
MODERNISMOS, LITERATURA DRAMÁTICA E SOCIEDADE BRASILEIRA NA VIRADA DO SÉCULO 20

MODERNISMS, DRAMATIC LITERATURE AND BRAZILIAN SOCIETY AT THE TURN OF THE 20TH CENTURY



Dossiê

Modernismos e modernidades na literatura e nas artes

Organizadores:

Dra. Juliana Mantovani



Dr. Sidney Barbosa



Dr. Rémy Lucas



v. 31, n. 59, ago. 2022
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 04/03/2022

Aprovado em: 15/07/2022

Distribuído sob



Phelippe Celestino

phelippe.celestino@usp.br

Doutorando do PPG em Artes Cênicas da ECA – USP. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo n. 2018/26644-5).

Elizabeth R. Azevedo

bethazevedo@usp.br

Professora Sênior Livre Docente do Departamento de Artes Cênicas da ECA - USP.

Resumo/Abstract

Palavras-chave/Keywords

A partir dos processos de origem do Modernismo na Europa, o artigo propõe pensar a situação teatral brasileira da época por meio da análise das características sociais, políticas e econômicas da população local entre os séculos 19 e 20. Discute-se como resultado a hipótese de que havia nesse período certa conjuntura agindo como obstáculo para a instauração das condições sociais necessárias à instalação das ideias teatrais modernistas.

Modernismo; História do Teatro; Teatro Brasileiro.

From the origin processes of Modernism in Europe, the paper proposes to think about the Brazilian theatrical situation of the time through the analysis of the social, political and economic characteristics of the local population between 19th and 20th centuries. As a result, it discusses the hypothesis that there was in that period a certain conjuncture acting as an obstacle to the establishment of the social conditions necessary for the installation of modernist theatrical ideas.

Modernism; History of Theater; Brazilian Theater.

Modernismos: contextualização e pré-requisitos básicos

Definir o Modernismo tem sido cada vez mais um desafio para os críticos e os historiadores da cultura, já que o problema perpassa singularidades de ordem contextual e epistemológica impossíveis de serem homogeneizadas. A complexidade inerente ao fenômeno resultou em certo dilema, tornando-se comum recorrer ao termo “modernismos” a fim de não se incorrer em anacronismos ou generalizações.

Desde a metade do século 19 utilizou-se o termo “modernismo” para todo e qualquer tipo de inovação, todo e qualquer objeto que mostrasse alguma dose de originalidade. Assim, não surpreende que os historiadores culturais, intimidados com o panorama caótico e sempre variável a que tentam dar uma ordem retrospectiva, tenham recorrido à prudência do plural: “modernismos”. (GAY, 2009, p. 17).

Isso não significa dizer que tal fenômeno não possa ser apreendido, já que há fundamentos básicos que nos permitem rastreá-lo. Peter Gay nos explica essa percepção se referindo a um exemplo de um juiz estadunidense, quando disse não saber “definir a pornografia, mas que podia reconhecê-la quando a via” (Idem). De maneira análoga, a seu ver “as obras modernistas dignas de nota, seja qual for seu gênero ou o modo de se dirigir ao mundo, despertam exatamente a mesma impressão” (Idem).

Há alguma coisa em certas publicações, composições, edifícios ou peças teatrais que não hesitamos em classificar como “modernista”, sem temer objeção. Um poema de Arthur Rimbaud, um romance de Kafka, uma composição para piano de Eric Satie, uma peça de Samuel Beckett, um quadro – *qualquer* quadro – de Pablo Picasso, todos eles fornecem indicações fiéis do que estamos tentando identificar. [...] Cada um tem suas credenciais próprias. E dizemos: isso é modernismo. (Ibidem, p. 18).

Isso sugere que “podemos explorar todos os sintomas culturais do modernismo, mas o particular sempre ameaça prevalecer sobre o geral” (Idem). Daí surge, portanto, essa incapacidade de apreensão totalizante, pois a experiência modernista extrapola traços ou características absolutas e universais. O que a move é

justamente essa pulsão de inovação constante, ou seja, o único aspecto “comum entre todos os modernistas era acreditarem que muito superior ao conhecido é o desconhecido, melhor do que o comum é o raro e que o experimental é mais atraente do que o rotineiro” (Idem).

O modernismo foi mais do que um agregado fortuito de protestos de vanguarda; foi mais do que a soma de suas partes. Ele gerou uma nova maneira de ver a sociedade e o papel do artista dentro dela, criou uma nova forma de avaliar as obras culturais e seus autores. Em suma, [...] um **clima de ideias, sentimentos e opiniões**. (Ibidem, p. 19, grifo nosso).

Para compreender o que Peter Gay chama de “clima de ideias, sentimentos e opiniões”, deve-se analisar o Modernismo em relação à sociedade que o concebeu. Ou seja, rastrear as condições sociais e econômicas que deram sustentação à experiência modernista na Europa. A esse respeito, há três grupos fundamentais: a classe estética (os artistas), a classe social (a alta burguesia) e a classe econômica (os mediadores culturais).

A burguesia, ao lado dos mediadores culturais, formou o terreno político e econômico indispensável para a instauração exitosa do Modernismo na sua origem. Sujeitos intermediários entre a classe artística e a alta burguesia, os mediadores exerceram a “formação do gosto, procurando incentivar os amantes da pintura, da música e da literatura, muitos deles recém-chegados ao mercado cultural” (Ibidem, p. 99). Tinham com isso um objetivo claro, fazer com que seus clientes “se elevassem acima do entretenimento fácil e aprendessem a apreciar o sofisticado, o difícil, o fora do convencional” (Idem).

Assim, nos meados do século 19, anos iniciais do modernismo, esses intermediários estavam acumulando uma influência capaz de atender – e criar – a demanda. Por volta de 1870, só em Paris havia mais de cem negociantes de artes. Como a atividade de colecionar pressupunha a pronta disponibilidade de dinheiro, a história deles está indissoluvelmente entrelaçada com o capitalismo em processo de amadurecimento. [...] Os empresários da cultura ofereciam e vendiam produtos artísticos, fossem peças teatrais, desenhos ou livros de poemas, e ao mesmo tempo promoviam o cultivo estético do público comprador. Sem essa assistência, o modernismo provavelmente teria permanecido co-

mo campo restrito de alguns amadores excêntricos e endinheirados. (Idem).

Esses mediadores, representantes incipientes do mercado cultural capitalista, não compartilhavam necessariamente das mesmas visões estéticas vanguardistas dos artistas modernistas. A adesão às obras estava atrelada ao fato de que era esta a sociabilidade que lhes circundavam. Ou seja, em meio aquele contexto de ideias liberalistas emergentes, a bandeira progressista do “*Make it new!*” (Ibidem, p. 20) nas artes exigia a presença de um intermediário que fizesse a ponte entre a demanda e a oferta. Segundo Peter Gay:

Esses homens que intermediavam a produção e o consumo não tinham necessariamente gostos de vanguarda. Mesmo assim, faziam parte do que estava acontecendo, pois na sociedade em que começavam a se enraizar os protestos modernistas havia um segmento crescente de possíveis públicos em busca de uma orientação progressista nas artes, mesmo – ou sobretudo – quanto ela contrariava os lugares-comuns em que tinham sido educados. (Ibidem, p. 100).

Então, por mais que o objetivo dos artistas modernistas fosse “atacar” a burguesia, historicamente essa repulsa foi sendo absorvida e assimilada graças à certa tolerância travestida de ideologia liberal.

A eclosão modernista envolveu, portanto, um conjunto de pré-requisitos socioeconômicos básicos que, caso não existissem, inviabilizariam logo de antemão o projeto estético proposto. Ou seja, os aspectos inerentes às sociedades dos centros europeus no momento de germinação do Modernismo funcionaram como elementos indispensáveis à realização exitosa desse movimento que revolucionou as artes e o modo como elas eram percebidas pelo público.

O modernismo era afetado em todos os aspectos pela sociedade da qual extraía seu sangue vital. Repetindo: para florescer, o modernismo precisava do apoio de condições sociais e culturais previamente dadas. [...] É mais do que evidente que os modernistas precisavam de um Estado e de uma sociedade relativamente liberais, até para poder existir. Uma censura sistemática e rigorosa das representações verbais ou pictóricas consideradas blasfemas, obscenas ou subversivas criava um clima de repressão singularmente hostil à inovação modernista. [...] O berço do modernismo se formou

a partir da prosperidade social nos Estados em fase de industrialização e urbanização. (Ibidem, p. 34).

No centro da filosofia liberal e da articulação entre a classe artística e os mediadores culturais, havia a alta burguesia, agente principal na viabilização e difusão do Modernismo na sociedade e na cultura ocidental a partir do final do século 19 em diante.

Essa dependência dos modernistas em relação ao apoio da classe média esclarecida [...] é o que sustenta o argumento de que a revolução cultural modernista só pôde prosperar em tempos recentes. [...] Um público anônimo, composto quase inteiramente de burgueses, dava aos compositores e dramaturgos uma margem de ação para se mover entre os gostos dominantes, e até mesmo corroê-los. (Idem).

Ou seja, a combinação de determinados fatores sociais, políticos e econômicos formaram o ambiente cultural propício às intervenções e à boa recepção dos artistas modernistas. Segundo Peter Gay (Ibidem, p. 37), “quantidades incontáveis de burgueses compareciam a exposições com os bolsos cheios de dólares, libras e francos”. O que nos permite afirmar que, “se a lamentável reputação impingida à cultura burguesa fosse a única coisa a se dizer sobre os vitorianos e seus herdeiros, o modernismo não teria existido” (Ibidem, p. 38).

Por outro lado, a adesão da elite burguesa semiculta, recém letrada e alfabetizada originou certo esnobismo sobre as experimentações modernistas, aspecto que perdurou durante décadas e talvez ainda perdure em vários países. Para Peter Gay (Ibidem, p. 39), essa espécie de pedantismo gerava uma demanda coletiva “arrogante, injusta e pretensiosa”, em torno de uma “doutrinação” que fosse capaz de capacitar as pessoas à leitura da linguagem modernista. Ou seja, “uma coisa é certa: muitos modernistas eram democratas, mas o modernismo não foi um movimento democrático” (Idem).

Verifica-se, portanto, que o Modernismo, tal como difundido em meados do século 19, possuía dependência direta com o contexto que lhe era inerente. Tratava-se de um conjunto de fatores, uma espécie de “clima de sentimentos, ideias e opiniões”, que funcionou como

“pré-requisito essencial para a revolução modernista” (Ibidem, p. 45). Em outras palavras, uma atmosfera que

[...] deu aos artistas a liberdade de levar a sério suas fantasias de insubordinação, de encarar com indiferença os cânones que por tantos séculos haviam ditado os temas e as técnicas, de decidir se era o caso de modificar – ou, mais radicalmente, de derubar – os critérios vigentes” (Idem).

A noção de decadência da literatura dramática brasileira

O teatro de cunho dramático realizado nas últimas décadas do século 19 e primeiras do século 20, ou seja, aquele de viés literário, conhecido também por “teatro sério”, ocupa ainda páginas nebulosas da crítica e historiografia teatral brasileira. Para elucidá-lo, mostra-se necessário observá-lo também de um ponto de vista sociológico, isto é, tendo em conta as condições e as características próprias da época, evitando análises exógenas ou anacrônicas.

Deve-se deixar claro, de antemão, que o nosso escopo de análise não implica de forma direta as práticas teatrais cômico-musicadas desse momento. Uma vez não sendo este o foco de nossa reflexão, tais manifestações serão levadas em conta na medida que são percebidas como fenômenos contemporâneos ao objeto de estudo principal já referido. Essas produções têm sido estudadas em profundidade nas últimas décadas por importantes pesquisadores do teatro brasileiro, tais como Neyde Veneziano, Angela de Castro Reis e Fernando Antonio Mencarelli. Além disso, não se tem igualmente como finalidade discutir ou contextualizar o teatro ocorrido nos anos 1920 e 1930, a exemplo das experiências de Renato Vianna, Álvaro Moreyra e Flávio de Carvalho; ou ainda o teatro dos anos 1940 e 1960 denominado pela crítica como “teatro moderno brasileiro”, objeto de análise para renomados analistas, dentre eles Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi e Iná Camargo Costa. Esses esclarecimentos são fundamentais para que não se confunda os limites da nossa investigação, que busca refletir especificamente sobre o teatro de pretensões literárias empreendido por sujeitos classificados à época por “homens de letras”. Isso impli-

ca dizer também que nosso recorte histórico se limita ao período no qual se deram as primeiras inovações e rupturas modernistas na Europa, ou seja, o final do século 19 e início do século 20.

Relativo ao teatro brasileiro deste período, Machado de Assis, no seu famoso artigo *Instinto de Nacionalidade*, publicado em 1873 no periódico *O Novo Mundo*, emitiu a seguinte opinião:

Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. [...] Os autores cedo se enfatiaram da cena que a pouco e pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada. (MACHADO, 2008, p. 531).

Anos depois, Clóvis Bevilacqua (1888, p. 91), declarou: “a dramaturgia no Brasil é indigente, é quase nula”. Mais à frente, têm-se as palavras de Silvio Romero (1897, p. 5): “Uma das banalidades mais impertinentes da crítica brasileira, infelizmente em grande parte exata, é a da não existência entre nós de uma verdadeira literatura dramática”. No início do século 20, Henrique Marinho (1904, p. 93) concluía que havia recebido “a República o teatro no período agudo da sua decadência, que está no seu auge”; ao que posteriormente acrescentou: “o teatro brasileiro atravessa a mais aflitiva das crises. A sua decadência não surge agora; vem do Segundo Império” (MARINHO, 1907, p. 105).

Em publicação de 1916, José Veríssimo registrou a sua opinião justamente sobre a relação do teatro brasileiro com o Modernismo. A seu ver, existia certa correlação entre a demanda do público e a produção cênica nacional que tornava difícil a renovação da literatura dramática.

O modernismo, última fase da nossa evolução literária, nenhum documento notável deixou de si no nosso teatro ou na nossa literatura dramática. O seu advento coincidiu com a inteira decadência de ambos. O naturalismo, à feição do modernismo que poderia ter influenciado nesse gênero de literatura,

também não produziu nada de distinto nela. [...] Intervindo o amor do ganho, [...] baixou o nosso teatro em proporções nunca vistas [...] Uma ou outra peça de valor literário ou teatral não bastou para levantá-lo. O público se desinteressava, e continua a desinteressar-se, pelo que se chama teatro nacional. (VERÍSSIMO, 1998, p. 366).

Pesquisas mais recentes têm buscado revisar tal condenação, a fim de que se possa com a devida isenção e lucidez que somente o tempo proporciona, reavaliar aspectos que foram esquecidos, mal interpretados ou simplesmente ignorados nesse período, resultado de um entendimento exclusivamente literário do teatro. Esta visão foi sendo corroborada em seguida por um projeto específico empreendido por críticos como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, agentes do campo literário engajados na construção de um “teatro brasileiro moderno”. A ideia se amparava sobretudo na legitimação de estéticas e de configurações teatrais modernistas europeias trazidas com certo atraso pelos diretores estrangeiros que migraram para o Brasil a partir do início da Segunda Guerra Mundial, em 1939. Essa linha-gem da crítica teatral com viés literário preponderante, engendrada desde o século 19, impôs ao teatro dramático dessa fase certo anonimato, como se “as duas primeiras décadas do século 20 tivessem sido um período improdutivo, quase um hiato, na linha cronológica do tempo teatral” (PEIXOTO, 2009, p. 15).

Sendo durante muito tempo reduzido às participações estrangeiras e, em seguida, ao reconhecido sucesso dos gêneros cômico-musicados, deve-se buscar incluir agora **também** a investigação das realizações contra-hegemônicas ocorridas durante essa fase complexa, instável e fremente da nossa história teatral brasileira. Ou seja, qual espaço se tem dedicado às produções de artistas e de dramaturgos interessados na criação cênica e dramática realizada por meio da proposição de formas e estéticas teatrais que não eram preponderantes? Como podem ser descritas e inseridas as experiências de escritores como Roberto Gomes, Júlia Lopes de Almeida, João do

Rio¹, Goulart de Andrade e de alguns outros que, assim como eles, tiveram as suas peças encenadas pelo teatro que não era o dominante à época? Não nos compete hoje apenas julgar o mérito, a relevância ou ainda a qualidade literária dessas peças. Pelo contrário, cabe-nos evitar o apagamento e realizar o registro e o detalhamento dessas criações, buscando compreendê-las nas suas especificidades e nas suas tensões permanentes com as novas e antigas condições de produção teatral.

A burguesia brasileira e o teatro “sério” nacional

De início, deve-se introduzir no debate um aspecto social fundamental, a saber, os processos de formação e de funcionamento da burguesia brasileira. Tendo em vista a importância que a alta burguesia teve sobre a criação e difusão do Modernismo nos centros europeus, pode-se afirmar, em contraposição, que no Brasil não se deu o mesmo processo de letramento e de alfabetização cultural que se mostrou determinante para a consolidação e a viabilização das práticas artísticas modernistas na Europa. Como exemplo desta interdependência entre a modernização do teatro e a ascensão e instrumentalização cultural da burguesia, tem-se o caso alemão descrito pelo historiador Carl Schorske.

Foi um alemão do norte, Heinrich Laube, que apareceu em primeiro plano em 1848 e transformou o Burgtheater num centro de *Bildung* (formação) burguesa, onde os valores liberais na ética e a liberdade política eram apresentados no veículo teatral de tradição aristocrática. [...] Ele tornou-se uma instituição fundamental para ligar, por meio da cultura, a burguesia instruída e a aristocracia liberal, formando o que se chamou de “segunda sociedade”, a verdadeira elite da era constitucional. [...] Significava muito para o status de alguém ser imortalizado como frequentador do Burgtheater. O retrato também mostrava que, no teatro e nos salões, a elite intelectual, artística e financeira e política convivia numa única vida social. (SCHORSKE, 2000, p. 149).

De modo oposto, José Veríssimo, em

1 Pseudônimo do jornalista, escritor e dramaturgo Paulo Barreto.

artigo publicado no dia 25 de julho de 1900 no *Jornal do Comércio*, apresenta-nos as condições precárias de letramento e de alfabetização da estrutura social da jovem República brasileira.

O número de analfabetos no Brasil, em 1890, segundo a estatística oficial, era, em uma população de 14 333 915 habitantes, de 12 213 356, isto é, sabiam ler apenas 14 ou 15 em 100 brasileiros ou habitantes do Brasil. Difícil será, entre os países ‘presumidos de civilizados, encontrar tão alta população de iletrados. Assentado esse fato, verifica-se logo que à literatura aqui falta a condição da cultura geral, ainda rudimentar, e igualmente o leitor e consumidor dos seus produtos.

Antonio Candido, em *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*, acrescenta, mas agora em termos proporcionais, o seguinte contexto: “os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%” (CANDIDO, 2010, p. 144). Ou seja, no intervalo de três décadas, e no período histórico de maior efervescência do Modernismo na Europa, houve no Brasil uma redução ínfima de menos de 10% nos índices alarmantes de analfabetismo. Dado esse grande número, certamente boa parte da burguesia se incluía nessa estatística de iletrados, apesar das condições materiais favoráveis que dispunham. Segundo Nicolau Sevcenko (2003, p. 270), instituía-se assim uma ordem social que “restringia a atmosfera cultural, obstava o mercado literário e tornava impossível o aparecimento de uma opinião pública capaz de resistir à permanência sufocante das oligarquias”. Para o teatro que se pretendia antes de tudo como literatura, esse cenário apresentado por Veríssimo e Candido era algo desalentador.

Nessa mesma época José de Alencar afirmava: “o povo tem um teatro brasileiro; a alta classe frequenta os estrangeiros” (ALENCAR apud PAIXÃO, 1936, p. 522). No tocante ao uso de “estrangeiros”, deve-se pontuar que não se trata somente da adaptação ou tradução de peças, mas também da encenação em língua estrangeira por companhias em turnê pela América do Sul; ou ainda por artistas imigrantes que se instalaram definitivamente por aqui. José Veríssimo deixou também alguns comentários importantes acerca dessa presença exógena marcante nos palcos

brasileiros, sendo muitas vezes idiomas desconhecidos por parte do público.

O público desta capital não gosta do teatro dramático. As classes superiores dele, isso que podemos chamar, dando ao termo todo o rigor da expressão inglesa, o *high-life*, não o frequenta senão quando há a ver um artista estrangeiro preconizado pelos reclamos adrede preparados, e que lhes fala em língua e de sentimentos dos quais, às vezes, nada entende. [...] Nesses teatros, por exemplo, sob a falaz denominação de português, fala-se uma porção de línguas ou de gírias, que a gente chega naturalmente a entender, mas que causam uma desagradável impressão. [...] Mas, se o teatro chegou a este ponto, a culpa é um pouco daquele público que tornou sistemático o seu pouco apreço pelo teatro dramático em língua portuguesa. (VERÍSSIMO, 1894, p. 252).

Essa predileção da burguesia pelo estrangeiro gerou consequências duradouras sobre o teatro brasileiro. O célebre dramaturgo Arthur Azevedo, considerado ambíguo e contraditório pelos seus pares, pois fomentava os gêneros populares ao mesmo tempo que os criticava duramente nos jornais; dividia os frequentadores de teatro no período entre-séculos em “público” e “sociedade”.

A separação dos espectadores entre ricos e pobres, literatos e analfabetos, evidencia uma das particularidades da vida teatral da época. Artur Azevedo, em suas crônicas teatrais, dividia os espectadores em dois grupos distintos, denominados por ele de “público” e “sociedade”. Por meio da leitura das crônicas, depreendemos que do “público” faziam parte os frequentadores regulares do teatro musicado e popular, cujos gêneros principais eram as revistas, as mágicas e as operetas. Na “sociedade”, incluíam-se os espectadores da elite, presentes, principalmente, nas apresentações de companhias estrangeiras, nos festivais amadores e em raras encenações de peças “sérias” brasileiras por grupos profissionais. (NEVES, 2006, p. 20).

Diante disso, pode-se inferir que a classe social que poderia fazer equivalência àquela alta burguesia fundamental para o desenvolvimento do Modernismo na Europa, não existia de maneira análoga no Brasil da virada do século 20. Pode-se afirmar, inclusive, que a relação da alta burguesia brasileira com o teatro nacional sempre se deu de modo complexo e ambíguo, pois jamais se estabeleceu de fato uma sustentação duradoura ou um incentivo

mais engajado. Segundo Sérgio de Carvalho (2002, p. 41), “por nunca ter sido acolhida pela burguesia, que por não ser autônoma preferiu sempre o consumo cultural externo, a produção brasileira esteve, desde o Romantismo, sujeita a imitar o pior da produção comercial europeia”.

Por conseguinte, isso implica na total ausência no Brasil daqueles fatores apontados por Peter Gay como pré-requisitos básicos – um “clima de sentimentos, ideias e opiniões” – necessários para a sustentação das experiências modernistas nos centros europeus. Essa inexistência pode ser associada inclusive à quase total estagnação nesse período do teatro tido como “sério”, ou seja, de maiores ambições estéticas e literárias. Segundo a crítica da época, a última vez que essa vertente teatral havia registrado resultados consistentes foi na década de 1850, graças às comédias realistas de José de Alencar e de outros escritores encenados no palco do teatro Ginásio Dramático (Cf. FARRIA, 1993). Aliás, uma das causas prováveis do teatro realista não ter se efetivado de forma consistente e duradoura no Brasil, seria justamente pelo fato de não haver aqui uma classe social correspondente à burguesia que permitiu o triunfo desse gênero na França, e da qual eram extraídos os valores morais e éticos típicos da dramaturgia realista.

Diante de uma sociedade sem campos de diferença para o reconhecimento do outro, a forma do drama (gênero baseado nos conflitos do diálogo intersubjetivo) será sempre de difícil transposição. [...] Não é exagero dizer que os dramaturgos brasileiros do século 19 fracassaram ao escrever o drama nacional, na medida em que a heroificação de indivíduos livres sempre parecia artificial num país em que a burguesia não se preocupava sequer em difundir a ideologia da mobilidade social. (CARVALHO, 2002, p. 11).

Ou seja, a suposta decadência do teatro dramático apontada por grande parte dos intelectuais da época, deve-se, em parte, a esse espectro contraditório e ambíguo da burguesia nacional, uma classe social desnacionalizada, paradoxal e aquém do que se passava na vida cultural do país, e sobretudo na esfera teatral brasileira. Mais preocupada em herdar os privilégios da aristocracia rural e manter o *status*

quo oligárquico, a atenção da burguesia brasileira se voltava ao prestígio e ao esnobismo proporcionado pelo consumo de encenações e demais produtos culturais estrangeiros.

Sem o incentivo e o suporte necessários, como o teatro “sério” desenvolvido no Brasil poderia se manter? É aspecto inerente às formas teatrais não-hegemônicas a ausência da adesão de um grande público. A partir disso, pressupõe-se que na ausência do Estado seria necessário o comprometimento de alguma instância social com a manutenção e o financiamento dessas produções minoritárias, que no caso do Modernismo na Europa, se deu por meio da alta burguesia. Contudo, na ausência do mecenato burguês e do financiamento estatal, a prática teatral brasileira de maiores pretensões estéticas e literárias se viu entregue à própria sorte, tendo que lidar sozinha com o que Níobe Peixoto descreve como “concorrência desigual”.

No início do século 20, além da pequena receptividade ou desinteresse do grande público, as poucas companhias dramáticas brasileiras enfrentavam uma concorrência desigual: o prestígio das companhias europeias. Acrescenta-se à desigualdade técnica e financeira das mesmas o fato de que os escritores nacionais emprestavam ao texto dramático, quando dele se ocupavam, importância menor. Sobre o assunto, Artur Azevedo escrevera em *O País*, já em 5 de maio de 1900: “O público não perdoa os nossos autores não serem Shakespeares e Molières; não perdoa aos nossos atores não serem Rossinis, Novellis e Coquelins; não perdoa as nossas atrizes não serem Ristoris, Sarahs e Duses”. (PEIXOTO, 2009, p. 19).

Eis, portanto, o cenário: enquanto a burguesia dos centros europeus, sobretudo a francesa, era marcada por um forte discurso progressista e liberal, capaz de impulsionar por exemplo movimentos sociais importantes como a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, e posteriormente estimular por meio do mecenato as reivindicações e as revoluções nas artes; no Brasil a burguesia agia de modo inteiramente oposto: na sociedade contribuía para a manutenção das desigualdades e do antigo sistema exploratório rural; na cultura financiava

o consumo deliberado de produções artísticas estrangeiras, perpetuando assim o desamparo aos bens simbólicos nacionais.

Marcada por uma forte herança imperialista, de preservação dos privilégios aristocráticos e de legitimação das instâncias de obtenção de mais vantagens econômicas e sociais, a alta burguesia brasileira mostrava-se naquele novo regime republicano como uma categoria social regida pela conveniência, ou seja, assimilava daquelas ideias e bandeiras importadas da Europa apenas aquilo que poderia mantê-la em seu lugar de privilégio ou projetá-la mais adiante na ordem vigente. Segundo Roberto Schwarz, tratava-se um verdadeiro descompasso entre as ideias absorvidas e a aplicabilidade que elas adquiriam localmente.

O resultado é que as fórmulas e palavras são as mesmas, embora fossem diversos os conteúdos e o significado que aqui passavam a assumir. Digamos que o passo da Colônia ao Estado autônomo acarretava a colaboração assídua entre as formas de vida características da opressão colonial e as inovações do progresso burguês. (SCHWARZ, 1987, p. 45).

Diante disso, “a República não produziu correntes ideológicas próprias ou novas visões estéticas” (Ibidem, p. 24). Assim “a expectativa inicial, despertada pela República, de maior participação, foi sendo sistematicamente frustrada” (Idem), e então ela foi “domesticada politicamente, reduzido seu peso político pela consolidação do sistema oligárquico de dominação” (Ibidem, p. 39). Tratava-se, em suma, da manutenção e da perpetuação de um sistema que impossibilitava a instauração do sujeito enquanto “indivíduo livre”, aspecto primordial para a burguesia “triunfante” europeia. Aqui, pelo contrário, a burguesia contribuía para determinar “a inexistência coletiva de sujeitos livres, capazes de exercitar suas escolhas e negociar sua força de trabalho” (CARVALHO, 2002, p. 10). Ou seja, mesmo após o fim do regime escravocrata, a lógica social escravagista ainda vigorava. Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 79), todo esse processo corresponde ao “desfecho normal de uma situação rigorosamente insustentável nascida da ambição de vestir um país ainda preso à economia escravocrata com os trajes

modernos de uma grande democracia burguesa”.

Na ausência de uma burguesia urbana independente, os candidatos às funções novamente criadas recrutam-se, por força, entre indivíduos da mesma massa dos antigos senhores rurais, portadores de mentalidade e tendência características dessa classe. Toda a ordem administrativa do país, durante o Império e mesmo depois, já no regime republicano, há de comportar, por isso, elementos estreitamente vinculados ao velho sistema senhorial. (Ibidem, p. 88).

Devido à inexistência de uma burguesia “esclarecida”, letrada e semiculta, com posturas liberais e progressistas, equivalente àquela que atuou no processo de engendramento do modernismo nos centros europeus; pode-se concluir que era inimaginável naquele momento a emergência no Brasil de um movimento teatral modernista correlato. A transposição tão almejada por uma parte dos dramaturgos brasileiros daquela época, que tiveram inclusive a sua formação moldada nesses mesmos centros europeus – dentre eles Paris com maior destaque –, não possuía meios reais de se efetivar. Essa incompatibilidade entre a burguesia e o teatro “sério” nacional se deu de maneira tão violenta que após as experiências do teatro realista não se sucederam de forma sólida experiências relativas aos gêneros naturalista, expressionista, futurista, simbolista etc. Somente na década de 1940 haverá, finalmente, alguma aproximação mais efetiva da burguesia com a cena brasileira, dando margem ao desenvolvimento do que se nomeou de “teatro brasileiro moderno”.

O exemplo de Roberto Gomes e o simbolismo no teatro brasileiro

O dramaturgo carioca Roberto Gomes realizou algumas tentativas de caráter simbolista no teatro brasileiro durante as primeiras décadas do século 20. Para tanto, inspirou-se nas criações do dramaturgo francês Maurice Maeterlinck, apontado como um dos precursores do drama moderno por vários estudiosos como Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac.

As peças de Maeterlinck vieram ao Brasil pela primeira vez por intermédio de uma companhia estrangeira, a saber, a *Companhia*

Dramática Francesa André Brulé, em 1918 (MOLER, 2006, p. 40). Na ocasião, essas representações foram assistidas sobretudo pela classe média acometida pelo estrangeirismo em voga. Diante disso, a “coisa em si”, ou seja, a inovação trazida pela cena simbolista, não penetrou na consciência dos espectadores, persistindo apenas o prestígio de se assistir a uma encenação estrangeira, o que significava certo requinte social e uma suposta superioridade intelectual. Isso demonstra que os esforços em prol de uma dramaturgia nacional de feições modernistas não encontravam naquele início de século incentivo ou solo fértil para germinação, apesar de algumas iniciativas incipientes operadas por determinados dramaturgos brasileiros, dentre eles Roberto Gomes.

Contudo, as contraditoriedades intrínsecas à formação e à prática literária de Roberto Gomes não o permitiram desenvolver com maior desenvoltura as ideias e os pressupostos simbolistas, de modo que a sua dramaturgia se apresenta de modo ingênuo e até modesto do ponto de vista cênico, restringindo-se no máximo a pequenas ousadias no campo conteudístico, tal como a atmosfera crepuscular, o silêncio e à exploração de temas centrais para a consciência moderna, tais como a tragicidade da morte, a angústia inconsciente e a solidão em meio a multidão. Pode-se dizer que a sua dramaturgia não acessou de fato a realidade contemporânea que o circundava, e isso a distanciou de temas importantes que agitavam o debate cultural naquele momento, tal como a formação da identidade nacional. Segundo Marta da Costa (1983, p. 41), “a verdade é que a formação europeia do autor não o deixou à vontade para elaborar com qualidades uma peça que tratasse o nacional sem exotismo e sem superficialidade”.

Apesar disso, as suas peças foram ao palco algumas vezes. Dentre elas, há duas ocasiões que devem ser destacadas, por conta da ação peculiar que as viabilizaram. Trata-se da encenação de *Ao declinar do dia* e de *O canto sem palavras*, ambas integrantes do repertório de peças que foram selecionadas por um júri da Academia Brasileira de Letras, em razão da realização de duas temporadas – em 1910 e

1912 – do dito “Teatro Nacional”, ambas subvencionadas pela Prefeitura do Rio de Janeiro e levadas ao palco do recém-inaugurado Teatro Municipal. Estes acontecimentos foram bastante significativos e causaram grande expectativa. Segundo Marta da Costa, era o momento do tão “aguardado ressurgimento do teatro nacional” (Ibidem, p. 23), de realizar o “novo movimento em prol da afirmação do teatro nacional” (Ibidem, p. 26).

Logo, aquela formulação dos críticos de que “o teatro nacional apresenta no momento histórico que atravessamos, uma deliquescência e uma miséria” (PAIXÃO, 1917, p. 506), não se justifica inteiramente, pois por mais que houvesse uma baixa adesão do público ou pouca repercussão na sociedade, essas produções estavam sendo realizadas nos palcos da capital carioca, o principal centro teatral da época.

Tensões e disputas

Pode-se refletir, portanto, sobre a hipótese de que a “deliquescência” e a “miséria” pela qual passava a literatura dramática, ou seja, o teatro “sério”, não era estritamente um problema relacionado somente à produção dramática dos autores nacionais, mas também à própria estrutura social e econômica que pautava as relações artísticas e mercadológicas do teatro brasileiro naquele momento. Sabe-se hoje que novas proposições no âmbito da estética e da linguagem teatral estavam sendo experimentadas, basta observar por exemplo as dramaturgias que Eudinyr Fraga analisa na sua obra *Simbolismo no teatro brasileiro* (São Paulo : Art & Tec Editora, 1992), ou então os capítulos “O Naturalismo: Dramaturgia e Encenações” e “O teatro no Pré-Modernismo” do primeiro volume de *História do Teatro Brasileiro* (São Paulo: Perspectiva, SESCSP, 2012), organizado pelo pesquisadores Jacó Guinsburg e João Roberto Faria.

Questionar se essas criações não tinham a força suficiente ou a adesão necessária para levar a cabo uma renovação sólida e efetiva da cena nacional pode ser um dos caminhos possíveis de investigação. Contudo, não se deve negligenciar ou eximir nesse processo a importân-

cia relativa à ausência do público, mais especificamente da burguesia. Nesse caso, em restrito, somente um público comprometido com o desenvolvimento do teatro “sério” nacional seria capaz de financiar economicamente novas condições de produção cênica e amparar ideologicamente inovações dramatúrgicas. Como vimos, foi assim que ocorreu em alguns centros europeus em relação à alta burguesia e à eclosão do Modernismo. Todavia, as classes média e alta brasileiras estavam interessadas majoritariamente nas representações estrangeiras, inclusive aquelas que eram as mais comuns e tradicionais, sem qualquer vinculação com as novas formas teatrais modernistas europeias.

No Brasil tem havido teatro; o que não temos presentemente é o público. Os frequentadores abandonaram o teatro e se a peça que vai à cena é de escritor nacional, esse abandono ainda é mais acentuado. O teatro brasileiro não existe porque lhe faltam os necessários elementos, mas sim por lhe faltar o concurso do público, [...] quem proteja esse teatro, quem o ampare direta e indiretamente, que o frequente, quem lhe dê elementos de vida, sem o que o teatro não pode existir, em nenhuma sociedade civilizada. [...] Com a deserção do público o nosso teatro nunca poderá sair do terreno estéril das tentativas inúteis. [...] No dia em que tivermos um público educado para compreender as manifestações da arte, pois que artistas não faltarão, [...] nem tão pouco minguarão os autores dramáticos, conhecida a nossa capacidade em todos os domínios da literatura, na hora em que houver estímulos para se escrever uma peça na esperança de vê-la aplaudida por um público inteligente. (PAIXÃO, 1917, p. 571).

Ao ler as críticas e os comentários de figuras daquela época, tais como Múcio da Paixão, José Veríssimo e Sílvio Romero, deve-se levar em conta que é necessário pensar o “público” nas suas especificidades. Não parece produtor observá-lo como algo homogêneo e uniforme. Além disso, ao se referir a “teatro”, esses homens de letras oitocentistas estão se referindo exclusivamente ao que eles entendiam à época como o “verdadeiro” teatro, que na visão deles correspondia ao drama e à alta comédia, ou seja, antes de tudo formas literárias, dentre às quais não se incluíam os gêneros cômico-musicados, vistos por eles unicamente como criações cênicas espetaculares.

Há de se ponderar também que a questão não era somente relativa a certo setor do público, como sugerido por Múcio da Paixão, e que aqui apontamos como sendo a burguesia. Parte do problema está relacionado diretamente ao oxigênio mental que alimentava essa classe social atípica. Em se tratando do teatro declamado, de viés literário, cuja audiência era composta historicamente pela classe média – da qual, aliás, fazia parte também os escritores dramáticos –, deve-se adicionar à equação o galicismo em voga. A ordem literária e artística vigente era a francesa, daí então o desprezo pelas criações nacionais e o acentuado prestígio pelo teatro estrangeiro, sobretudo o francês.

Imersos, assim, numa sociedade preponderantemente analfabeta, sistematicamente desigual e politicamente contraditória, e com as ideias e os pensamentos descolados do solo brasileiro; os dramaturgos contemporâneos ao que se denominou como período de “decadência teatral” não possuíam, ao que parece, a percepção real do que ali se apresentava em questões de ordem social, política e econômica. Se o teatro de caráter cômico e popular tinha a sua plateia cativa, era em grande parte devido ao fato de seus engenhosos empresários terem compreendido corretamente a demanda de um público massivo, característico da nova estrutura urbana e industrial da Capital Federal. Era o nascedouro do teatro visto principalmente como divertimento, segundo João Roberto Faria, um alívio para a sobrecarga laboral típica dos tempos modernos.

As dificuldades do naturalismo teatral referem-se à plateia da época. A vida em si já era dura demais, para que se quisesse ver nos palcos uma reprodução do dia a dia. Mesmo as pessoas inteligentes e bem formadas que conhecia, afirma logo adiante em seu texto, assistiam com prazer às operetas e mágicas. Quer dizer, o teatro parecia distanciar-se cada vez mais da literatura, afirmando-se como entretenimento para quem havia trabalhado durante o dia. (FARIA, 2012, p. 308).

Múcio da Paixão, que viveu de perto essa realidade, declarou: “Dar a um tal público comédias preciosas, literaturas de requinte, dramas de sentimento e lacrimejo, é obrigar a pensar estes cérebros vegetativos cuja fadiga é

já tão grande, à noite, por todo um dia de trabalho” (PAIXÃO, 1917, p. 570).

Seguindo-se o sucesso das operetas, márgicas, vaudevilles, revistas de ano e demais formas populares, deu-se o triunfo do teatro de sessões e dos cinematógrafos. Era, enfim, a consolidação da união exitosa das artes do espetáculo com as novas concentrações urbanas.

A formação de uma cultura urbana de entretenimento com espetáculos realizados por companhias nacionais e internacionais intensifica-se a partir da década de 1870, tornando-se um negócio regido pelos mesmos princípios comerciais de outras indústrias. Voltada para o público heterogêneo das concentrações urbanas, essa nova empresa teatral desconsiderava o teatro edificante e investia na espetacularidade cênica. (MENCARELLI, 2012, p. 253).

Considerações

Diante disso, conclui-se que o simples confronto ou a crítica contumaz às formas populares dominantes não solucionaria o problema, até mesmo porque as vanguardas europeias, nas quais estes mesmos autores brasileiros se inspiravam, conviveram simultaneamente com o notável sucesso das formas teatrais cômico-musicadas. Exemplo disso é a própria opereta, gênero de origem parisiense, sustentada no gênio de Jean-Jacques Offenbach, e que teve tanto sucesso lá quanto tivera aqui.

É preciso insistir, tanto se tem repetido o aleive, que as operetas de Offenbach jamais concorreram para o rebaixamento de nenhuma cena, e que se os artistas se entregaram ao gênero alegre foi tão somente porque o público o exigiu, sendo o público a única majestade a que curvam a cabeça não somente os artistas como também os empresários e os autores teatrais. (PAIXÃO, 1917, p. 531).

Sendo assim, percebe-se que a questão talvez não esteja necessariamente na falta de peças, ou de subsídio público, ou de atores e atrizes, ou de espaços físicos, ou até mesmo de novas “ideias teatrais”. A questão da plateia vem à tona, evidentemente, porque ela representa o laço mais íntimo da cultura com a sociedade. Nela que se faz entrever, de forma direta e indireta, o lastro das relações ideológicas, econômicas e culturais que estão na formação da dinâmica social em relação ao teatro.

Verifica-se, diante disso, que não se tratava somente de modernizar a dramaturgia, de renovar os recursos cênicos, de atualizar conceitos estéticos, de romper paradigmas, ou ainda de nacionalizar e regionalizar a cena etc. Sendo o teatro a arte efêmera do encontro, era imprescindível uma plateia compatível com as transformações promovidas por aqueles que pretendiam instaurar uma cena de feições modernistas no Brasil. Essa confluência teria ocorrido, segundo a crítica e historiografia tradicionais, somente em 1943 com a montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo encenador polonês Zbigniew Ziembinski junto ao grupo carioca *Os Comediantes*. A encenação obteve amparo significativo da crítica especializada, que funcionou como uma espécie de mediadora cultural para um componente fundamental do processo: a burguesia. Segundo Ronaldo Lins (1979, p. 75): “*Vestido de Noiva* movimentava seu drama dentro de um círculo fechado. Ali está uma peça cujos problemas se passam no nível da pequena burguesia, que a aplaudiu e lhe deu notoriedade”. Ou seja, era ao mesmo tempo a representação e o exame de uma determinada camada da sociedade. Esta, por sua vez, viabilizava tal prática artística na medida em que se via representada no palco, o que lhe proporcionava visibilidade social e expressão estética própria. Tratava-se, em suma, de processo análogo ao analisado por Peter Gay no contexto europeu de origem e de desenvolvimento do Modernismo no final do século 19 e início do século 20.

Conclui-se, portanto, que a inexistência de uma burguesia esclarecida, letrada e semiculta, com ambições liberais e progressistas, apresenta-se como uma chave de leitura necessária para se pensar a formação tardia e contraditória do teatro com características modernistas no Brasil. Isso comprova também que as relações entre teatro e sociedade são desde há muito tempo problemáticas, fazendo-nos refletir inclusive na nossa contemporaneidade, na qual se percebe que uma grande parte do teatro dito experimental e de “vanguarda” se encontra restrito aos agentes do próprio campo que o produz – e que de certo modo também o ampara. Sem as leis e as políticas públicas de

subsídio ao teatro, essas experiências seriam capazes de se manterem de forma autônoma, tal qual ocorre com o teatro dito “comercial”? Ou seja, parece evidente que a adesão e o zelo da sociedade brasileira em relação ao teatro se mostraram ao longo dos séculos de maneira notadamente ambígua e paradoxal. Trata-se de um relacionamento no qual perduram questões relativas a outros âmbitos da vida social, tal qual a educação e o imaginário coletivo sobre as artes. O que define a cultura popular? O que se entende por erudito nas artes? Quais são os diálogos das linguagens e dos códigos artísticos com o seu público-alvo? Estas problematizações estão implicadas na nossa atualidade. Caberá mais uma vez à História, contudo, a reflexão sobre a que público serve o teatro contemporâneo; contrapondo-o, tal como no início do século passado, às produções culturais de massa e o seu notável êxito com o grande público.

Referências

- ASSIS, Machado de. *Do Teatro* (org. João Roberto Faria). São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BEVILAQUA, Clovis. *Epochas e individualidades*. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.
- CARVALHO, Sérgio de. *O Drama Impossível: teatro modernista de Antônio Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. Tese. 2002. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- COSTA, Marta da (org.). *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983.
- FARIA, João Roberto. O Naturalismo: Dramaturgia e Encenações. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século 20*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.
- FARIA, João Roberto. O teatro realista no Brasil, 1855-1865. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1993.
- GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.
- LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- MARINHO, Henrique. *O Theatro Brasileiro: alguns apontamentos para a sua história*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. Artistas, Ensaiadores e Empresários: O Ecletismo e as Companhias Musicais. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século 20*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.
- MOLER, Lara Biasoli. *Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*. Tese. 2006. Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- NEVES, Larissa de Oliveira. *As Comédias de Artur Azevedo – Em Busca da História*. Tese. 2006. Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- PAIXÃO, Mucio da. *Theatro no Brasil: obra posthuma*. Rio de Janeiro: Editora Moderna, 1936.
- PEIXOTO, Níobe Abreu (org.). *João do Rio e o Palco: Página Teatral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- ROMERO, Silvio. *Martins Penna*. Revista Brasileira, ano 3, tomo X. Rio de Janeiro: Sociedade Revista Brasileira, 1897.
- SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos brasileiros: segunda série (1889-1893)*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1894.
- _____. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de*

Assis (1908). Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

COMO CITAR

CELESTINO, P.; AZEVEDO, E. R. Modernismos, literatura dramática e sociedade brasileira na virada do século 20. *Revista Cerrados*, 31(59), p. 39–51. 2022. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i59.42203>