Dramaturgia modernista em 22

Iná Camargo Costa

FFLCH/DTLLC Universidade de São Paulo

Resumo

A Semana de Arte Moderna de 1922 não apresentou nenhum espetáculo dramático. Mas em compensação, a dramaturgia modernista escrita naquele ano começou a ser publicada em revistas como Klaxon e Estética. Este trabalho apresenta as peças Antinous, de Sérgio Buarque de Holanda e Moral quotidiana, de Mário de Andrade.

Palavras-chave

Klaxon;
Estética;
Antinous;
Moral
quotidiana.
Semana de
Arte Moderna.

Abstract

The Modern Art Week of 1922 did not produce a single dramatic play, but in that year at least two activists published modernist plays in magazines such as Klaxon and Estética. The paper presents the modernist plays Antinous, by Sérgio Buarque de Holanda, and Moral quotidiana, by Mário de Andrade.

Keywords

Klaxon; Estética; Antinous; Moral quotidiana. Modern Art Week

De um relógio pra outro, as hora vareia

uma "entrevista" concedida em novembro de 1927 à Frankfurter Zeitung, Brecht avisou que àquela altura estava em andamento uma luta de vida ou morte entre a nova dramaturgia e o establishment teatral:

Qualquer teatro que tente encenar para valer alguma peça da nova dramaturgia estará se arriscando a ser radicalmente transformado. O público acaba assistindo a uma verdadeira batalha entre teatro e peça, numa operação quase acadêmica na qual, havendo interesse em renovar o teatro, tudo o que se tem a fazer é verificar se o teatro emerge como vencedor ou vencido deste confronto assassino. (Em termos gerais, o teatro só pode sair vitorioso sobre a peça se conseguir evitar que esta o transforme completamente – o que acontece com mais frequência nestes tempos.) O decisivo hoje não é o efeito da peça sobre o público, mas seu efeito sobre o teatro.!

No Brasil, para ficar apenas no aspecto mais conhecido da superfície, por razões de "influxo externo", até bem recentemente prevaleceu a convicção contrária. Em poucas palavras, por muito tempo acreditou-se que primeiro precisávamos ter teatro (tout court), de preferência afinado com as mais recentes novidades européias (e americanas, depois da Segunda Guerra) para só depois, com otimismo, esperar pelo aparecimento de uma dramaturgia à altura das novas exigências técnicas dos modelos importados. Veja-se, por exemplo, o que escrevia em 1955 Décio de Almeida Prado no primeiro e mais valioso balanço da nossa experiência com o teatro moderno:

Em relação aos autores nacionais, cometo a heresia de pensar que, considerados em bloco, alguma coisa ainda os separa do nível já alcançado pelos nossos melhores atores, cenógrafos e encenadores, fato, entretanto, perfeitamente normal: no teatro, a revolução literária, sendo a mais profunda, é sempre a última a se fazer. O teatro, como o cinema, não depende só de inspiração mas de um conhecimento técnico que não se adquire sem uma certa íntima convivência. Para se escrever bom teatro, é necessário nascer e crescer dentro do bom teatro, recebendo as primeiras lições e as primeiras influências na idade em que se deve recebé-las; na adolescência. A esse respeito, estamos talvez em situação idêntica à dos Estados Unidos, nas vesperas do aparecimento de Eugene O'Neill. O instrumento já existe: precisa surgir quem saiba manejá-lo com técnica e originalidade. Então existirá, na verdade, um teatro brasileiro.³

² D. de A. Prado, Introdução a Apresentação do teatro brasileiro moderno, 2.ed., São Paulo, Perspectiva, 2001, p. XXI. Fica para outra oportunidade o exame da enormidade implícita na conclusão: ainda em 1955 não existia um teatro brasileiro.

¹ B. Brecht, The epic theatre and its difficulties, in J. Willett, (ed). Brecht on Theatre, 27. ed., New York: Hill and Wang, 1997, p. 22. Segundo nota da edição francesa, a Frankfurter Zeitung publicou este texto com o título "O autor fala de si mesmo" com a seguinte observação: "em lugar de falar de si mesmo, Brecht apresentou estas considerações" (Écrits sur le théâtre, Paris, L'Arche, 1972, v. 1, p. 632).

Prevalecendo essa concepção, não é de admirar que o diagnóstico nela apoiado também seja o pressuposto de uma outra avaliação, agora das relações entre a Semana de Arte Moderna e nossa dramaturgia, tal como sintetizada nas seguintes observações de Sábato Magaldi, que exigem transcrição por extenso:

Reunindo anseios latentes nos mais diversos setores da nacionalidade, realizou-se em São Paulo, em 1922, a Semana de Arte Moderna, cujo objetivo era sacudir todos os campos da expressão estética, esclerosados no academismo e na acomodação. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Villa-Lobos, Anita Malfatti e tantos outros renovaram a poesia, o romance, a música, a pintura, e as demais artes, atualizando-as simultaneamente pelos padrões internacionais provenientes do futurismo, do cubismo e demais ismos europeus, e pelo mergulho nas fontes brasileiras não convencionais, a começar pela adoção de uma linguagem que se aproximava da fala popular, rompida com a rígida sintaxe lusitana. Não houve uma manifestação artística que deixasse de respirar o ar de liberdade trazido pelo movimento modernista. Infelizmente, só o teatro desconhece o fluxo renovador, e foi a única arte ausente das comemorações da Semana. A exigência do trabalho coletivo, no espetáculo, com o concurso obrigatório de autor, intérprete e público, afastou o palco da inquietação e da pesquisa que logo lançariam no nível de agora as outras artes. Não seria mesmo verossímil que a prática de uma comédia sentimental, muitas vezes rasteira e padronizada nos efeitos a alcançar sobre a platéia, se sensibilizasse com a audácia de uma pintura, que abandonava a paisagem e o retrato fotográficos, e a poesia, que expunha ao ridículo a preocupação formalista da rima rica. O mundo do teatro profissional perdeu o contato com as demais arres 3

Para quem tem simpatia pelo lema de uma revista que a ditadura militar liquidou em seu quarto número — "contra fatos há argumento" —, embora a avaliação de Sábato Magaldi seja verdadeira, no sentido aristotélico de "correspondente aos fatos" segundo o critério enunciado por Décio de Almeida Prado, pode ser interessante olhar essa história por outro ângulo (o que equivale a apresentar o argumento). Mas fique desde já esclarecido que o resultado só poderá ser a constatação de que em nosso caso, tal como diagnosticado, a vitória do teatro sobre o drama, a que se referia o Brecht acima, foi ainda mais assassina do que na Alemanha.

A Batalha de Itararé da dramaturgia modernista

Todos os historiadores do nosso teatro moderno tratam com bastante simpatia das várias tentativas e dos malogros dos nossos candidatos a dramaturgos modernos, como Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho, Álvaro Moreira, e assim por diante. Isto é: muito compreensivelmente, e dadas as marcas do objeto acima enunciadas por nossos críticos maiores, dedicam-se àqueles dramaturgos que de alguma forma tentaram ver suas peças encenadas. De modo igualmente compreensível, não há mesmo razão para perder tempo com os que nem sequer foram à luta.

Mas e se essa derrota (sempre no sentido brechtiano) por W. O. for expressão aguda daquela outra patologia da nossa vida mental importada da França,

diagnosticada por Machado de Assis e recapitulada por Decio de Almeida Prado em sua *História concisa do teatro brasileiro*? Para quem não se lembra, passemos novamente a palavra ao mestre:

Ao realismo, se a história tivesse lógica, seguir-se-ia o naturalismo, como aconteceu na França, e no que diz respeito também ao romance no Brasil, com Aluísio Azevedo sucedendo a José de Alencar. Mas nos palcos do Rio de Janeiro, cidade que concentrava praticamente todo o teatro nacional, essa seqüência foi interrompida por uma espécie de avalanche de música ligeira, que arrasou o pouco que o romantismo e o realismo haviam conseguido construir sob a designação de drama. A irrupção da opereta francesa, acompanhada por suas sequelas cênicas, trouxe consigo a morte da literatura teatral considerada séria. Não se deixou por isso de pensar sobre o Brasil – e sobre o que mais poderíamos pensar? –, porém em termos de comédia ou de farsa, em continuação a Martins Pena, não a Castro Alves ou Alencar. 4

Traduzindo sumariamente os termos machadianos, a patologia manifestou-se na abertura de um abismo total entre teatro, dramaturgos inclusive, e intelectualidade, em particular os literatos que reclamavam do desaparecimento da "dramaturgia séria". Artur Azevedo viveu permanentemente a esquizofrenia: dramaturgo de sucesso principalmente no teatro de revista, não reconhecia o próprio valor na qualidade de membro da Academia Brasileira de Letras. Talvez esse abismo, na França combatido pelos aguerridos naturalistas, tenha começado a ser timidamente ultrapassado aqui na periferia pela geração dos modernistas por volta dos anos 30, e seriamente enfrentado só pela geração do mesmo Décio de Almeida Prado — essa é mais uma das razõês da sua incomparável estatura como crítico.

Em poucas palavras, a persistência da patologia – o próprio Machado de Assis dela foi vítima – teve, para o que nos interessa agora, o seguinte resultado: em 1922, a distância entre o teatro realmente existente e os escritores que fizeram a Semana de Arte Moderna era tal que se algum deles tivesse escrito ou em mente algum texto para teatro, talvez nem soubesse a quem arregimentar para fins de encenação. Esso sem falar que em São Paulo, por aqueles mesmos critérios, nem sequer havia teatro (quando muito havia edifícios teatrais, que hospedavam companhias cariocas e estrangeiras, e eventualmente abrigavam espetáculos um tanto quanto heterodoxos, como a própria Semana). 6

Dramaturgia moderna debaixo do tapete

As considerações acima foram suscitadas por dois textos teatrais que, embora escritos em 1922 e apresentando características moderníssimas de extremo interesse para a dramaturgia, nunca foram mencionados nem mesmo por seus próprios

³ S. Magaldi, Panorama do teatro brasileiro, 3.ed., São Paulo, Global, 1997, p. 195.

⁴D. de A. Prado, História concisa do teatro brasileiro, São Paulo, Edusp, 1999, p. 85. (Grifos nossos).

⁵ Quanto à hipótese de Sábato Magaldi (a de haver algum espetáculo futurista ou coisa parecida na própria Semana), ela foi tratada em outra oportunidade, passando inclusive pela discussão do caráter de teatro essencialmente improvisado daquela série de espetáculos no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922.

⁶ Tal é o diagnóstico apresentado por Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas em *Cem anos de teatro cm São Paulo*, São Paulo, Senac, 2002.

autores em discussões sobre a experiência modernista.⁷ Entretanto, ambos foram publicados em revistas engajadas na luta pela consolidação dos feitos da Semana: o primeiro é de Sérgio Buarque de Holanda, *Antinous*, no número 4 da *Klaxon*, de agosto de 1922, e o segundo é de Mário de Andrade, *Moral quotidiana*, em *Estética*, número 2, de 1925.⁸

À primeira vista, as duas peças são completamente diferentes, mas têm claro parentesco modernista. No capítulo das diferenças formais e temáticas, a primeira é apenas um prólogo, apresentado como fragmento dramático, no qual se assiste em chave de teatro de revista à chegada triunfal do imperador Adriano – celebrado por suas obras, sobretudo as "intervenções urbanas", para usar um termo hoje em moda – a um cenário carioca, republicano e moderno. Já a segunda é um desfecho em ato único, apresentado como o terceiro, de uma comédia bem brasileira de costumes franceses (triângulo amoroso) que se passa num hotel freqüentado por gente finíssima (outro clichê do teatro francês perfeitamente aclimatado entre nós). A diferença de conteúdo e forma não apaga o espírito modernista e crítico comum. Em ambas há diálogo produtivo com as práticas teatrais hegemônicas (revista e comédia francesa de costumes); demonstração das possibilidades de exame crítico e avançado do repertório disponível para desmascarar práticas sociais tidas por naturais e experimentação ousada de recursos não convencionais para explodir clichês.º Por esses aspectos vale a pena examinar com mais vagar cada uma das pecinhas.

A Adriano o que é de Adriano

Uma das críticas que têm sido feitas aos modernistas é a falta de percepção da luta de classes no Brasil. Mário de Andrade está entre os mais radicais adeptos da opinião, acrescentando ao argumento até mesmo o fato de que ele próprio e seus companheiros, por total inconsciência (de classe), acabaram caindo alegremente nos braços da decadente aristocracia paulista. ¹⁰ No entanto, pelo menos o Sérgio

⁷ Registre-se, porém, a referência que faz a um deles Antonio Arnoni Prado na apresentação do Sérgio Buarque crítico literário: "[o] episódio quase dramático "Antinous" [é] um fragmento futurista que brinca com as imagens da técnica e da civilização por meio de um anúncio delirante que ressuscita o imperador Adriano e o traz para o nosso século em meio à multidão que ulula num cenário entrecortado de espadas ambulantes e de escravos coloridos, curvados como canivetes" (A. A. Prado (org.) O espirito e a letra, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, v.1, p. 26).

⁸ Não temos notícia de republicação do texto de Sérgio Buarque, salvo pela edição da revista O Percevejo (Uni-Rio) em seu número 5 (1997). O texto de Mário foi republicado no volume Obra imatura (3.ed., São Paulo, Martins, Itatiaia, 1980), onde se informa que a redação é de 1922. Nos dois casos citaremos os textos de Klaxon e Estética.

⁹ Para não ir muito longe, é este o espírito que preside um poema como "Os sapos", de Manuel Bandeira, declamado na Semana.

1º Cf.: "Nós éramos abstencionistas, na infinita maioria. Nem poderei dizer "abstencionistas", o que implica uma atitude consciente do espírito: nós éramos uns inconscientes" (M. de Andrade, "A elegia de abril", in Aspectos da literatura brasileira, São Paulo, Martins, 1972, p. 186); e também: "o movimento modernista era nitidamente aristocrático [...] pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade anti-popular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia do espírito" (Idem, O movimento modernista, op. cit., p. 236).

Buarque de Antinous tem o direito de ser excluído desse clube. Se politicamente o então jovem jornalista e crítico literário não agiu de modo consequente com suas percepções de candidato a dramaturgo, este é um problema para biógrafos e especialistas em sua trajetória posterior. Mas, para quem está interessado nas desventuras da dramaturgia brasileira, seu esboço de trabalho traz materiais que só poderiam ter sido elaborados por quem já entendera a regra geral da alienação do trabalho no Brasil, para não adiantar nada a respeito das demais alienações.

Ao final do fragmento, o dramaturgo chama a atenção do leitor de *Klaxon* com a seguinte nota: "O enredo para comodidade da ação foi transportado para a atualidade". 11 O público habituado ao teatro de revista conhecia essa convenção, mas o dramaturgo devia desconfiar que esse não era o caso do leitor de *Klaxon*, que não se daria ao desfrute de prestigiar aqueles "antros de vulgaridade popularesca". O frequentador, porém, sabia perfeitamente que, para criticar acontecimentos do presente, o recurso a figuras da história e da mitologia grecoromana era extremamente eficaz e por isso mesmo fazia parte das convenções e clichês havia muito estabelecidos.

Para além da sugestão histórica (a construção de uma cidade no Egito "por Adriano" em memória de seu amado Antinous – afogado nas águas do Nilo –, que não chegou a ser diretamente tratada no fragmento), o assunto geral de Antinous é muito obviamente a euforia carioca com o então recente processo de modernização do Rio de Janeiro. Tal assunto, diga-se a bem da verdade, foi tema regular do teatro de revista desde os tempos de reorganização republicana do poder monárquico¹² e continuava na ordem do dia. O interesse explícito de Sérgio Buarque aqui é criticar, entre outras coisas, a mitificação do prefeito Pereira Passos e demais figurões da capital em obras ainda em 1922, pela destruição e reconstrução da cidade, o que literalmente foi feito a poder de trabalho escravo. Esse é o principal teorema do fragmento, temperado com alguns registros de nossas esquisitices, que tentaremos desenvolver adiante. Quanto às insinuações embutidas no título, como não foram explicitadas, não cabe especular sobre elas.

Por ser épica a forma do texto, é recomendável começar por seus momentos propriamente narrativos, que são as duas principais rubricas: "Cortejo. Desfile de automóveis. Gritos. Charivari. Bum-bum dos tambores. Escravos de todas as cores curvados como canivetes". E logo adiante: "Continua o cortejo. Duas fileiras de escravos, dobrados como canivetes, estendem-se desde a porta principal do palácio até o infinito". Com estas informações está especificado o cenário básico – humano (os escravos) e material (automóveis e palácio) – a partir do qual se pode entender

¹¹ S. B. de Holanda, Antinous, Klaxon, n. 4, p. 2.

¹² Com apoio nas análises de Nicolau Sevcenko, que trata por extenso da adesão dos monarquistas ao novo regime e da conversão dos republicanos ao conservadorismo (cf. N. Sevcenko, Literatura como missão, São Paulo, Brasiliense, 1999, p. 46), estamos tomando por referência o verdadeiro início das intervenções urbanas já na administração do prefeito Barata Ribeiro, responsável pelo primeiro "bota-abaixo", tematizado pela revista Abacaxi, de Moreira Sampaio e Vicente Reis em 1893 (Cf. S. C. de Paiva, Viva o rebolado! Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991, p. 108).

¹³ Antinous, op. cit., p. 1. Grifos nossos.

Aqui está tudo o que interessava àquele drama defendido por Brecht em 1927. E certamente um pouco mais do que o próprio dramaturgo alemão até então experimentara, embora outros dramaturgos europeus já tivessem feito coisa parecida, caso, para ficar só em um exemplo, de Maiakóvski em 1918 com *Mistério bufo*.

Os elogios a Adriano são em si mesmos registro crítico elementar de nossos hábitos retóricos, pois até há bem pouco tempo se proclamavam "qualidades" de figurões em termos similares, sobretudo em acontecimentos épicos como inaugurações de obras públicas. O deslumbramento com os aspectos exteriores da modernidade dispensa comentários. Mas Sérgio Buarque não se limitou a registrar fotograficamente nossos ridículos habituais. Na enumeração dos elogios por antonomásia ao imperador (Haussmann, Bumham, Passos romano) mobilizados pelo locutor oficial, encontra-se a operação textual da contaminação (o segredo da antonomásia), típica da comédia e em especial do teatro de revista, por meio da qual se contrabandeiam avaliações críticas da situação presente. Basta ver quem são as figuras referidas e realizar o cálculo solicitado por sua aproximação.

Haussmann, o preposto de Luís Napoleão que por dezessete anos tratou de "modernizar" Paris, a "capital do capital", ¹⁴ a ferro e fogo, entra aqui como emblema da admiração brasileira pelos feitos da engenharia social e urbana francesa. Para tal admiração, reiterada ainda na palavra bulevares que aparece mais adiante, nem o céu era limite, já que o nosso Haussmann, como se sabe, importou até pardais para assegurar a completude da caricatura de Paris que tentou implantar no Rio de Janeiro.

Bumham é palavra composta que não existe nem em dicionários de gíria ingleses e norte-americanos. Mas por meio de algum exercício lingüístico, restrito ao campo teatral em que nos encontramos, podemos nos aproximar do veneno do dramaturgo: bum, entre outras acepções aproximadas, basicamente significa vagabundo; e ham, metaforizando o significado inglês original (gordura de porco), ainda hoje designa o ator canastrão, que em tempos menos heróicos usava esse material mais barato como base para a maquiagem (as estrelas usavam produtos sofisticados). Logo,

esta palavra entre Haussmann e Pereira Passos contamina as duas figuras históricas (e também o protagonista Adriano, pois é dele que estamos falando). São todos canastrões vagabundos. Com essa operação, o dramaturgo também expõe para fins de escárnio, com total conhecimento de causa, o triste hábito de papagaiar palavras ou expressões de línguas prestigiadas desconhecendo o significado, cultivado em especial por certo tipo de intelectuais que Sérgio Buarque conhecia muito bem.

Embora Pereira Passos (no texto, Passos romano) dispense comentários, vale a pena lembrar que, escrita a peça no Rio de Janeiro, sua figura já está subsumida na do imperador Adriano, pela regra básica do teatro de revista. Portanto, incluí-lo nas referências ao imperador assegura, por um lado (à censura, por exemplo), que não é ele o objeto da crítica e, por outro, que não se perderá a especificação histórica. Pode parecer redundância, mas na comédia mais vale uma redundância aberta que uma piada perdida.

Finalmente, o formato do palácio onde entram o imperador e sua comitiva é citação direta do título de um espetáculo de revista realizado no ano anterior: trata-se de *Queijo de Minas*, de Luiz Palmeirim e Rui Chianca, que estreou com grande sucesso em outubro de 1921. Havendo esta referência explícita, não pode restar dúvida sobre o espírito de teatro de revista que animava o candidato a dramaturgo modernista Sérgio Buarque de Holanda.

A ação presente do fragmento é a entrada triunfal do imperador e seu cortejo. Ele chega numa carruagem (cunningham):

Abre-se a portinhola. O Imperador Adriano desce, de monóculo, mastigando um enorme havana apagado. Veste-se elegantemente – último figurino de Londres. Simultaneamente abremse as portinholas dos outros automóveis e saltam figuras imponentes: ministros, homens de estado, congressistas, embaixadores estrangeiros, oficiais de missão militar francesa etc. Cortejo principal composto de numerosas pessoas entre as quais Tirésias, o feiticeiro, Sansone Carrasco, Guildenstern e Rosenkranz e o desembargador Ataulpho de Paiva [...] O Imperador Adriano entra no Palácio acompanhado de um séquito. Dois homens descem a grande grade de ferro que fecha a porta do palácio. Os escravos fazem uma manobra militar e retiram-se em ordem. A multidão, porém, ainda aclama o Imperador. 15

Aqui cabem outros comentários para melhor indicar o alcance das promessas do fragmento. *Tirésias*, o personagem da história de Édipo, está aqui para que não se perca a referência geográfica: Tebas, a cidade onde ele fazia papel de adivinho, como a Antinoópolis de Adriano, fora construída ao sul do rio Nilo. Se quisermos prosseguir na escavação, assim como o velho Rio de Janeiro foi literalmente destruído por Pereira Passos e sua turma, Tebas foi destruída pelos mesmos romanos que alguns séculos depois edificaram Antinoópolis. *Sansone Carrasco* entra em chave alusiva por ter seu nome grafado em italiano quando o original é espanhol. No *Don Quijote* de Cervantes é o pândego bacharel que no segundo volume chega de Salamanca e conta a D. Quixote o que leu sobre suas aventuras em obra do

¹⁴ Título de Christopher Prendergast, em número recente da London Review of Books (outubro de 2002), para a resenha da biografia deste "herói civilizador" francês.

¹⁵ Antinous, op. cit., p. 2.

mouro Cide Hamete. Informação que pode indicar mais um grau dos interesses teatrais do pesquisador Sérgio Buarque: na peça de Antonio José da Silva (Vida do grande D. Quixote de la Mancha, Lisboa, 1733), o personagem Sansão Carrasco se funde ao do barbeiro que logo no primeiro ato diagnostica a loucura do devorador de histórias medievais. Guildenstern e Rosenkranz, como sabem os fãs de Shakespeare e Tom Stoppard, são os coleguinhas de Universidade de Hamlet, convocados por Claudius para espionar o príncipe; mas, por imbecis, seguem em direção à própria morte. Ataulpho de Paiva era típica figura da República (ainda hoje nome de rua): gaúcho formado em direito em São Paulo, depois de longa carreira na magistratura, era na época desembargador e presidente da Corte de Apelação do Distrito Federal; membro da Academia Brasileira de Letras desde 1916, em 1922 publicou o livro Assistência pública e assistência privada, provável motivo de sua presença destacada entre os demais figurões da cena.

Com mais um ou outro detalhe, como o diálogo entre as figuras que esperam ser recebidas em audiência por Adriano, este é o prólogo, ou fragmento dramático que Sérgio Buarque intitulou Antinous. Em termos cênicos é rápido, mas de execução complexa, a começar pela cenografia, adereços, figurinos e coreografia. A enumeração das figuras e a caracterização de Adriano permitem imaginar o desenvolvimento de um espetáculo extremamente hilariante, pois o dramaturgo deixou claro que pretendia explorar temporalidades de vários tipos – reais e imaginárias – com clara disposição para mostrar as nossas habituais incongruências.

Neste cenário, o maior impacto visual é evidentemente produzido pelas duas alas de "escravos de todas as cores" (leia-se: brancos, pretos, vermelhos, amarelos, mestiços de todos os tipos) que permanecem em cena quando todos saem (entram no palácio), fazem a manobra de tipo militar e depois se retiram em ordem. Aqui temos em linguagem visual aquele teorema que o dramaturgo só enunciará em forma de pergunta mais tarde, em Raizes do Brasil: "Como esperar transformações profundas em país onde eram mantidos os fundamentos tradicionais da situação que se pretendia ultrapassar?". ¹⁶ Todos os signos da modernidade estão presentes: os automóveis, ternos ingleses, charuto cubano etc., mas o prefeito é um imperador romano, aclamado como "o sábio, o construtor", e os escravos estão ali para desmentir o discurso. Enquanto o locutor oficial diz que obras são construídas por cérebros, que o país é republicano e moderno (e portanto a escravidão foi abolida), estamos vendo em cena o contrário: persiste a monarquia, o trabalho continua a ser escravo e, mais, a escravidão foi ampliada, não é mais restrita aos africanos e seus descendentes, agora os escravos são "de todas as cores".

Infelizmente não se tem notícia da continuação deste texto, embora a hipótese não seja despropositada, já que *Klaxon* andou publicando fragmentos de outras obras dos demais modernistas. Por exemplo: no número 6 há um trecho da *Estrela de absinto* de Oswald de Andrade, o segundo volume da *Trilogia do exílio* que só

veio a ser publicado em 1927. Mas este é um problema para pesquisadores de manuscritos. Quanto ao fragmento de *Antinous*, na ausência de maiores informações, só nos resta imaginar a farra "romana" a ser protagonizada por aquela figura de chanchada, de terno inglês e monóculo, mastigando charutos cubanos e tratando de negócios de Estado com figuras como Sansão Carrasco, Guildenstern e Rosencranz, sem falar em Antinous, que nem chegou a entrar em cena.

À boa sociedade, o que é de gente fina

Mário de Andrade devia saber que no teatro inglês desde pelo menos os tempos de Bernard Shaw e Oscar Wilde tornara-se hábito parodiar, comentar ou simplesmente, no caso deste último, brincar com os principais clichês da comédia de costumes francesa, inclusive a própria fórmula, a da pièce bien faite. Como principalmente através do teatro Trianon estabilizara-se no Brasil uma versão local dessa comédia, foi com este gênero que nosso autor também resolveu dialogar. Mas como ele ficava mais sério quando se tratava de fazer humor, acabou radicalizando em todos os sentidos.

Para começo de conversa, ao identificar *Moral quotidiana* como tragédia, insistindo em nota "juro que é tragédia", ¹⁷ Mário indica que, por muito engraçado, o que será visto é verdadeiramente trágico. Mas como é de costume em nossa vida literária, não adiantou o aviso: confirmando mais uma vez a nossa dificuldade de identificar experiências relevantes, a nota de rodapé passou como apenas mais uma das excentricidades do "poeta futurista". Não deve ter sido outra a razão para que a peça fosse publicada no volume *Obra imatura*, que ainda se lê ao pé da letra.

Como já ficou dito, a comédia explora basicamente o clichê do triângulo amoroso confinado em hotel: um jovem casal defronta-se com a ex-amante do marido. Mas como o caso é de demolição de clichê, há desde o início uma inversão na receita. A ex-amante, com ciúme da atual esposa, quer reconquistar seu examado. Vale a pena reproduzir a rubrica, veneno puro: "No Guarujá. Presente. Hotel. São 14 horas, muito dia, luz de verão puro sangue. Terraço. Mesas. Cadeiras de vime. Tudo chique. O smoking dum criado pendurado impassível na porta. Vêm a Amante e a Mulher. Esta brasileira. Brasileirinha. 24 anos. Morena, cabelos negros, viva, etc. Uma pomba. Aquela belíssima e francesa. Alta. Cabelos quase rubros. Olhos verdes. Esplendor aos 35 anos". 18

A próxima informação é de quem conhece os crimes de mutilação, pequenos e grandes assassinatos, perpetrados contra a dramaturgia quando as empresas teatrais adotaram o sistema das sessões. Para quem não sabe, a idéia surgiu com o aparecimento e a concorrência do cinema. Estas empresas passaram a produzir espetáculos cada vez mais curtos para poderem oferecer duas e até três sessões

¹⁶ S. B. de Holanda, Raízes do Brasil, in Intérpretes do Brasil, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, v. III, p. 997. Cf. também A. A. Prado, Raízes do Brasil e o Modernismo, in Antonio Candido (org.) Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1998, espec. pp.71 e 72.

¹⁷ M. de Andrade, Moral quotidiana, Estética, n. 2, p. 133.

¹⁸ Idem, ibidem.

diárias. Sem falar na superexploração de artistas e técnicos, a dramaturgia foi uma vítima quase fatal do processo, pois peças que originalmente durariam três horas eram amputadas até chegarem à duração de no máximo uma hora e meia. Artur Azevedo denunciou seguidamente essas barbaridades. Pois bem: Mário de Andrade indica saber disso quando anuncia que sua peça tem apenas um ato, o terceiro. A insinuação do dramaturgo é clara: na remota hipótese de que algum empresário se interessasse por sua pecinha, ele "se antecipou" e tratou de apresentar um texto já mutilado. ¹⁹ A outra hipótese, de mais difícil demonstração, mas muito provável em se tratando de Mário, é a crítica implícita à máquina da peça bem feita em que os dois primeiros atos não passam de enrolação engenhosa para levar ao que interessa, no terceiro ato. Poupando-nos dos quiproquós e demais diversionismos, ele foi direto ao ponto.

Resumindo o argumento inicial: o Marido teve um longo caso com a Amante, que persistiu após o casamento, mas a Mulher acabou vencendo a disputa e o Marido abandonou a Amante, que vem ao encontro do casal para reclamar seus direitos. Infelizmente não é possível examinar diálogos e rubricas caso a caso, o que nos levaria muito longe. Mas, se vale uma amostra, para indicar a ênfase com que a atriz deveria interpretar a Amante em seu acesso de ciúme, a rubrica a caracteriza como "otélica". O confronto é, pois, com a Mulher e, após a necessária esgrima verbal, a temperatura sobe para o pugilato feminino propriamente dito, com dentadas, unhadas, gritos, tentativas de esganamento e assim por diante, tudo coisa de gente finíssima: "Avançam danadinhas uma pra outra. Eternamente as garras nos cabelos. Chapéus mariposas, poc! no chão. Labaredas em torno do rosto da Amante. A noite cai nos ombros da Mulher. Cadeiras empurradas. Mesas reviradas. Tapas. Mordidas. Mordidas e beliscões". 20

Criado o cenário para a discussão desses costumes de gente fina, aparece o dramaturgo vanguardista que vai analisar o quadro usando recursos dos demais gêneros teatrais. Trata-se de metateatro também. Assumem a cena quatro coros: o das senhoras casadas, o dos senhores casados, o das senhoras idosas e o dos senhores idosos. Como acontece em algumas tragédias gregas, estes coros debatem entre si e com os três personagens. Mas localizada a cena no Brasil, estes coros verbalizam a fofoca propriamente dita, objetivando valores da alta sociedade que na vida real só são expostos à boca pequena. Assim, o coro das senhoras casadas critica a cena por duas razões: é ridícula e inadequada ao lugar (hotel de veraneio) e porque a Mulher bate na Amante do Marido. O dos senhores acha também que é um escândalo, mas por razões ligeiramente diversas: é um erro fazer cena e ter ciúmes do marido e, sobretudo, é direito dos maridos terem amante, até mais de uma. (Nesse meio tempo chega o Marido com flores para a Mulher.) Já o coro das senhoras idosas aprova o espetáculo, mas critica a falta de controle dos jovens; acha natural

que homens tenham amantes, critica a Mulher por não se divorciar e se interessa pela francesa. Os senhores idosos aderem totalmente à francesa e criticam o comportamento mal educado da Mulher (afinal, a Amante é francesa!). As posições dos coros evoluem até produzir a unanimidade: todos a favor da Amante e contra a Mulher (Mário avisou que era uma tragédia...). Resumo do teorema: aconteça o que acontecer, no casamento como na vida teatral prevalecerão os interesses dos senhores idosos. O dramaturgo modernista espera que seu público virtual medite sobre este ponto.

O resultado desse enfrentamento com pais e avós é a união do casal que decide livrar-se dessa herança, adotando explicitamente uma atitude romântico-modernista. Suas razões: acreditam na honestidade, querem ter filhos e vão abandonar a civilização, pois acreditam no código civil (Mário também gostava de explorar contradições). Vale a pena reproduzir o canto de despedida destes dois: "Lá longe, dentro dos matos americanos, onde as iraras pulam, os chocalhos das cascavéis charram [citação de Castro Alves], onde zumbem milhões de insetos venenígeros, seguíremos o conselho de Rousseau, de João Jacques Rousseau, e segundo as bonitas teorias do sr. Graça Aranha nos integraremos no Todo Universal!".21

Tendo consciência de que encerrando a comédia com este dueto poderia dar margem a mal-entendidos muito graves, e para melhor assegurar o CQD de seu teorema, Mário tratou de dar um desfecho ainda mais glorioso à Amante. Para tanto, com a saída do casal, esta "senta-se para ficar mais à vontade e entoa a Cavatina da abandonada. Dá perspectiva à cavatina um arreglo do 'Matuto' de Marcelo Tupinambá pra flauta, 3 violões e gramofone"; seu canto é acompanhado pelos "soluços sincopados do coral" (em que se transformaram os quatro coros). O texto da ária também merece estudo à parte, a começar pela inversão da função convencional, mas mencionemos dele pelo menos as "colegas" que a Amante reivindica como suas: Cleópatra, Aspásia, Manon, Elisabeth da Inglaterra, Marquesa de Santos e Elsa Lasker Schüller. Depois ela morre como Marguerite Gautier. Seguese então a cena verdadeiramente inspirada em tragédia (mas também em ópera), que merece reprodução literal:

Morre. O coro das senhoras idosas, com gestos chaplinianos de deploração, estende sobre a morta um grande manto branco. Os coros de senhores idosos e senhores casados dançam em torno do cadáver um hiporquema²² grave e gracioso, desfolhando sobre a amante as 20 dúzias de cravos, que o smoking fora buscar das mãos da Mulher e repartira entre eles. As senhoras casadas desnastrando as respectivas comas sobre o rosto, levantam nos ombros alvíssimos aquela que sempre viva se conservará na memória dos mortais. E então, tendo na frente um abundantíssimo Jazz que executa a Marcha Fúnebre de Chopin, op. 35, o cortejo desfila, desfilará pela Terra inteira e pelas civilizações futuras até a vinda, por todos os humanos desejada, do Anticristo.²³

¹⁹ Mas Mário sabia que nos moldes vigentes sua peça jamais seria produzida, a não ser que se curvasse a mais algumas mutilações. Por isso a derrota por W.O.: nenhum produtor em 1922 daria conta da parte operística. E nenhuma companhia de ópera se rebaixaria a produzir aquela comédia.
²⁰ M. de Andrade, Moral quotidiana, op. cit., p.137.

²¹ Idem, ibidem, p. 140. Essa referência mostra que Mário não levava Graça Aranha muito a sério já em 1922: os emissores desqualificam a proposta.

²² Dança em honra aos deuses, da pré-história do teatro grego, cf. Aurélio.

²³ M. de Aridrade, Moral quotidiana, op. cit., p. 142.

Essa reconstituição ligeiramente analítica do texto pretende apenas dar idéia do que em 1922 já estava no ar em matéria de dramaturgia moderna entre nós. Mas o dramaturgo ainda não havia finalizado suas operações textuais. Como a peça foi publicada em revista que dependia de patrocínio, ele achou que podia fazer ainda uma última brincadeira a sério com o seu assunto e tratou de informar que esta operação resgate da prostituta (a peça não se chama Moral quotidiana?) foi patrocinada por Lacta, Salus, Guaraná Espumante, Bella Cor e Dunlop. Podese muito bem inferir que, se alguns dos seus companheiros não tinham consciência de classe, Mário já sabia perfeitamente no que dá aliar a produção artística aos interesses de classe dos patrocinadores, que tratou de explicitar.

Lição de casa

Como nem tudo o que os mais velhos defendem deve ser jogado no lixo, as pecinhas de Sérgio Buarque de Holanda e Mário de Andrade (como possivelmente outras de que nem ao menos temos notícia) servem para estimular algum tipo de reconsideração do diagnóstico ainda hoje corrente sobre a história da dramaturgia moderna no Brasil. Para não ir muito longe, não custa pensar na hipótese da encenação rigorosa desta comédia de Mário de Andrade ainda em 1922. O tumulto envolveria vários grêmios, até mesmo o da música erudita, que já ficara bastante incomodado com as obras de Villa-Lobos na Semana (sem falar na disputa em torno de Guiomar Novais). Mas o mais divertido é pensar nos desdobramentos propriamente teatrais da operação, pois se tivesse avançado entre nós a linha de discussão aqui proposta, inclusive do conjunto da herança teatral, entre outros efeitos a história oficial do nosso teatro moderno não estaria hoje dividida em antes e depois de Vestido de noiva.

Quanto ao outro lado da derrota por W.O. desta dramaturgia, trata-se de uma contabilidade que o grêmio intelectual normalmente se recusa a enfrentar. Para além das dicas de Mário de Andrade a respeito da falta de consciência dos seus sócios, é também preciso entender melhor os fundamentos históricos de sua irrefreável postura de "pescoçudos". As obras de Antonio Candido e Roberto Schwarz ajudam bastante a entendê-la, começando pelo esclarecimento da função atribuída à literatura e à cultura por nossos colonizadores, até hoje não de todo superada.

pesquisa

²⁴ Ver quadrinhos de Caco Galhardo.