

Antônio de Alcântara Machado e o teatro no modernismo

Antônio Alcântara Machado and theatre in Modernism

João Roberto Faria¹

Resumo: O presente artigo busca entender e explicar o pensamento teatral de Antônio de Alcântara Machado, com base nos textos críticos que escreveu para jornais e revistas entre 1923 e 1933. Nesse período de afirmação do ideário modernista, o escritor posicionou-se a favor de uma renovação estética na dramaturgia brasileira e nos espetáculos teatrais.

Palavras-chave: Antônio de Alcântara Machado, Modernismo, teatro brasileiro, Semana de Arte Moderna, teatro no Modernismo.

Abstract: This article seeks to understand and explain the theatrical thought of Antônio de Alcântara Machado, based on the critical texts he wrote for newspapers and magazines between 1923 and 1933. During this period of affirmation of modernist ideals, the writer positioned himself in favor of an aesthetic renewal in Brazilian drama-turgy and theatrical performances.

Keywords: Antônio de Alcântara Machado, Modernism, Brazilian Theatre, Week of Modern Art, theatre in Modernism.

Não houve nenhuma alusão à necessidade de se modernizar o teatro brasileiro na Semana de Arte Moderna de 1922. Como, salvo engano, nenhum dos participantes tocou no assunto em épocas posteriores, só podemos levantar hipóteses para compreender as possíveis causas que deixaram o teatro à margem dos esforços empreendidos para a renovação artística do país. Vale lembrar que nenhum drama-turgo participou da Semana, embora, poucos anos antes, alguns es-

¹ Professor Sênior de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo e autor de vários livros publicados pela editora Perspectiva, com destaque para **Ideias Teatrais: o Século XIX no Brasil** (2001), **História do Teatro Brasileiro** (org.), em dois volumes (2012/2013) e **Teatro e Escravidão no Brasil** (2022).

critores do grupo modernista já houvessem tentado o gênero dramático. Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida escreveram em parceria as peças **Mon coeur balance e Leur âme**, em francês; Oswald deixou inacabadas **A Recusa e O Filho do Sonho**; Menotti del Picchia publicou o poema dramático **Moisés** e escreveu as peças **Suprema Conquista, O Covarde e O Íncubo**; Mário de Andrade publicou alguns esquetes no jornal **O Eco**. Dessas produções, um ato de **Leur âme** – a peça tem três – foi lido no Teatro Municipal de São Paulo, em 1916, por Suzanne Desprès, esposa do encenador Lugne-Poe; e a **Suprema Conquista**, também no Teatro Municipal, em 1921, foi encenada pela Companhia Dramática Nacional de Gomes Cardim.

Essas poucas realizações em nada alteraram o panorama do teatro brasileiro às vésperas da Semana de Arte Moderna, nas mãos de profissionais preocupados em agradar ao público com um repertório de comédias de costumes ou peças traduzidas do francês. Os jovens intelectuais e artistas que cultivavam a poesia, a prosa, a música, a pintura e a escultura não tinham condições de propor a modernização da dramaturgia e do espetáculo teatral, que exigia a participação de autores, intérpretes e encenadores, bem como a aceitação do novo por parte do público. As dificuldades não eram poucas, como bem apontou Sábato Magaldi:

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, esleirosados no academicismo e na acomodação. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Villa-Lobos, Anita Malfati 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 dos demais *ismos* europeus, e pelo mergulho nas fontes brasileiras não convencionais, a começar pela adoção de uma linguagem que se aproximava da fala popular, rompi-da com a rígida sintaxe lusitana. Não houve uma manifestação artística que deixasse de respirar o ar da liberdade trazido pelo movimento modernista. Infelizmente, só o teatro desconheceu 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 admirável nível de agora as outras artes. Não seria mesmo verossímil que a prática de uma comédia sentimen-

tal, muitas vezes rasteira e padronizada nos efeitos a alcançar sobre a plateia, 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 artes, nessa correspondência que é sempre vitalizadora de todas as expressões (Magaldi, 1962, p. 181-182).

Enquanto nos países europeus o teatro moderno avançava com a contribuição de dramaturgos como Ibsen, Strindberg, Tchêkhov, Hauptmann, Pirandello, entre outros, e de encenadores como Antoine, Copeau, Stanislavski, Craig, Meyerhold, para citar os mais importantes, no Brasil dava-se continuidade ao teatro praticado no século XIX. No terreno da dramaturgia, por um lado, nossos autores mantiveram-se no caminho da comédia de costumes que provinha de Martins Pena, França Júnior e Artur Azevedo, apenas atualizando os conteúdos; por outro, escreveram algumas peças inspiradas pelo teatro de boulevard francês, com laivos naturalistas ou simbolistas. Acrescentou-se a essa dramaturgia o teatro de revista, cômico e musicado, distanciado de preocupações literárias e apostando cada vez mais na exuberância cênica. Já em relação ao espetáculo teatral, nosso atraso configurava-se no trabalho do ensaiador e dos intérpretes. Não tivemos encenadores que traziam para si a responsabilidade pela totalidade da encenação, reivindicando uma autoria artística. O ensaiador dava uma orientação geral sobre como o espetáculo deveria ser montado, mas não tinha autoridade sobre os artistas proprietários das companhias dramáticas, que faltavam aos ensaios, introduziam “cacos” nos diálogos e interpretavam seus papéis como bem entendiam. Além disso, o *ponto* era outra característica do “velho teatro” que resistia ao tempo, soprando as falas para os artistas que não decoravam o que deviam falar em cena. No primeiro capítulo de seu **O Teatro Brasileiro Moderno**, Décio de Almeida Prado faz uma súmula perfeita do que era o teatro brasileiro na década de 1920: como se formavam os elencos das companhias dramáticas, com artistas contratados para serem “galãs”, “centros”, “ingênuas”, e assim por diante; a “marcação” feita pelo ensaiador para definir as áreas que cada artista deveria ocupar no palco; os cenários e os figurinos; o papel do ponto; a centralidade do Rio de Janeiro como polo irradiador de toda

atividade teatral brasileira (Prado, 1988, p. 13-20). Tudo contribuía para a manutenção de um teatro preso ao passado, distante das inovações dramáticas e cênicas presentes nos palcos europeus.

Para se conhecer mais extensamente o que indica o breve panorama traçado acima, nada melhor que examinar o conjunto de textos deixados por Antônio de Alcântara Machado, escritor modernista nascido em 1901 e morto precocemente em 1935. Ele escreveu sobre o teatro brasileiro entre 1923 e 1933, para vários jornais e revistas ligadas ao Modernismo. Como crítico teatral, comentou as montagens a que assistiu, analisando e interpretando as produções dramáticas, o desempenho dos artistas, os cenários e figurinos, e até mesmo o comportamento do público; como ensaísta, escreveu textos de cunho mais teórico e mais diretamente vinculados à realidade teatral brasileira, considerada em suas linhas gerais. Todo esse material, que se encontrava disperso, pode hoje ser lido no volume **Palcos em Foco: crítica de espetáculos / ensaios sobre teatro / tentativas no campo da dramaturgia**, organizado por Cecília de Lara e publicado pela editora da Universidade de São Paulo, em 2009. O que pretendo no presente estudo é destacar o conhecimento do teatro moderno europeu que tinha Antônio de Alcântara Machado e as considerações críticas que teceu para condenar o nosso atraso estético e defender a modernização da nossa dramaturgia e dos nossos espetáculos teatrais. Como observou Décio de Almeida Prado, ele escreveu “artigos doutrinários”, numa atitude que é “a de um criador que, não encontrando no palco lugar para as suas concepções dramáticas, tenta redefinir o teatro, condenando em sua totalidade o presente em nome de um futuro que se pretende instaurar” (Prado, 1993, p. 17).

*

Os primeiros textos de Alcântara Machado surpreendem pela acurada visão crítica de um jovem de apenas 22 anos de idade. Ao mesmo tempo em que ele elogia peças como **Terra Natal** e **A Vida é Sonho**, de Oduvaldo Vianna; **A Juriti**, de Viriato Corrêa; e **1830...**, de Paulo Gonçalves, faz restrições a **O Amigo da Paz**, de Armando Gonzaga; **O Pomo da Discórdia**, de Miguel Santos e Antônio Lamago; **Nossos Papás**, de Ribeiro Couto; e **Tentação**, de Amadeu

Amaral. Sua argumentação se constrói sempre no sentido de apontar e criticar os defeitos que vê nas comédias brasileiras que repetiam procedimentos já gastos e envelhecidos, como, por exemplo, colocar em cena as mesmas personagens:

Um rapaz estroina recém-chegado do estrangeiro; criadas pernósticas, geralmente mulatas, que estropiam o francês; velhos ridículos e femeeiros; meninos bonitos e meninas estouvadas; uma senhora veneranda cuja função no palco é fazer valer as tradições e as coisas pátrias; sujeitos gagos, cíciosos; negros e caipiras boçais, que dizem disparates” (Machado, 2009, p. 61).

O grande problema que advém do uso repetido de estereótipos, segundo o crítico, é que boa parte das nossas comédias de costumes se perde na “mera farsa”, exagerando o caricato, tornando postiços os diálogos e as situações cômicas, bem como as personagens e o próprio enredo. O resultado é que o comediógrafo brasileiro falha em transportar, “da vida real para o palco, tipos e costumes dignos de atenção, que sejam originais, sem serem estapafúrdios, que constituam uns e outros, o característico, a marca distintiva de um tempo ou de um lugar” (Machado, 2009, p.63). Pior que isso, a repetição de estereótipos é estimulada pelos artistas para quem as peças são escritas. Alcântara Machado aponta um grave problema da cena nacional, nas mãos de artistas-empresários, talentosos, sem dúvida, mas em conluio com dramaturgos que acabavam escrevendo peças e criando personagens sob medida. Como exemplo, ele cita, sem dar os nomes, “um galã famigerado que, em todas as peças nacionais que representa, é, sem exceção, um estroina completo, que faz espírito dizendo disparates, e sob hábitos condenáveis, esconde um bom coração” e “uma artista, idosa por sinal, que é sempre a mulher ou a viúva de fazendeiro” (Machado, 2009, p.63). Para os seus contemporâneos estava claro que falava de Leopoldo Fróes e Apolônia Pinto. Grandes intérpretes, não se pode negar, mas que não precisavam encarnar os papéis, pois estes se encarnavam neles. Fróes ficou famoso pela facilidade com que improvisava em cena, incluindo “cacos” que desfiguravam a peça, mas que deliciavam o público.

Alcântara Machado faz duras críticas à dramaturgia concebida apenas para provocar gargalhadas nos espectadores. E não são pou-

cas as peças brasileiras que a seu ver não querem mais que isso. Autores como Armando Gonzaga, Gastão Tojeiro, Viriato Corrêa, Mário Domingues, Mário Guimarães, Corrêa Varella, Érico Gracindo, Renato Alvim, entre outros, são alvo de restrições em vários textos escritos em 1923 e 1924. Ao final desses dois primeiros anos como crítico teatral, o autor sintetiza seus pontos de vista no artigo “O que eu disse a um comediógrafo nacional”. Resumindo drasticamente, ele pede que sejam abandonados os modelos até então em voga no teatro brasileiro, que se resumem a três tipos de comédia: a piegas, a sentimental e a de costumes. São sempre as mesmas personagens, os mesmos enredos, os mesmos recursos cômicos, quase sempre farsescos, tudo já gasto e antigo. Era preciso buscar novos assuntos e formas. Era preciso se inspirar em autores como Rostand, Shaw, Pirandello e tantos outros modernos para nos livrarmos das “comediazinhas parisienses” que nos serviam de modelos. Atualizar, abrigar e mesmo apaulistanizar o teatro, eis o que defende o autor, nesse texto-manifesto:

Abrigaremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanizemo-lo. Fixemos no palco o instante radioso de febre e de esforço que vivemos. As personagens e os enredos são encontros, nesta terra de São Paulo como os Ford, nas ruas de todos os bairros, procurando passageiros, quero dizer autores... Olhe: ali vai um, com a bandeirinha vermelha içada. Está livre. É tomá-lo! É tomá-lo! Não vê? Ali, ao lado do muro da fábrica. O casal de italianinhos. Ele se despede, agora. Logo mais vem buscá-la. Um belo dia mata-a. Traga esse drama de todos os dias para a cena. Traga para o palco a luta do operário, a desgraça do operário, traga a oficina inteira. Pronto, ali vai outro. É um cavalheiro gordo, de gestos duros e gravata vermelha. Ontem engraxate, hoje industrial (Machado, 2009, p. 334-335).

O texto continua, com outros exemplos de assuntos brasileiros que poderiam ser aproveitados pelos dramaturgos. Mas no último parágrafo, um balde de água fria nas propostas renovadoras. Os espectadores não aceitariam esse novo teatro, habituados que estavam às velhas peças. Os empresários também não iriam arriscar seu dinheiro em montagens que não tinham público garantido de antemão. Nosso teatro estava condenado à mesmice.

Uma única iniciativa parece ter fugido à regra, em dezembro de 1924: a criação do grupo Colmeia, por Renato Vianna. Alcântara Machado comenta com simpatia a estreia do conjunto, mas lamenta que

a peça escolhida seja **A Abelha de Ouro**, do chileno Armando Mo-
ok. É provável que o crítico conhecesse a primeira tentativa de Rena-
to Vianna, que em 1922, no Rio de Janeiro, organizou o grupo Bata-
lha da Quimera e encenou, de sua autoria, **A Última Encarnação
de Fausto**. Esse espetáculo contou com a participação dos moder-
nistas Ronald de Carvalho e Villa-Lobos, mas não obteve boa recep-
ção do público e da crítica. Alcântara Machado deposita esperanças
na nova iniciativa e a vê como um esforço para introduziu mudanças
no teatro brasileiro. A começar, pelo fato de ter mais atores brasilei-
ros do que portugueses; em segundo, porque é constituída de jovens
e, mais importante, não depender de um ator ou atriz de sucesso:
“Rompe, portanto, felizmente, com esse hábito muito brasileiro (ou,
se preferirem, muito humano) de esconder com um nome pomposo
qualquer a desvalia de vários nomes obscuros” (Machado, 2009, p.
223). No grupo Colmeia, ele sublinha, esforços, triunfos e fracassos
são de todos. Parece pouco, mas não é. As companhias dramáticas
em atividade eram de propriedade de Leopoldo Fróes, Procópio Fer-
reira, Jaime Costa – para citar os mais notáveis –, que brilhavam em
cena, mas de um modo geral acompanhados de comparsas mal pre-
parados e mal ensaiados. Não havia um trabalho de equipe, uma pre-
ocupação com a totalidade do espetáculo. Os grandes nomes garanti-
am a bilheteria. Alcântara Machado louva a organização diferente do
grupo Colmeia e, vislumbrando a possibilidade de realizações mo-
dernas, sugere a Renato Vianna que encene autores como Pirandello,
Bernard Shaw, Jules Romain, Lenormand, Marcel Achard, entre
outros. Infelizmente, como se sabe, o grupo se desfez logo após a
apresentação de **A Abelha de Ouro**.

Pirandello é o melhor exemplo de teatro moderno para Alcântara
Machado. Em 9 de julho de 1923, a companhia dramática da atriz
italiana Maria Melato representa no Teatro Santana a peça **Così è...
(si vi pare!)**. O comentário do crítico ressalta que a São Paulo foi
apresentado “o renovador do teatro italiano”, o autor de peças “aco-
lhidas na França, na Inglaterra e na Alemanha, quando representa-
das, não faz muito, como verdadeiras obras-primas, pela crítica e
pelo público” (Machado, 2009, p.100). Alcântara Machado, em se-
guida, ressalta a originalidade com que o dramaturgo italiano aborda
o tema da relatividade da verdade, que é sempre “impalpável, miste-

riosa e indecifrável”. Os elogios à concepção de **Così è...** traduzem-se em adjetivos superlativos, que se repetem uma semana depois na apreciação de **Sei Personaggi in Cerca d'Autore**, que a Companhia do Teatro Argentina de Roma, dirigida por Dario Nicodemi, apresenta no Teatro Municipal. A peça mais conhecida de Pirandello suscita uma análise que destaca a singularidade de uma dramaturgia que seduz pela estranheza, pelo entrelaçamento de verdade e ficção, real e irreal, cômico e patético, tudo harmonizado pela imaginação engenhosa do dramaturgo. Trata-se de uma obra que rompe com as convenções todas do teatro: é “o ponto de partida de uma literatura dramática à margem da de todos os tempos, que não conserva desta senão as linhas gerais e distintivas, que obedece a regras inéditas de composição e de técnica” (Machado, 2009, p. 103).

Outros escritores ligados ao Modernismo também reconheceram em Pirandello o dramaturgo moderno por excelência. No *Correio Paulistano* de 29 de junho de 1923, Oswald de Andrade anunciava de Paris que Dario Nicodemi ia apresentar em São Paulo peças modernas de autores franceses e italianos, entre eles Pirandello. Nessa crônica, o escritor modernista dá seu testemunho acerca do sucesso que **Seis Personagens à Procura de um Autor** vinha fazendo no palco da Comédie des Champs Elysées. Essa “grande peça revolucionária” era a prova de que o teatro encontrara o seu Rodin – “um homem que desagrega tudo, rebenta de alto a baixo o edifício secular dos antepassados e dos copiadore dos antepassados” (Rabetti, 2021, p. 123). À descrição do espetáculo, na sequência do texto, segue-se a conclusão de que é impossível “contar Pirandello” e que o público ficara preso e interessado no que via no palco: um drama “onde a vida de um lado e a convenção artístico-teatral do outro (representada pelo diretor e pelo conjunto de atores e atrizes) procuram uma solução unida e clara” (Rabetti, 2021, p. 124).

Depois de Oswald de Andrade, no mesmo *Correio Paulistano*, de 18 de julho de 1923, Menotti del Picchia escreveu que Dario Nicodemi trouxe um “sopro de espiritualidade” a São Paulo, com a encenação de **Seis Personagens à Procura de um Autor**, e que a “vitória” do dramaturgo italiano “foi ainda a vitória definitiva dos *novos*” (Rabetti, 2021, p. 139).

Tendo Pirandello como parâmetro, não surpreende que a crítica

teatral de Alcântara Machado aponte o tempo todo a pobreza da nossa dramaturgia ainda presa aos velhos modelos das comédias de costumes e aos recursos farsescos. O teatro para “fazer rir” o irritava pela mesmice dos tipos e enredos que, todavia, eram do agrado do grande público. Daí ter sido enorme a sua satisfação ao ver em cena a peça **As Mulheres não Querem Almas**, de Paulo Gonçalves, em janeiro de 1925, pela companhia dramática de Leopoldo Fróes. Pareceu-lhe feita à maneira de Pirandello, “misturando a fantasia e a realidade, o visível e o impalpável, o que os olhos enxergam e o que só a imaginação pode ver” (Machado, 2009, p. 245). Dois anos antes, Alcântara Machado havia elogiado **1830...**, do mesmo autor, mas essa comédia com argumento histórico fora escrita por um dramaturgo que “ainda era um Colombo sem América: não havia descoberto o teatro moderno” (Machado, 2009, p. 244), isto é, não conhecia Pirandello. Depois que o leu, ainda segundo o crítico, foi um “deslumbramento” que o fez mudar suas concepções teatrais. Em **As Mulheres não Querem Almas**, o tema abordado é a inconstância feminina, apreendida de forma alegórica, num enredo cuja ação se passa num baile de carnaval. Embora considere que a peça poderia ter mais dinamismo e vibração no desenvolvimento de seu entrecho e nas atitudes e gestos das personagens, bem como uma melhor exteriorização de suas ideias, vê-a como uma “afirmação vitoriosa de modernismo” e vaticina que ela “marcará o início de uma nova fase, de uma fase lindamente moderna na literatura dramática brasileira” (Machado, 2009, p. 246).

A posteridade não confirmou o juízo de Alcântara Machado. A peça de Paulo Gonçalves não ficou como um marco de nossa modernidade teatral e nem mesmo a associação a Pirandello foi referendada. Décio de Almeida Prado, por exemplo, sequer menciona o dramaturgo em “A evolução da literatura dramática”, capítulo de **A Literatura no Brasil**, obra organizada por Afrânio Coutinho, em meados dos anos 1950. Galante de Sousa faz o mesmo em seu **O Teatro no Brasil**. Já no **Panorama do Teatro Brasileiro**, Sábato Magaldi filia Paulo Gonçalves às tendências crepusculares – que tiveram em Roberto Gomes nosso maior autor – e vê em sua obra o “gosto impressionista, feito de despedida, de abandono, de renúncia” (Magaldi, 1962, p. 174). Não valoriza **As Mulheres não Querem Almas**,

que a seu ver resvala na sublitteratura. Para Eudinyr Fraga, a peça é simbolista e tem uma “trama frágil”, consequência, a seu ver, do “fôlego curto” do dramaturgo, que se repete sem cessar nos três atos. Essas “reiteraões, que poderiam, inclusive, criar uma atmosfera de envolvimento, tornam-se extremamente fastidiosas, justamente pela indefinição da peça, oscilando entre o drama de atmosfera e o psicológico, de tom poético” (Fraga, 1992, p. 144). Sem ser tão crítico em relação à obra de Paulo Gonçalves, Mario Cacciaglia a considera “alegórica e simbolista”, também sem aproximá-la da de Pirandello (Cacciaglia, 1986, p. 91).

O juízo crítico de Alcântara Machado talvez tenha sido motivado pela vontade de ver o teatro brasileiro no caminho da modernização. A peça de Paulo Gonçalves, afinal, era diferente das comédias de costumes que eram encenadas em nossos palcos e tinha, entre as personagens, um mascarado que não podia tirar a máscara, pois ela era parte integrante de seu ser. Parecia Pirandello, mas não era.

Ainda em 1925 nosso crítico se manifestou com veemência acerca do que devia ser o teatro moderno, ao criticar a peça **Ideal Proibido**, do jornalista e dramaturgo Antônio Carlos da Fonseca, peça que havia sido encenada pela companhia dramática de Jaime Costa. Dois dias antes da estreia, ocorrida no dia 12 de novembro, o autor foi entrevistado pelo *Correio Paulistano*. Afirmou, então, que havia seguido “as exigências do teatro moderno” e que não havia em sua peça “nenhum aparte e nem uma cena desligada”. Ressaltava ainda que tinha criado um ato “puramente imaginário, cuja ação se desenvolve na imaginação das personagens”, fato que justificava o que se lia nos anúncios dos jornais: “alta comédia em 2 atos mais um”. Era uma novidade, e, segundo o autor, não havia nada semelhante no teatro brasileiro ou estrangeiro.

Para Alcântara Machado, Antônio Carlos da Fonseca não compreendeu que o modernismo era um “estado de espírito” e não apenas “uma questão de fórmula, de exterioridade, de modo de preparar”; não compreendeu que um soneto podia ser moderno e atual, que a obra de arte, “na sua essência e na sua significação, é que é ou não moderna” e que “a arte moderna, se o é, deve vibrar, deve emocionar modernamente, só pode ser sentida por espíritos modernos” (Machado, p. 257-258). O melhor exemplo no teatro é Pirandello, “o úni-

co autor moderno, regularmente representado no Brasil”, mas nem sempre bem compreendido: pouca gente percebe que em sua obra “o que há de admirável é o seu dinamismo tragicômico, produto e síntese do momento que vivemos”. Mais: equivoca-se quem o valoriza pelo modo de apresentar as personagens, de dividir as peças e de começar e terminar os atos:

Não percebe que a exterioridade reflete a essência. E que se aquela é pitoresca e surpreendente é porque esta o é, e o é porque procura resumir o estado de espírito atual, feito de incertezas, de contrastes, de hesitações, de arranques e descaídas (Machado, 2009, p.258).

Faltou essa compreensão do moderno a Antônio Carlos da Fonseca. **Ideal Proibido** está muito longe de ser uma peça moderna, seja em seu entrecho, seja em seu desenvolvimento ou na realização de detalhes, pondera Alcântara Machado, demonstrando em sua análise que o dramaturgo ficou preso ao passado:

A análise detalhada da peça nada revela de moderno. Não pode ser considerada inovadora uma obra teatral cuja única originalidade (originalidade no Brasil) está em ser dividida em dois atos mais um. Aliás, seria mais verdadeiro dizer: dois atos com um de permeio.

Os dois diálogos amorosos entre Sílvia e Ricardo (primeiro e segundo atos) são tudo quanto há de mais tradicionalmente brasileiro em teatro. As personagens discutem como as de Brieux, guardadas as devidas distâncias. A comédia, toda ela, está cheia de puerilidades. Para ser bem do mesmo estilo das já produzidas entre nós não lhe faltam sequer a menina que só sabe tocar um único trecho de música, o argentário idiota e conquistador, o moço educado na Europa e outras personagens que tais, consagrados lugares-comuns na cena nacional. E trata-se de uma peça de tese, tese robustecida pela opinião de um jurista autoridade no assunto. É ainda uma peça de tese!

Como, portanto, pretendê-la e classificá-la moderna? (Machado, 2009, p. 259)

Infelizmente **Ideal Proibido** não foi publicada. Conhece-se apenas um trecho da cena XIII do segundo ato, estampado no número de agosto/setembro de 1925 da revista *Novíssima*, dirigida por Casiano Ricardo e Francisco Pati. Não é possível confrontar as considerações críticas de Alcântara Machado, que todavia aparentam ser muito pertinentes, dado o seu envolvimento com a arte moderna. Vale também ressaltar a coragem do jovem crítico, pois Antônio Car-

los da Fonseca era jornalista de muito prestígio, redator-secretário do *Correio Paulistano*. A estreia de sua peça inaugurou o luxuoso teatro Santa Helena, na Praça da Sé, e uma foto do saguão estampada no jornal *A Vida Moderna* mostra como o evento foi bastante concorrido.

Em 21 de janeiro de 1926, outra produção do autor foi representada em São Paulo: **O Príncipe dos Gatunos**, que havia sido bem recebida pelo público e pela crítica do Rio de Janeiro em meados do ano anterior. Mais uma vez, Alcântara Machado fez uma apreciação negativa. No dia da estreia, Antônio Carlos da Fonseca havia dado um breve depoimento ao *Correio Paulistano*, no qual afirmava ter escrito uma comédia simples, sem pretensões literárias, e que os pais podiam levar as filhas ao teatro, para vê-la, sem nenhum receio. Por outro lado, avisava: “Os que só admitem o teatro a Pirandello ou a Georg Kaiser e os que preferem o teatro-gargalhada não devem ir ao Casino. Perderiam o seu tempo”. Provável recado para Alcântara Machado, que admirava Pirandello? É possível que sim. Mas o crítico foi ao teatro e em sua coluna no *Jornal do Comércio* elogiou apenas o trabalho dos atores Leopoldo Fróes, Plácido Ferreira e Teixeira Pinto. A comédia pareceu-lhe fraca – “com menos preocupação de arte do que de moralidade” –, feita para entreter o público com seu enredo policial “inocente como o de um romance de Delly” e diálogos tão puros quanto os de um catecismo. Um espetáculo “próprio para colégio de freiras”, ao qual podiam ir as associadas da Liga das Senhoras Católicas, mas não quem se preocupa com coisas intelectuais. Lembrando a peça anterior do jornalista-dramaturgo, arrematou sua crítica demolidora:

Concordo com o autor da **Ideal Proibido**, quando afirma que os ultrafuturistas estão grassando entre nós pior que tiririca. Faço somente, uma ligeira modificação. A praga é dos que querem ser ultrafuturistas. Mas não podem. Com essa gente é que é preciso acabar de uma vez” (Machado, p.274).

Com palavras tão duras dirigidas a Antônio Carlos da Fonseca, estava aberto o caminho para uma polêmica. A resposta veio no *Correio Paulistano* de 23 de janeiro: “O meu excelente amigo Antônio A. M. parece que se magoou comigo ante o convite que fiz aos ultrafutu-

ristas de São Paulo para não irem assistir ao *Príncipe dos Gatunos*". E mais adiante: "Se os intelectuais de São Paulo são apenas os pseudo-futuristas que brotam assustadoramente como tiriricas nas hortas, eu reitero o meu convite. Não devem ir ao Casino". A única defesa da peça é feita pela referência ao sucesso de público e aos elogios que recebeu de outros críticos. Alcântara Machado, no dia seguinte, enfatiza o que parece estar no cerne da discussão entre os dois:

Antônio Carlos da Fonseca apresentou-se como comediógrafo modernista com **Ideal Proibido**, dois meses atrás. Eu fui e disse que ele de modernista não tinha nada. Pronto! O ex-avanguardista (na intenção) resolve, para evitar mais aborrecimentos, cortar relações com os ultrafuturistas, nome com que são batizados os moços da campanha de renovação literária brasileira" (Machado, 2009, p.275).

Em mais um artigo, em 26 de janeiro, Alcântara Machado volta a criticar seu oponente, chamando-o de "modernista falhado" (Machado, 2009, p. 276).

De fato, não há nada de moderno ou de modernista em **O Príncipe dos Gatunos**. A peça – publicada em 1926, com a transcrição de vários elogios feitos a ela por críticos cariocas – se passa num hotel luxuoso de uma estação de cura, onde personagens conversam banalidades o tempo todo, esboçando-se um relacionamento amoroso entre o protagonista e uma mocinha, enquanto o roubo de joias de alguns hóspedes alimenta a ação dramática, bastante rarefeita. O autor quis fazer uma alta comédia, como comprovam as personagens elegantes e refinadas, bem como a linguagem que empregam. Mas não conseguiu ir além do chamado "teatro de frases", muito em voga na época, praticado também por Álvaro Moreyra e Joracy Camargo, entre outros. Além disso, parece ter criado o papel principal para Leopoldo Fróes, que faz o tipo irônico, inteligente, ferino, disparando ditos espirituosos a todo momento.

Tinha razão Alcântara Machado em suas restrições à dramaturgia de Antônio Carlos da Fonseca. Nessa altura, 1926, seu conhecimento do teatro moderno, alimentado pela leitura de revistas estrangeiras e por uma estada na Europa entre março e novembro de 1925, é bastante abrangente. Ele mostra conhecer as ideias de encenadores como Copeau, Gordon Craig, Bragaglia, Reinhardt, Dullin, bem como

os grandes dramaturgos que vinham renovando a literatura dramática, como Ibsen, Pirandello e Lenormand, para citar alguns poucos. Daí o desalento com a situação do teatro brasileiro, atrasado em termos cênicos e dramatúrgicos. Como poderia apreciar um espetáculo em que “o ponto berrou a valer”? Como valorizar as peças nacionais, que lhe pareciam cópias pioradas de peças francesas de qualidade inferior? Como não perceber a mesmice e a pobreza na criação das personagens? São sempre os mesmos tipos, ele observa:

Sempre a criada pernóstica e mulata que diz coisas em francês do Bangu. Sempre o casal de fazendeiros analfabetos e o moço que chega da Europa. Sempre o novo-rico português. Sempre a menina piegas. Sempre essa gente. Só ela. Sempre.

A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o emigrante, o gri-leiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o indus-trial. Não conhece nada disso. E não nos conhece. Não conhece o bra-sileiro. É pena. Dá dó (Machado, 2009, p.338)

Em outro texto de 1926, Alcântara Machado reafirma seu diag-nóstico pessimista acerca da situação do teatro brasileiro, com pala-vras ainda mais duras. Seu inconformismo o faz apontar “defeitos gravíssimos”, como estes: “desnacionalização, banalidade, atraso técnico, repetição, ignorância da época e do meio, uniformidade, po-breza de tipos e de cenários” (Machado, 2009, p. 405). Ou seja, con-tinuamos, depois da Semana de Arte Moderna, com as envelhecidas comédias de costumes, alheios à modernidade dramatúrgica e cênica. Os dramaturgos ainda importam o modelo das peças francesas com seus enredos gastos, inclusive “a peçazinha de adultério e de alcova muito em voga em Paris antes da guerra” (Machado, 2009, p. 406). A consequência desse estado de coisas é que “brasileirismo” só existe na revista e na burleta: “Essas refletem qualquer coisa nossa. Nelas é que a gente vai encontrar, deformado e acanhado embora, um pou-co do que somos. O espírito do nosso povo tem nelas o seu espelhi-nho de turco ordinário e barato” (Machado, 2009, p. 406).

Para Luiz Fernando Ramos, a viagem à Europa foi fundamental para a mudança de ponto de vista. Se antes, “os parâmetros de quali-dade com que opera ainda são claramente europeus”, depois “vem o reconhecimento das tradições populares como chave para um teatro brasileiro” (Ramos, 2023, p. 104 e 106). De fato, diante de uma cena

descaracterizada, sem colorido próprio, Alcântara Machado vê a salvação nas formas populares. Daí valorizar o teatro de revista, a burleta e também o circo – este muito mais nacional que as companhias dramáticas que vinha acompanhando como crítico teatral. Enquanto estas “caceteiam a gente com peçazinhas mal traduzidos e bobagens pseudo-indígenas”, o palhaço Piolim, sim, é que é brasileiro: “Representa Dioguinho, o tenente Galinha, Piolim sócio do diabo, e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, estupendas, brasileiras até ali” (Machado, 2009, p. 338).

Num denso estudo sobre a crítica teatral de Alcântara Machado, Sérgio de Carvalho afirma que foi graças à descoberta de Piolin que ele “começa a vislumbrar potências espetaculares semelhantes em gêneros teatrais populares como a revista e o teatro de variedades, que antes abominava” (Carvalho, 2023, p. 130). Lembre-se que Alcântara Machado não estava sozinho ao valorizar Piolim, o circo e as formas populares de teatro. Oswald de Andrade e Mário de Andrade também eram admiradores do palhaço. E o segundo, no mesmo ano de 1926, escreveu:

Os únicos espetáculos teatrais que a gente ainda apode frequentar 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. Tudo isto são imposições que levam à originalidade verdadeira e à criação exata. (Andrade, 1926, p. 2)

Observe-se a coincidência dos pontos de vista de Mário de Andrade e Alcântara Machado. Os elogios ao circo e a Piolim, porque são mais brasileiros do que a dramaturgia copiada de autores franceses, indicam o novo caminho que Alcântara Machado passa a sugerir para a modernização do nosso teatro. É preciso aproveitar a cultura popular e ao mesmo tempo afastar o teatro da literatura, reteatralizando a nossa cena. É o que Copeau e Baty estão fazendo na França, ele afirma em texto de 1928, ano em que defende que a geração de 22 pode-

ria ter um papel relevante na criação de um teatro verdadeiramente brasileiro. Para isso, bastaria buscar inspiração “na macumba, no sertão, nos porões, nos fandangos, nas cheganças, em todos os lugares e em todas as festanças onde o povinho se reúne e fala os desejos e os sentimentos que têm” (Machado, 2009, p. 375). Somos muito diferentes da Europa educada, “vivemos na balbúrdia”, “não temos distinção alguma, somos muito mal educados”, “a pândega é o nosso pão de cada dia e de cada noite”, só podemos ter “um teatro bagunça”. O gênero que se adequa à expressão de nossa “essência” é “a farsa popular, anônima, grosseira” (Machado, 2009, p. 376).

Em relação aos textos escritos em seu início de carreira, quando criticava a farsa e o teatro para rir, Alcântara Machado, como observa Cecília de Lara, coloca-se numa posição “diametralmente oposta”, fato que se explica pela adesão do escritor aos princípios nacionalistas dos movimentos vanguardistas Pau-Brasil e Antropofagia:

Por volta de 1928, vê a questão do teatro brasileiro de modo muito claro, sem hesitações. Longe está o crítico preocupado em assinalar o baixo nível do gosto popular, preferindo a farsa ao drama. E mesmo o intelectual que aconselha a assimilação de técnicas estrangeiras para associá-las à temática nacional. Despe-se dos preconceitos de sua formação e não espera mais um teatro brasileiro grave, como culturas bem-comportadas vinham produzindo. Pela via da renovação do teatro europeu, imbuído dos princípios da corrente Pau-Brasil e da Antropofagia, abre-se ao Primitivismo em nossos moldes, à aceitação do substrato mágico de uma cultura complexa, que pode ser realmente incorporado, sem que se cultive a preocupação de encobri-lo com artifícios de importação (Lara, 1987, p. 115).

Nos artigos escritos entre 1929 e 1933, Alcântara Machado reafirma seu ponto de vista sobre o necessário abasileiramento do nosso teatro por meio do aproveitamento das fontes populares. Lamenta que não tínhamos ainda em nossa dramaturgia “farsas moderníssimas” como **Knock**, de Jules Romains, bem como atores e encenadores modernos. Em nossos palcos, predominavam originais brasileiros que “não valiam coisa alguma” e peças estrangeiras mal traduzidas e sem valor. Também os elencos estrangeiros são criticados por não trazerem as novidades europeias, as peças de vanguarda, apresentando sempre um repertório banal. Faltava à nossa classe teatral a compreensão da importância do encenador.

Enfim, o panorama traçado por Alcântara Machado é o de um teatro brasileiro muito distante da modernidade. Sua visão crítica do atraso do nosso palco era evidentemente compartilhada por outros escritores modernistas, que vez ou outra também se manifestaram. Ocorre que o teatro comercial era muito forte e muito bem estruturado, com suas companhias dramáticas nas mãos de artistas admirados pelo grande público. Alcântara Machado indicou caminhos para a renovação, mas não foi ouvido. Morto prematuramente em 1935, não acompanhou o processo de modernização do nosso teatro, que só se tornou possível a partir do final dos anos 1930 e ao longo da década de 1940, com o surgimento de grupos amadores que incorporaram a figura do encenador como responsável pela totalidade do espetáculo, medida logo também adotada pelas companhias profissionais.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de (Pau d'Alho). *Do Brasil ao Farwest – Piolim. Terra Roxa e Outras Terras*, Ano I, n. 3, 1926, p. 2.
- ANDRADE, Oswald. Anunciação de Pirandello. In: RABETTI, Beti. **Pirandello Presente: traduções, excursões e incursões populares no teatro itinerante pelo Brasil nos anos 1920**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021, p. 121-124.
- CACCIAGLIA, Mario. **Pequena História do Teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)**. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1986.
- CARVALHO, Sérgio de. **O Drama Impossível: o teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade**. São Paulo: Edições Sesc, 2023.
- FONSECA, Antônio Carlos da. **O Príncipe dos Gatunos**. São Paulo: Ed. do Autor, 1925.
- FRAGA, Eudinyr. **O Simbolismo no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Art & Tec Editora, 1992.
- GONÇALVES, Paulo. **Poesia e Teatro**. São Paulo: Edições Cultura, 1943, 2 v.
- LARA Cecília de. **De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o Teatro no Modernismo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

MACHADO, Antônio de Alcântara Machado. **Palcos em Foco: crítica de espetáculos/ensaios sobre teatro/tentativas no campo da dramaturgia**. Pesquisa, organização e introdução de Cecília de Lara. São Paulo: Edusp, 2009.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Difel, 1962.

PICCHIA, Menotti del Picchia. Um sopro de espiritualidade. In: RABETTI, Beti. **Pirandello Presente: traduções, excursões e incursões populares no teatro itinerante pelo Brasil nos anos 1920**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021, p. 139-140.

PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1955, vol. 2, p. 249-283.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Moderno Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PRADO, Décio de Almeida. **Peças, Pessoas, Personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

RAMOS, Luiz Fernando. A crítica teatral modernista de Alcântara Machado: mutação em cena aberta. In: MACHADO, Álvaro (org.). **Ideias e Formas Virais: o modernismo de 1922 em artes cênicas, música e cinema**. São Paulo: Edições Sesc, p. 88-113.

SOUSA, Galante de. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.