem! Ah! Ah! Ah! Ah!

UM CAPITULO QUE FALTAVA

A bondade da vida
vem lentamente e traz
a pobre recompensa merecida,
um prêmio lindo que se chama paz...

Fechar os olhos, rindo...
Adormecer assim...
com a ilusão de que se está dormindo
num banco de jardim...

UM CAPITULO QUE FALTAVA

Jardim. Bancos. Num deles, a Mulher, a mesma dos “DOIS DESGRAÇADOS”, envelhecida, mal posta, miséria, cocaína. Noutro, dorme um homem. Outro homem, cambaleando, vem cair num terceiro banco.

MULHER

Nos bancos dos jardins,
cobertos de luar,
os desgraçados têm onde dormir,
os desgraçados têm onde sonhar.
E quanta vez a morte
aos seus andrajos ruins
vem afinal trazer a boa sorte
nos bancos de jardins

HOMEM vai passando reconhece-a:
Você!?!

MULHER, levanta a cabeça, esconde-a
comovida e surpresa!
Oh! Coração...

HOMEM, senta-se ao lado dela!
Você ainda se lembra de mim?

MULHER
Não

HOMEM
Pensei...

MULHER
Por que lhe chamei coração (ri, desdenhosa, encolhendo os ombros) Todo o mundo é meu coração... Mas espere... espere um pouco... (quase confessando) Foi ha muitos anos, não foi?... Foi, sim... Ha tanto tempo! (verdadeira) Estou vendo... estou vendo tudo... Quero falar a verdade... quero ser sincera... Reconheci-o logo... Recordo-me sempre de você... Nunca lhe disse adeus, não é verdade? Quanto o procurei, e em vão ... Disseram-me que tinha embarcado... sem se despedir de mim, mau! (sorrindo triste) Depois, depois... rolei por ai... Cheguei até a ser rica... As vezes de noite cantava baixinho coisas de que você gostava. E adormecia, com uma saudade grande de nós dois... Por que foi mesmo que nós nos separamos? Ah! Foi porque eu não ficava calada nos concertos... Foi, sim... não foi ? você gostava de ouvir como se estivesse (res)ando para dentro ... Você era engraçado!

HOMEM
Que falta tu me fizeste! Nos primeiros tempos, andei como um homem que tivesse perdido o corpo... Não me sentia... Pouco e pouco, noutras terras, fui acreditando na tua morte... então, de vagar, novamente tomei conta de mim... Ah! Se te dissesse como gritava por ti!...

MULHER
Diga... que noite linda!...

HOMEM
Linda...

MULHER
Diga...

HOMEM, levanta-se:
Não...

MULHER
Fiquei velha...

HOMEM, com pena, desmentindo:
Ora...

MULHER
Estou feia...

HOMEM
És a mesma...

MULHER, numa sombra de voz:
Meu amor...

HOMEM
Mas o nosso romance já acabou...

MULHER
Faltava um capítulo... este... o último capítulo... (ergue-se a custo) E se eu morresse, agora, nos teus braços, meu amor!

HOMEM, apavorado:
Ah! Isso ... seria o diabo!...

FERRINHOS

Atriz e bailarinas. Todas com ferrinhos.

ACTRIZ

Delira dentro de nós
um jazz-band, de que a voz
é um eco sem importância.
Mas, ninguém sabe escutar
e que ele conta, a bradar
em tão pequena distancia.

Apenas, os ferrinhos
ouvimos. (bis)
noite e dia
assim!

Todas, bailando, tocando, cantando:
Tin-tin, tin-tin, tin-tin...

ACTRIZ

Os ferrinhos
Marcam horas de alegria,
as horas em que sentimos
tim-tim tin-tin
que vale a pena viver...

TODAS

Tin-tin, tin-tin, tin-tin...

ACTRIZ

E vamos todas vivendo,
envelhecendo, sabendo
que vale a pena viver...
Até que chega a parada,
O posto do “Aqui mais nada”...
Não ha remédio ... é morrer...

Então, como resumo,
ouvimos (bis)
os ferrinhos
no fim...

TODAS

Tim-tim, tim-tim, tim-tim...

ACTRIZ

O resumo de tudo que nós sentimos
que tivemos que perdemos,
tim-tim, tim-tim.
Que não foi nem bom nem ruim...

CÓROS CRANEANOS

(cortina)

Alemão entra acompanhado de nove alemãs, caricaturas. Ao público, em confidência:

Estou na bruda gavazong. Precisa muide dinheiro. Franceza cahi no meuvida. Amor... Enton, como o publigo brasilerra gosda muide dos côros ukranianas e como os côros ukranianas não vieram este annes na Rio de Janero, eu fiz um trogadilhos muide importantes, um trocadilhos colossal! Senhorres sabem que os allemongs son os mais grandes craneos do munde! Eu arranjei uma poçon de allemongs mulheres e vou apresentar ao publigo os corosocraneanos! Faz favor de gostar! Atenção! (às mulheres) Ein, zwei, drei! Um momento! Sô uma tem voz. Mas as outras faz força. (Reje)

O CÔRO uma canta, as outras abrem e fecham a boca

Ai! Não fue eu
quem desmanjou a tua gama,
babagaio come milhos,
beriguito lefa a vama... ^{BIS}

ALLEMÃO

Amanhã, dem mais! Brigados!

O BAILADO DE UM AMOR TRISTE

Abre-se a cortina. A frente do palco, em toda a altura, um circulo de papel transparente. A esquerda uma grande flecha com estes dizeres: isto é um vidro de aumento.

De noite, numa sala onde ha livros. Sobre a mesa, junto da lâmpada. À sombra do abat-jour, a boneca despida de Arlequim e o boneco chinês. O chinês é poeta. Amor de poeta vive de palavras. O chinês ama a boneca. Mas a boneca não entende o que ele diz e ama-o bem simplesmente, de corpo a corpo, como as mulheres amam. E nasce dai a tristeza do chinês, que (???)na o seu desespero diante da incompreensão encantada da companheira que a sorte lhe deu. É a alma que ele quer dela. Ela quer dele apenas o que vê: os olhos de acento agudo, os gestos macios, os vestidos coloridos...

UM PEQUENO FELIZ

“O Globo” está de primeira
“A Noite” está muito boa!
Noticias da terra inteira!
Revolução em Lisboa!

Olha as folhas ainda quentes!
Novidades! Quem as quer!
Desastres, crime, enchentes!
Marido contra mulher!
Mussolini, ultima hora
deu o fora
num atentado qualquer...
A Rússia esta engordando,
A França está jejuando...
É cem reis p’ra quem quiser!

Com sol, com chuva, com lua,
Vendo, alegre, os meus jornais.
Minha casa é aqui na rua.
Tenho uns irmãos: os pardas.
Não ha felizes no mundo?
Pois eu cá sou bem feliz.
Carrego artigos de fundo,
mas nenhum fui eu que fiz.

Durmo num canto, encolhido,
protegido
do bom Deus, como um cachorro.
Garoto, vivo a vontade...
Que me importa a sociedade!
A ninguém tiro o meu gorro!

SERTÃO

Telão. Paisagem do Norte. As mulheres
sertanejas esperam os conterrâneos que voltam do serviço militar.

UMA

Lá vem eles! (chegam os três soldados)

TODAS

Viva! Vivooo!.... (abraços efusões)

UMA A UM

Você engordou!

OUTRA A OUTRO

Você cresceu! (à professora) Fale, professora!

PROFESSORA, puxa um papel, lê:
Moços, a terra que foi o berço em que os três nasceram, recebe jubilosa
os filhos queridos ha tanto ausentes! Vós sois os quatro do eclipse!

UMA

Os quatros, não! Os três!

PROFESSORA (importante)

É para arredondar o período!

TODAS

Viva! Vivooo!...

SOLDADOS

Obrigado! Obrigado! Obrigado!

UMA A UM

Conta como foi a guerra?

UM (heróico)

Foi danada! Só no ultimo combate, matei cento e quatorze! Pum! Pum!
Pum! Era só inimigo caindo, p'ra qui, p'ra ali, de olho arregalado!

UMA A OUTRO

E tu?

OUTRO

Nem pergunta eu até perdi a conta dos que matei. Montes: assim!

OUTRA ao terceiro, que esteve todo o

tempo a tremer de frio:

E tu?

TERCEIRO, assustado:

Ein?!

OUTRA

Que foi que tu fez na guerra?

TERCEIRO, voz sumida

Eu... morri...

SERTANEJA

Mas foi guerra de verdade memo?

UM

De verdade, de verdade não foi. Porem durou muito tempo. E os passarinho ficaram assustado. Nem cantar mais nos logá onde as tropa se aboletaro, também a aboletação não durava. Era um tá de fugi...

2ª. SERTANEJA

Que horrô!

UM

E por estes sitio? Tudo iguá?

SERTANEJA

Iguá o que! Voceis pensa que porgresso é só nas terra grande? Pois sim! Temo tomem munta imoralidade aqui. P'ra não contá mais, basta que les diga que o fio doutô do seu coroné Amphiloquis vem do Su com uma muié dama e um otomorve que elle diz que se chama-se Forde. Tem sido uma pouca sem vergonha croel! Seu vigário quis inté fala no sermão de domingo. Porem não falou.

OUTRO

Seu vigário não falou? Que coincidência! Um home que fala mais que mamei muié!

SERTANEJA

Não falou por que seu coroné mandou falá p'ra ele que se ele fala seu coroné fala com o governadô p'ra o governadô falá com o bispo e o bispo dá o fora em seu vigário p'ra um logá inda pió que este.

UM

Mais que é que o fio doutô de seu coroné Ampphiloquis fais com a muié dama e o otomove?

SERTANEJA

Que eles faiz nem perciso sabê. Mais a muié bota em riba do corpo todo remexido uns vestido do porquera que num tapa nada, e o otomove parece um gavanhoto debochado.

OUTRO

Só esta as novidade?

SERTANEJA

Esta a respeito do progresso. Tem outras. Voceis não sabe que mundão de gente que morreu des que voceis foro pegá no pau furado!

UM

Morreu muita?

SERTANEJA

Ansim! Deu uma febre de mal caratel ahi e foi um tá de capiná vivente que ninguém tinha coraje de sahi di casa. Até comadre Antonica entregô a arma a Nosso Sinhô.

UM

A aparadera?

SERTANEJA

Essa mêmo. Faiz quasi um ano. Nunca mais pôde havê boa hora por farta de pessoa competente p'ra o causo. Tem um mundão de criança p'ra nacê e não nace, tudo esperando chegue outra aparadera que a muié do doutô juiz mandou vim de Chiriri.

UM

Antão a população tá munta diminuida?

SERTANEJA

Tá sem importância nenhuma. Quanto a numerosidade. Na Colidade, ficou mió. A febre levou tudo que não prestava, Deus mi perdoe. Não é p'ra rogá praga. Porem condo escuto contá as sujera que anda por esse Brasi tenho vontade de sê febre de mal caratel p'ra limpá a sociedade...

UM

Tu dá febre quando tu canta. Eu sentia uma sôdade de te vê cantá. Canta.

UMA

Perverso! Tu tinha sôdade mesmo?

UM

Então!

UMA

Vou cantá...

É tão bom, é tão querido
o nosso velho sertão,
que a gente até tem vontade
de apertá no coração.
As estrelas lá do ceo
são contas de diamantes
do rosário com que eu rezo
quando tu estás distante.
O santo credo, uma noite,
foi a lua que me deu,
e os mistérios são os casos
do teu amor e do meu...
(dança dos figurantes)

É tão bom, é tão querido
o nosso velho sertão,
que a gente até tem vontade
de apertá no coração.
(dançando e saindo)

ESTYLISAÇÃO

(cortina)

CANTOR

Eu tive uma espada,
um tambor,
uma corneta,
uma espingarda,
um chapéu de Napoleão.
Eu tive sete anos
e era maior do que todos os soldadinhos de chumbo...
ia à guerra, todos os dias.
Rato na casaca, ()
Camundongo no chapéu... () **BIS**
Tenho mais de trinta anos,
uma folha em branco,
uma pena na mão...
A tarde morre, sorrindo.
Fico sorrindo a pensar
nos meus brinquedos quebrados
naqueles pobres brinquedos...
Marcha soldado,
cabeça de papel...
A tarde morre sorrindo...

PAMPA

(Telão)

PAISAGEM gaúcha. Um umbu. Sob o umbu, o fogo com a chaleira para o chimarrão. Gaúchos. Dois com a gaita de foles.

GAUCHO

Com um pouco de índio charrua,
muita coisa de espanhol,
o gaúcho tem no sangue
o vento minuano e o sol.

Pelas cochilhas,
num pingo forte
laço nos tentos,
arrisca a sorte.

Orgulhoso, nunca pede,
mas aceita, se lhe dão,
um pedaço de churrasco,
um gole de chimarrão.

Homem deveras!
Nada deseja!
Só que ser livre!
O mais... sobeja...

GAUCHO dança

Não ha terra mais bonita,
Minha gente, ()
debaixo do céu de azul (**BIS**
Terra gaúcha! ()
Rio Grande do Sul! ()

DANSA SAPATEADA

Não ha gente mais guapa, ((**BIS**
minha terra, (

debaixo do céu azul.

Gente gaúcha, ((**BIS**
Rio Grande do Sul. (

DANSA

Cué puna, minha gente!
Cuéra!

VOGAES

Sala. Um velho dorme numa cadeira. Noutra, uma rapariga lê. Rapaz surge.

A! RAPARIGA, assustada:

É? RAPAZ, perguntando se o velho é zangado

I! RAPARIGA, afirmando:

O! RAPAZ com quem não se importa, caminha
para ela

U! RAPARIGA puxada por ele e sorvida num
longo beijo!

O Velho bocejando, para logo continuar no
sono:
Aéiou...

Quatro siris. Uma Banhista

É POR ISSO

BANHISTA

Um menino
pequenino,
do tamanho
de um pepino.
Ia a praia
da Gandaia
tomar banho
com a aia.
Saliente
tanta gente
repetia
vai ser gente!
Gênio puro
Bem seguro
se anuncia
seu futuro.

Que talento!
Que portento!
Que elemento
p'ra o país!
Mas na praia
da Gandaia
os siris
davam vaia.

Afinal,
foi fatal:
os siris
“comero ele”...
Ele Aquele!
O menino
do destino
tão feliz!

Os que restam
nunca prestam
Os que prestam
nunca restam.
Vão-se embora,
sem demora,
mas na aurora
da pevide.

E é por isso,
só por isso
que o país
não progride.
É por culpa,
sem desculpa,
só por culpa
dos siris....

PRESOS

Câmara negra. COCA e INA, caras alucinadas, vestidos de frangalhos, cantam, aos pulos, grotescos o mais possível.

COCA

Eu sou cóca!

INA

Eu sou ina!

OS DOIS

Ah!Ah!Ah!Ah!

Ah!Ah!Ah!Ah!

INA

Quando eu era pequeniná...

COCA

Quando eu era pequeninó...

INA
Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

COCA
Oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!

INA
Eu gostava de coca-dá

COCA
Eu gostava era de pó... ó...
Pó no nariz

INA
Tempo Feliz

(DANSA MALUCA)

INA
Um dia nos encontramos.

COCA
E logo nos ajuntamos

INA
Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

COCA
Oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh! oh!

INA
Pelos laços do Irineu... eu

COCA
E a policia nos prendeu... eu
Coca com Ina...

INA
Fez cocaina...

OS DOIS
Eu! eu! eu! eu!
Eu! eu! eu! eu!

ORAÇÃO
(Cortina)

Musica francesa acompanhando a declamação de:

EXILADA

Paris.. Palavra fada... Quando a boca a memória, a imaginação acorda. Acorda com a beleza, a graça, a felicidade...

Paris... Obra-prima do mundo... Nela tudo se juntou em harmonia, inteligência, elegância...

É a fascinação de toda a vida... É o desejo que encanta os dias que não de vir... É a saudade que veste de ouro os dias que passaram...

Paris... SALVE-RAINHA da sensibilidade... Musica... Perfume.

Maravilha... cidade amante... cidade alma... PARIS

A VIDA É ASSIM

Câmara negra. Uma casa recortada, dois andares e sótão. Pantomima conforme é descrita pelo:

QUE EXPLICA

A casa fica na Rua General Câmara ou Theophilo Ottoni, um senhor desses. Tem dois andares e um sótão . É mais de meia noite. Faz frio. O silencio estirou-se entre os prédios de um lado a outro. Lá em cima, no espaço, a hora morta parece envolta num cobertor de névoa. E foi por ali que o balão veio bailando, cor de plaqué, como um ponto de admiração gordo. Ao chegar sobre a casa, pára, cai. De vagar, primeiro. A toda pressa, depois. Enquanto cai, um homem surge na calçada, correndo. Quase sem fôlego. Ansiado. Com a cabeça para o ar, agarra-se as pedras da fachada. Começa a subir. Vai apanhá-lo. A janela do sótão abre-se. Quem o apanha é uma mulher, cara de sono. É meu! Arqueja o homem. É meu diz a mulher. Eu andei atras dele desde Jacarepaguá! Pelo amor de Deus! A mulher bate a janela. O homem põe os olhos na escuridão quieta. Vê, em baixo, as portas fechadas. Talvez pense em morrer. Decide descer por onde subiu. Desce de vagar assustado. Volta a pé para Jacarepaguá, de mãos vazias. O balão está guardado por quem havia de guardal-o. A vida é assim... esta pequena pantomima poderia chamar-se Felicidade...

UNIÃO IMPOSSIVEL
(Cortina)

Passa a Francesa, com um vestido notável, jóias caríssimas.
Atras dela, na miséria, o Alemão.

ALLEMÃO, olhando a Francesa sumir-se:
Levou todo o meu dinheiro! Estou na miseria! Se eu tivesse familia, uma vez, ia bangar o Claudionor. Oh! Oh! Union de Allemanhes com Frrança! Union impossible! Frrança, muide mais indelligentes! Alemanhes léva no cabeças! Impossible! Impossible!...

Sai Furioso

NOÉ VAI VIAJAR

Alemão saindo, esbarra em Noé que entra:

Não empura! (sai danado)

NOE, vagamente embriagado

Mais um descendente da pulga! Não sabem? Foi justamente no dia em que eu fiz a inauguração da Arca. Começara a chover. Os animais iam entrando para o refugio, no qual ficaram livres da morte por afogamento. Entraram casais de cobras, formigas, cachorros, um bode, com uma cabra, um galo com uma galinha, pardais, traças, baratas, todos os bichos do mundo, femininos e masculinos. Ainda vinha muita gente e a água vingadora apertou mais na prancha, deu-se um atropelo neurastênico. Cada qual queria passar adiante. O macaco estava impossível. A gata tapava as orelhas. O boi resmungava: “Que falta de educação!” O porco ria. O veado gritava: “Você pensa que isto aqui é a liga pró moralidade!?” À frente do par de elefantes, seguia o par de pulgas. No momento em que a confusão cresceu, a pulga, furiosa, voltou-se para traz e gritou ao elefante : “Não empurra!” Depois, veio a seca... A pomba voou... Os animais voltaram às suas atividades. O mundo ressurgiu como era... A pulga usou desde ai, numerosos nomes... Nenhum Nenhum hospede da Arca teve descendência maior. A humanidade está cheia de pulgas... (pausa) Eu, agóra, vou viajar. Vou viajar por conta... Fui nomeado adido comercial do Brasil na Europa. Já recebi cincoenta contos de ajuda de custas. Cerca de três mil cruzeiros da nossa moeda. Mas só embarco depois de aprovada a lei do divorcio. A verdadeira lei áurea... A lei que não castiga... Eu sou pelo divorcio desde o Diluvio. Uma vez, de noite, a Light interrompeu a luz. Houve uma algazarra na Arca. Quando a luz voltou, todos os animais tinham trocado de mulher. (Pausa aspirando) Hum! Que cheiro de frutas (Surdina na orquestra, inicio do final. Noe declama os versos das frutas)

ACABOU-SE

Muita luz, muita cor. Todo o palco é uma cesta de frutas. Entram, uma depois da outra, as três Laranjas. Ficam paradas na frente, à direita.

Laranja da china... 1ª.

Laranja da china... 2ª.

Laranja da china... 3ª.

Abacate, Limão Doce e Tangerina, em seguida:

Abacate,
Limão doce,
e Tangerina...

Pequeno silêncio. Surgem todas as frutas, da cesta. Maxixe.

TODAS

As frutas neste país
nascem soltas, aos montões,
e crescem com liberdade.
Mas, depois, se um pobre as quis...
ah! ... cordeais saudações
saúde e fraternidade...
De tudo que aqui brotou,
para quem não tem milhões
Só a banana sobrou...

Grande Maxixe Final

Texto inédito, utilizado aqui apenas para fins ilustrativos,
digitado a partir do original da Censura Federal do Rio
de Janeiro, localizado no Arquivo Nacional, RJ -

Referências Bibliográficas:

- AMADO, Jorge. *Navegação de Cabotagem: Apontamentos para um Livro de Memórias que Jamais Escreverei*. Rio de Janeiro RJ : Record , 1992.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª. ed. São Paulo SP: Martins, 1974.
Do Brasil ao Farwest. **Terra Roxa e outras terras** n3, 27-02-26
(título desconhecido) **Para Todos** n524, 29-12-28
- ARRABAL, J. e LIMA, M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Teatro*. São Paulo SP: Brasiliense, 1983
- ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo SP: Perspectiva, 1975.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O Futurismo Italiano*. São Paulo SP: Perspectiva, 1980.
- BRADBURY, Malcon; McFARLANE, James Walter (orgs). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo SP: Companhia das Letras, 1989.
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo SP: T.A. Queiroz/ EDUSP, 1986.
- CAFEZEIRO, Edwaldo, GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro RJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996.
- CALMON, Pedro. *História do Brasil; A República e o Desenvolvimento Nacional*. Rio de Janeiro RJ: José Olympio, 1959. (v. 6)
- CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite e outros ensaios*. São Paulo SP: Ática, 1989. 2 ed.
- CARONE, Edgard. *A Segunda República*. São Paulo SP: Difel, 1973.
A República Nova (1930 - 1937). São Paulo SP: Difel, 1974 .
O Tenentismo. Rio de Janeiro RJ/ São Paulo SP: DIFEL, 1975.
- DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro: Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro RJ: SNT, 1975.
- DREYFUSS, Robert. *Petite histoire de la revue de fin d' année*. Paris: Eugene Fasquelle, 1909.
- DULLES, John W. F. *Carlos Lacerda: a vida de um lutador*. Rio de Janeiro RJ: Nova Fronteira, 1992. (v. 1).
- ENZENSBERGER, H. Magnus *As aporias da vanguarda* **Tempo Brasileiro** n26-27, Janeiro-março de 1971
- FARIA, João Roberto de *Do Simbolismo para o Modernismo* **O Estado de São Paulo** 14-07-90

- FINATTO, Adelar *Alvaro Moreyra* Porto Alegre: Tchê!, 1985
- FRÉJAVILLE, Gustave. *Au Music-Hall*. Paris: Éditions du Monde Nouveau, 1923.
- FROLA, Francisco. *O trabalho e o salário*. Rio de Janeiro RJ: s.ed., 1937.
- GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó*; Teatro das Vanguardas Históricas. São Paulo: Livraria Hucitec, 1997.
- GOMES, Angela de Castro (org.). *Velhos Militantes: depoimentos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Modernidade. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro GB, n.26-27, p.47-50, Janeiro/Março de 1971.
- HAZAN, Fernand. *Diccionario de arquitectos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1981.
- JAVIER, Francisco. *Jacques Copeau e a América Latina in Urdimento* n.1. Santa Catarina: Universidade do Estado de Santa Catarina, Agosto de 1997
- LACERDA, Carlos. *Palavras e Ação*. Rio de Janeiro RJ: Record, 1965.
O Rio. Teatro de Carlos Lacerda. São Paulo: S/Ed., 1943.
- LARA, Cecilia de. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro RJ: INACEN, 1987.
- LEITE, Luíza Barreto. *A Mulher no Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro GB: Ed. Espetáculo, 1965.
- MACHADO, A. de Alcântara. *Cavaquinho e Saxofone*. Rio de Janeiro RJ: José Olympio, 1940.
Nosso Primeiro Dramaturgo Terra Roxa e outras terras n5, 27-04-26
- MAGALDI, Sabato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro RJ : MEC/FUNARTE/SNT 1962.
- MARTINS, Dileta A. P. Silveira *As Faces cambiantes da crônica Moreyrana* Porto Alegre, PUCRS: mimeo, 1977 (dissertação de mestrado)
- MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira: O Modernismo*. São Paulo SP: Cultrix, 1967. (v. 6).
História da Inteligência Brasileira. São Paulo SP: Cultrix / Edusp, 1978. (v. 6).
- MORAES, Dênis de. *O Imaginário Vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista...* Rio de Janeiro RJ: José Olympio, 1994.
Prestes: Lutas e Autocríticas. Petrópolis RJ: Vozes, 1982. 2ª. Ed.
- NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: SNT, s/d. v. 3
- OLIVEIRA, L. L (coord). GOMES, Eduardo. Whaterly, Maria C. *Elite Intelectual e debate político nos anos 30* Rio de Janeiro RJ: Fundação Getúlio Vargas, 1980.

- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado*. Rio de Janeiro RJ: Nova Fronteira, 1991.
- PATRIOTA, Margarida de Aguiar. *Vanguarda, do conceito ao texto*. Belo Horizonte MG: Itatiaia; Brasília DF: INL, 1985.
- PEREIRA, Astrojildo. *Ensaaios Históricos e Políticos*. São Paulo SP: Alfa-ômega, 1979.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. Classes Médias Urbanas... In: *História Geral da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro RJ: Bertrand Brasil S A , 1990. v 3.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro RJ: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo SP: Perspectiva/ EDUSP, 1988
- RAEDERS, Georges. *O cinqüecentenário da Fundação do "Vieux Colombier"* Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul , 1965. _
- RAILLARD, Alice. *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro RJ: Record, 1990.
- RODRIGUES, José Albertino. *Sindicato e Desenvolvimento no Brasil*. São Paulo SP: Edições Símbolo, 1979. (Ensaio e Memória, n. 22)
- ROSENFELD, Anatol. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo SP: Perspectiva/Edusp; Campinas: Ed. Unicamp, 1993.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*. São Paulo SP: Dep de Ciências Sociais - FFLCH- USP, 1986. (Tese de Doutorado em Sociologia).
- SARAIVA, Hamiltom. Figueiredo *Iluminação Teatral: história, estética e técnica* Escola de Comunicação e Artes - USP, 1989 (Dissertação de Mestrado)
- SEGATTO, J. Antonio. *Breve História do PCB*. São Paulo SP: L. Ed. Ciências Humanas, 1981.
- SILVA, Hélio. *O primeiro século da República*. Rio de Janeiro RJ: Jorge Zahar Editor, 1987.
- SOARES, F. Luso. *Teatro Vanguarda, Revolução e Segurança Burguesa*. Col. Ensaaios/Documentos, 3. Lisboa: Edições. Afrodite, 1973.
- SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro RJ: INL, 1960. 2 v
- SOUZA, Walder G. Virgulino de. *Roteiros de um teatro brasileiro (e moderno): Alvaro Moreyra e os anos 20 no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro RJ: UFRJ, 1992. (Dissertação de Mestrado).
- TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho, o comedor de emoções*. São Paulo- Campinas: Brasiliense/Ed. Unicamp, 1997.

VELLOSO, Mônica. *Mário Lago, Boemia e Política*. Rio de Janeiro RJ: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VENEZIANO, Neyde de C. Monteiro. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas SP: Pontes: UNICAMP, 1991.

Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro ... Oba!
Campinas SP: UNICAMP, 1996.

ZILBERMAN, Regina. *Álvaro Moreyra*. Porto Alegre: IEL, 1986 (Letras Rio-Grandenses, 5)