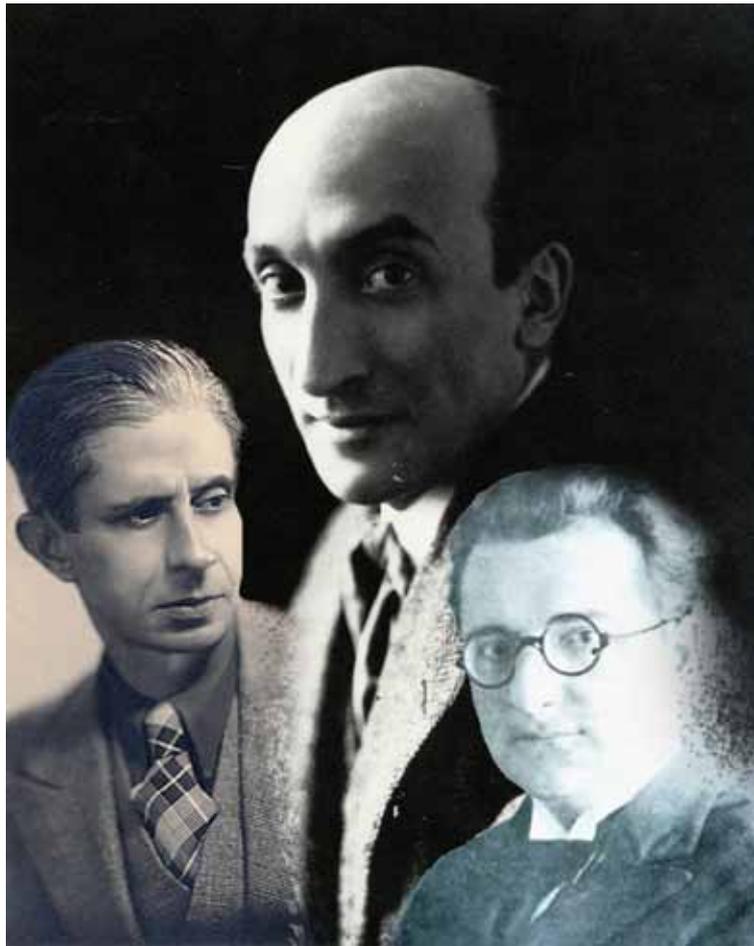


*Álvaro Moreyra e Renato Viana,
precursores das ideias de Jacques Copeau no Brasil*



Álvaro Moreyra, Renato Viana e Jacques Copeau. Fotografias.

Éder Sumariva Rodrigues

Doutorando do Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). eder.sumariva@gmail.com

Álvaro Moreyra e Renato Viana, precursores das ideias de Jacques Copeau no Brasil

Álvaro Moreyra and Renato Viana, precursors of Jacques Copeau's ideas in Brazil

Éder Sumariva Rodrigues

RESUMO

Este artigo tem por objetivo realizar algumas aproximações entre as práticas cênicas dos brasileiros Álvaro Moreyra e Renato Viana e o pensamento do encenador e teórico francês Jacques Copeau. Esses diretores, que foram responsáveis pelas primeiras iniciativas de renovação da cena teatral brasileira nas décadas de 1920 e 1930, apropriaram-se das propostas de Copeau para operar uma “radicalização” no modo de fazer teatro no Brasil. Além disso – contrariando a visão histórica de muitos estudiosos do teatro brasileiro –, apresento como partida da difusão desse pensamento a circulação de espetáculos produzidos por Álvaro Moreyra e Renato Viana.

PALAVRAS-CHAVE: Álvaro Moreyra; Renato Viana; Jacques Copeau.

ABSTRACT

This article aims at establishing a number of links between Brazilian Álvaro Moreyra's and Renato Viana's scenic practices and the thought of the French stage director and theoretician Jacques Copeau. These stage directors, who accounted for early initiatives aimed at renovating the Brazilian theatrical scene in the 1920' and 1930', borrowed Copeau's proposal to undertake a 'radicalization' in the way theater was done in Brazil. Moreover, against many Brazilian theater scholars' historical vision, I pose as the starting point of the dissemination of this thought the circulation of Álvaro Moreyra's and Renato Viana's productions.

KEYWORDS: Álvaro Moreyra; Renato Viana; Jacques Copeau.



Fundada, em 1913, por Jacques Copeau, a Escola do Vieux Colombier teve uma atuação relevante no teatro ocidental por valorizar a primazia do texto, a veneração dos clássicos, a ênfase no trabalho do ator e o despojamento do palco. Apoderando-se desses recursos, Copeau reagiu contra a situação do teatro francês que, naquele momento, estava entregue ao comercialismo, ao sensacionalismo, ao exibicionismo barato e ao cabotinismo.

Diante da realidade da cena teatral francesa, Copeau decidiu criar um espaço em que artistas pudessem investigar uma proposta para a renovação do teatro produzido em seu país. Segundo suas palavras, “o fato de que aspiremos a essa renovação é um primeiro passo dado, é a primeira posição conquistada, baseada nela, devemos organizar-nos e defender-nos”.¹ Para iniciar o processo que levaria à transformação da arte teatral francesa, Copeau pesquisou diferentes fontes de treinamento para o ator, bem como uma nova concepção de espaço e de estética.

Para ele, o teatro deveria ter “um espírito de pesquisa mais do que um espírito de criação”², isto é, a investigação cênica era o meio para a mudança necessária nos rumos que as formas teatrais francesas haviam tomado. A partir dessa concepção de renovação do teatro, por meio de um grupo de trabalho que se debruçasse sobre a pesquisa de novas concepções teatrais, Copeau investiu na formação de um núcleo estável para então dar início à pesquisa. A esse respeito, afirmou à época a necessidade de “formar aquele pequeno núcleo de onde irradiará a vida, em torno do qual o futuro produzirá suas grandes contribuições”.³

Para colocar em prática sua ideia, Copeau iniciou as primeiras investigações teatrais no interior da França, na cidade de Limon, em julho de 1913, local em que sua equipe ensaiou os espetáculos *La femme tuée par la douceur* [A mulher morta por gentileza], de Thomas Heywood e *L’amour médecin* [O amor médico], de Molière. Com esses espetáculos inauguraram o novo espaço teatral de Paris. E também foi nesse local que ocorreu, pela primeira vez na França, uma “tentativa de educação e de treinamento do ator: leituras em voz alta, estudos dos textos, ginástica e jogos”, conforme indica a pesquisa de José Ronaldo Faleiro.⁴ A partir dessa primeira incursão na arte teatral e, conseqüentemente, em meio à oscilação das atividades do grupo em decorrência da I Guerra Mundial (1914-1918), nasceram as propostas de Copeau. Nelas, ele elegeu o laboratório teatral como prática para a renovação da cena francesa, resultando, ao longo dos anos, em significativas contribuições que influenciaram o teatro brasileiro do início do século XX.

Álvaro Moreyra e a reverberação das experimentações de Jaques Copeau

No Brasil, a repercussão do trabalho desenvolvido por Copeau pode ser constatada nas iniciativas do cronista, poeta e político Álvaro Moreyra, que também tinha interesse pela arte teatral. Nascido em 23 de novembro de 1888 no Rio Grande do Sul, Moreyra desde muito jovem esteve ligado ao jornalismo e à literatura. Ambas as atividades foram exercidas inicialmente em Porto Alegre, capital gaúcha, e a partir de 1910, no Rio de Janeiro. Nesta cidade, aos poucos consegue alguns trabalhos em jornais de pouca circulação, até ser empregado pela revista *Fon-Fon*, importante publicação carioca de variedades.

Moreyra obteve o diploma de advogado em 1912, no entanto nunca exerceu esse ofício; o palco, o papel e as palavras tornaram-se mais importantes que as leis. No ano seguinte, embarcou para a Europa para saciar um antigo desejo de conhecer o velho continente, “ver Bruges, morar em Paris”⁵, recordou. Devido à intensa movimentação de armamento bélico no continente europeu, Moreyra percebeu que uma guerra poderia eclodir na Europa, por isso decidiu retornar ao Brasil no fim de 1913.

No período em que viveu na Europa, mais precisamente em Paris, Moreyra teve a oportunidade de conhecer o trabalho desenvolvido por Copeau. Ele reconhece que “o Teatro de Brinquedo começou a se formar em mim em outubro de 1913, quando levado por Pierre Beu Rouge, pude assistir Jacques Copeau dirigindo os últimos ensaios da Companhia do Vieux Colombier em Paris”.⁶ É importante lembrar que o Théâtre du Vieux Colombier⁷ foi fundado em 23 de outubro de 1913, ou seja, Moreyra estava em Paris no momento do seu nascimento. Portanto, ele pôde acompanhar,

¹ COPEAU, Jacques. *Apelos*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 106.

² *Idem, ibidem*, p. 104.

³ *Idem, ibidem*, p. 4.

⁴ FALEIRO, José Ronaldo. História dos espetáculos no Ocidente durante a vida de Jacques Copeau. In: COPEAU, Jacques, *op. cit.*, p. 280.

⁵ MOREYRA, Álvaro. *As amargas não...* Rio de Janeiro: Lux, 1954, p. 44.

⁶ DÓRIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT, 1975, p. 28.

⁷ Na primeira temporada do Vieux Colombier, Copeau encenou treze espetáculos, em que estreia como ator e representou nove papéis. Além disso, organizou uma série de conferências, de leituras, de matinês musicais e poéticas. A temporada termina em maio com as triunfais representações de *Noite de reis*, de Shakespeare, em tradução de Théodore Lascaris; excursões pela Alsácia-Lorena e pela Inglaterra. Ver COPEAU, Jacques, *op. cit.*, p. 280.

⁸ ANTUNES, Amauri Araújo. *O trapézio ficou balançando: teatro de Álvaro Moreyra*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – IEL-Unicamp, Campinas, 1999, p. 7.

⁹ O pesquisador Amauri Araújo Antunes, *op. cit.*, p. 92, localizou nos arquivos da Polícia do Distrito Federal – Departamento de Censura Teatral, outros textos de sua autoria, entre eles “Noé e os outros” (1927), “Arco da velha” (1928), “Jardim sem grades” (provavelmente de 1930), “Tudo é carnaval” (1935) “Uma pensão no paraíso” (provavelmente de 1955) e “O trapézio ficou balançado”. Moreyra não concluiu esta última obra, havendo falecido em 22 de setembro de 1964.

¹⁰ COPEAU, Jacques, *op. cit.*, p. 1.

¹¹ *Apud* MILARÉ, Sebastião. *A batalha da quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009, p. 130.

¹² COPEAU, Jacques, *op. cit.*, p. 112.



ainda que brevemente, o trabalho artístico, pedagógico e administrativo de Copeau, admirando-o desde então..

O contato com as práticas teatrais do diretor francês estimulou o gaúcho a colocar seu projeto teatral em execução. Todavia, isso aconteceu somente em 1925, quando escreveu o texto “Adão, Eva e outros membros da família”. Os doze anos que separaram o primeiro contato com as investigações cênicas e estéticas de Copeau e o início de sua prática cênica, serviram como um período de amadurecimento das ideias, uma vez que suas propostas também não pretendiam reforçar o teatro que se fazia à época, o chamado “teatro sério” europeu ou a comicidade defendida pela Geração Trianon, o “teatro popular”. Moreyra desejava renovar o teatro brasileiro, ansiava por propostas que mudassem a estética teatral. Para tanto, canalizou seus desejos para a fundação do Teatro de Brinquedo, “empreendimento [que] tinha por objetivo a criação de um teatro profissional que satisfizesse à classe média ou à elite cultural do país e, ao mesmo tempo, mantivesse o atrativo popular do teatro de revista”⁸, como salienta Amauri Araújo Antunes.

Para realizar sua proposição, Moreyra reuniu importantes personalidades da época, compondo o embrião de sua companhia teatral: Di Cavalcanti para cuidar dos cenários e Lúcio Costa para a decoração; o elenco contava com a participação de sua esposa Eugênia Moreyra, René de Castro, Fernando Guerra Duval, Frederico Barreto, Maru Sotto Mayor, Atilio Milano. Além desses atores, Moreyra convidou profissionais que tinham experiência com o Teatro de Revista, como Marques Porto, Luiz Peixoto e Joracy Camargo. Sob sua direção, “Adão, Eva e outros membros da família”⁹ estreou em 10 de novembro de 1927, no Salão Luiz XV do Theatro Cassino Beira Mar, no Rio de Janeiro.

O fato de Moreyra formar um núcleo estável de atores pode ser considerado um indício da sua relação com as teorias desenvolvidas por Copeau. De acordo com o encenador francês, o Vieux Colombier foi “concebido por um pequeno grupo de artistas cuja concordância intelectual e um gosto comum da ação tornaram companheiros de luta, esse projeto meditado durante muito tempo conheceu muitas alternativas”¹⁰. Este também parece ter sido o desejo de Moreyra para o Teatro de Brinquedo.

O teatro de grupo que se referia Copeau está ligado à noção de comunhão do núcleo, na qual o coletivo passa a cumprir um papel decisivo na construção do espetáculo e na valorização dos elementos visuais que compõem a cena. Nesse sentido, o princípio do trabalho proposto por Copeau tornava-o o único proponente das atividades, prática que Moreyra também adotou no Teatro de Brinquedo, como veremos adiante. Daí dizer que “sempre cismei uma companhia de artistas amorosos da profissão que não a tornassem profissão [...]. Representaríamos os nossos autores novos e os que nascessem por influência nossa”¹¹.

Em ambos, o desejo de formarem um núcleo estável de atores não significava que seus integrantes devessem ser experientes em interpretação teatral; ao contrário, os diretores também buscavam amadores para compor seus elencos. Para Copeau, “cada vez que surge certa renovação no teatro, em qualquer época e em todos os países, é aos amadores que isso é devido. Sem eles, a rotina e o artifício em cena nunca seriam inquietados”¹². Movido por essas ideias, Moreyra experimentou a proposta de Copeau em palcos brasileiros na primeira encenação de “Adão, Eva e outros membros da família”, na qual existiam pessoas com experiência

em interpretação teatral e outras não. Segundo Moreyra, o nome dado ao grupo se justificava porque “era de *brinquedo* porque utilizei jornalistas, rapazes de boa fortuna, senhoras casadas, moças. Tudo inexperiente. Foi a minha tentativa e que na época causou espanto pelas particularidades com que se fazia”.¹³ Apesar de ele afirmar que todos eram inexperientes em interpretação teatral, deve-se relativizar sua afirmação, visto que Joracy Camargo, Marques Porto e Luiz Peixoto, antes de participarem no Teatro de Brinquedo, desenvolviam atividades no teatro profissional, sendo mais atuantes no teatro de revista.

Outro aspecto da prática cênica de Moreyra, que tem origem nas teorias de Copeau, é a crítica veemente à subordinação da arte teatral à exploração capitalista da imagem do artista. Ele criticava “o desejo de lucro financeiro com o teatro, a mercantilização da arte e o processo de exploração capitalista do artista”.¹⁴ Algumas companhias teatrais valeram-se exclusivamente da imagem de importantes atores e atrizes da época para impulsionar a presença de público nos espetáculos e, conseqüentemente, dar maior credibilidade ao trabalho realizado pelo elenco. Para garantir prestígio e bilheteria, as revistas cariocas investiam cada vez mais no *glamour* e luxo dos cenários e figurinos, recorrendo à uma dramaturgia de riso fácil com um forte apelo sexual.

Moreyra desejava que o teatro servisse como ferramenta de conscientização, de formação cultural da sociedade e, assim como Copeau, acreditava que a mercantilização da arte não traria bons frutos à população, colocando os cidadãos em posição passiva, ludibriando-os. Moreyra desejava “transformar a massa, torná-la capaz de reflexão crítica, promover o exercício do pensar”¹⁵, por isso criava um distanciamento entre o teatro comercial e o seu teatro de arte. No entanto, cabe destacar que a massa a que se referia Moreyra era a elite pensante e os intelectuais de sua época. Considerava que era preciso uma intervenção que promovesse reflexões fora do círculo elitista que frequentava. Para tanto, elegeu a arte teatral como ferramenta ideal para interferir nessa limitada visão de mundo.

Apesar do desejo de com sua arte promover uma interferência no pensamento da “elite”, em 3 de janeiro de 1928 Moreyra encerrou as atividades do Teatro de Brinquedo, uma vez que “o público reclamava da demora entre os quadros e da realização amadorística, mas não das ideias”¹⁶, como pontua Amauri Araújo Antunes. Além de restringir sua produção cênica a uma pequena parte da sociedade, a forma de fazer teatro não agradou ao público.

Passados quase dez anos, em 1937, o casal Moreyra novamente criou um grupo cênico ao qual deram o nome de Companhia Dramática Álvaro Moreyra. Com esse coletivo, Moreyra pretendia concorrer às verbas do primeiro edital de apoio à circulação de companhias teatrais pelo país, promovido pelo Ministério de Educação e Saúde, por meio da recém-criada Comissão Nacional de Teatro (CNT).

Moreyra apresentou uma proposta de circulação¹⁷ de espetáculos para as regiões sul e sudeste do país, com um repertório diversificado de peças teatrais: “Uma mulher e três palhaços”, de Marcel Achard; “Asia”, de Lenormand; “Hedda Gabler”, de Ibsen; “O noviço”, de Martins Pena; “O rei do câmbio”, de José Carlos Lacerda; “O sol de Osíris”, de Heitor Modesto; e “O rio”, de Carlos Lacerda. Como atividade complementar às apresentações teatrais, Camargo nos informa que “outra ideia proposta por Álvaro Moreyra que agradou os membros da Comissão foi a da or-

¹³ MOREYRA, Álvaro. *Correio do Povo*, 9 jan. 1960, apud ANTUNES, Amauri Araújo, *op. cit.*, p. 173.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 77.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 69.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 127.

¹⁷ Não há informações suficientes para expor a programação de qual (ou quais) espetáculo(s) foi (foram) apresentado(s) em cada cidade.

¹⁸ CAMARGO, Angélica Ricci. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2011, p. 111.

¹⁹ MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2001, p. 144.

²⁰ Copeau escreveu um texto intitulado “À juventude” em que enfatizou a necessidade de valorizar a geração de jovens que se dedicavam à arte teatral.

²¹ COPEAU, Jacques, *op. cit.*, p. 280.

²² *Diário da Tarde*. Florianópolis, 26 mar. 1938.

²³ Não foram conhecidas as razões de sua ausência em Florianópolis.

ganização das Tardes Culturais, um conjunto de conferências e palestras sobre a evolução da arte cênica que se realizaria por todas as cidades onde a companhia excursionasse”.¹⁸ As atividades complementares do projeto tinham como objetivo colocar em prática a renovação do teatro brasileiro por meio da difusão do pensamento e da prática teatral de Moreyra.

Em *Cem anos de teatro em São Paulo*, Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas escrevem que “o êxito obtido pela primeira tarde cultural gratuita no Teatro Boa Vista, com conferência de Álvaro Moreyra e a apresentação de Itália Fausta, que pertence ao elenco como ‘diretora de cena’, em trechos de Antígone, levou vários estudantes a pedir nova tarde, com a mesma finalidade”.¹⁹ Assim como Copeau, Moreyra também era adepto da difusão de novas ideias e práticas teatrais aos mais jovens²⁰ e também à renovação do pensamento dos artistas que possuíam uma trajetória no fazer teatral.

Com o projeto das Tardes Culturais, Moreyra se apropriava da ideia de Copeau de que conferências e palestras eram importantes para formar as futuras gerações. Segundo Faleiro, na primeira temporada do Vieux Colombier, entre 1913 e 1914, Copeau “organiza séries de conferências, de leituras, de matinês musicais e poéticas”.²¹ O autor destaca que ele também promovia essas atividades nas excursões que realizava com sua companhia.

Um exemplo da importância da disseminação de conhecimento na prática do diretor francês ocorreu no Brasil, em 8 de julho de 1936, quando o Vieux Colombier apresentou no Teatro Municipal de São Paulo *Le crépuscule du théâtre* [O crepúsculo do teatro]. Além disso, o encenador completou a programação com a realização de um vespéral aberto ao público com o texto *Le gouvernante* [A governanta], de François Porcher, no dia 12 de julho.

Moreyra realizou uma temporada no Teatro São Pedro, em Porto Alegre, e excursionou pela periferia da cidade, apresentando-se nos bairros da Tristeza, Caminho do Meio, Floresta e Cidade Baixa. Para completar o total de apresentações estabelecidas pelo edital que a companhia deveria cumprir, Moreyra decidiu percorrer o interior do Rio Grande do Sul, passando pelas cidades de Rio Grande, Bagé, São Gabriel e Uruguaiana (ou talvez Livramento).

Em virtude da proximidade entre os estados, houve expectativas da Companhia Dramática apresentar suas produções teatrais na capital catarinense, conforme notícia veiculada no jornal *Diário da Tarde*, de 1938: “Álvaro Moreyra e seu conjunto virão proximamente à Florianópolis, sob o alto patrocínio do Ministério da Educação. Aqui, certamente, se verá entre palmas e gabos, principalmente se, a exemplo do que fez na capital gaúcha, der ao público ilhéu espetáculos como ‘A volúpia da honra’, de Pirandello; ‘O noviço’, de Martins Penna; e ‘Veneno’, de Benjamin Lima”.²² No entanto, Moreyra não levou suas produções cênicas a Florianópolis²³, frustrando as expectativas do público e dos artistas catarinenses, que desejavam assistir às suas montagens, consideradas de vanguarda para o teatro da época, e, assim, entrar em contato com um novo fazer teatral e, indiretamente, com as práticas cênicas de Copeau.

Moreyra, assim como parte da intelectualidade brasileira, acreditava que o teatro mundial era irradiado da França, considerada um polo avançado em técnicas teatrais. As propostas dos teóricos e encenadores franceses eram uma espécie de força motriz para a renovação teatral, mas, para Moreyra, essas proposições inovadoras não estavam presentes nos palcos brasileiros. A sua apropriação das teorias e práticas teatrais de Copeau possibilitou que o pensamento do encenador francês e a perspectiva

da modernidade do teatro francês se tornassem estímulos às propostas de renovação do teatro brasileiro.

Renato Viana: outro propagador e deglutidor das proposições francesas

Renato Viana, outro importante autor e diretor brasileiro de teatro do início do século XX, também teve contato com as propostas do encenador francês. Sebastião Milaré afirma que por “meio de revistas estrangeiras [Viana] acompanhava fascinado a luta de Copeau, desde a reabertura do Vieux Colombier, em 1920”.²⁴ O contato com essas publicações proporcionou a aproximação com o pensamento de Copeau. Conhecer as concepções do renovador da cena francesa influenciou o diretor brasileiro, que passou a adotar dois princípios para um novo teatro brasileiro: o “respeito ao texto e dignificação do trabalho do ator”.²⁵

Essas diretrizes estiveram presentes nos empreendimentos teatrais de Viana, que fundou a Companhia Batalha da Quimera, em 1922. Com esse grupo encenou seu texto *A última encarnação do Fausto*, que estreou no Teatro São Pedro (atualmente Teatro João Caetano), em 16 de dezembro de 1922. O espetáculo ficou somente três dias em cartaz, mas, na avaliação de Milaré, “teve o efeito de um abalo sísmico: balançou as estruturas do velho teatro e, na sua ínfima permanência em cartaz, se nada derrubou concretamente, não deixou de imprimir nos espíritos mais sensíveis a noção de mudança, a visão de novas possibilidades da arte”.²⁶

Posteriormente, em 1924, Viana fundou uma nova companhia teatral em São Paulo, a Colmeia, porém, novamente, em virtude da má administração e da excentricidade de suas propostas teatrais, o empreendimento fracassou! A companhia estreou em 5 de dezembro no Teatro São Paulo, com o espetáculo *Abelha de ouro*, de Armando Mook, e permaneceu apenas uma semana em cartaz. Por conta da fraca recepção do público, Viana decidiu retornar para o Rio de Janeiro, esperando uma melhor aceitação das plateias cariocas para seu espetáculo; entretanto, nas dependências do Teatro Cassino Beira-Mar, a encenação ficou em cartaz somente de 17 a 25 de janeiro de 1925, encerrando as atividades da companhia.

No final de 1927, Viana mais uma vez apostou em um novo empreendimento teatral e fundou a Companhia Caverna Mágica. Em 17 de janeiro de 1928, o encenador abriu a temporada do Teatro Cassino com *Fim de romance*. Segundo Milaré, “o espetáculo foi elogiado, mas os críticos estranhavam coisas como longas pausas e movimentos de luz. Não conseguiam ver nisso renovação e sim ‘erros’ da montagem”.²⁷ Enquanto no Brasil esses aspectos da encenação eram vistos como erros, uma vez que o teatro naquela época estava pautado pela forma declamatória do texto, na França, mais de uma década antes, Copeau já refletia sobre as longas pausas contidas no espetáculo *La maison divisée* [A casa dividida], de André Fernet, mostrando que elas possuíam uma função dramática importante. Em *La nouvelle revue française* [A nova revista francesa], em 1º de maio de 1913, o encenador francês comentou:

A própria atmosfera do drama é o silêncio. Quanto mais esse silêncio for poderoso, tanto mais será rebelde, tanto mais intenso será o acento dramático que o ataca e dilacera. O drama começa pelo silêncio, e acaba por ele. Sai dele, para voltar a ele. É como uma ruptura, um fugitivo despertar, como uma exclamação discordante



²⁴ MILARÉ, Sebastião, *op. cit.*, p. 75.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 75.

²⁶ MILARÉ, Sebastião, *op. cit.*, p. 89.

²⁷ MILARÉ, Sebastião. Disponível em <http://www.anta-profana.com.br/materia_atual.asp?mat=177>. Acesso em 29 maio 2014.

²⁸ COPEAU, Jacques, *op. cit.*, p. 123.

²⁹ NUNES, Mário. 40 Anos de teatro, *apud* MILARÉ, Sebastião. *A batalha da quimera*, *op. cit.*, p. 99.

³⁰ A estreia de uma peça de Renato Vianna. *A Noite*, 17 set. 1924, *apud* MILARÉ, Sebastião. *A batalha da quimera*, *op. cit.*, p. 100.

³¹ Sobre esse assunto, ver MILARÉ, Sebastião. *A batalha da quimera*, *op. cit.*, 129-138.

³² Constam do contrato oficial os seguintes objetivos: "1º – Difundir na sociedade brasileira a cultura da Arte Dramática [...]; 2º – Integrar ou reintegrar o Teatro Brasileiro na sua missão artística universal-histórica, social e estética [...]; 3º – Restaurar o prestígio moral e artístico do Teatro [...]; 4º – Educar civicamente o povo, oferecendo-lhe espetáculos em que se oficie o culto do patriotismo e das esperanças coletivas no Brasil do amanhã; 5º – formar o artista dramático, dando-lhe uma personalidade à altura da sua missão [...]; 6º – Reivindicar os direitos poéticos, rítmicos e picturais do Teatro, pela influência ideal da Música, da Dança e da Cor, fundidos na obra dramática; 7º – Preparar e incentivar o advento de uma literatura dramática [...], combatendo vigorosamente o autor ignorante, o imoral e o cabotino e defendendo a obra de arte dos escritores autênticos; 8º – Criar os espetáculos públicos, ao ar livre, para comemorações cívicas e religiosas [...]; 9º – Manter um núcleo Cênico, para temporadas oficiais, beneficentes e excursões pelo Brasil [...]; 10º – Fundar o "Drama", órgão de crítica e cultura artística para todo o Brasil, batendo-se pelo advento de um Teatro Dramático do Estado." VIANA, Renato *apud* GODINHO, Ivens Thiwes. *Renato Vianna: educador e dramaturgo*. Dissertação (Artes Cênicas) – UniRio, Rio de Janeiro, 1998, p. 81.

³³ MILARÉ, Sebastião. *A batalha da quimera*, *op. cit.*, p. 183.

*entre duas margens de silêncio. No começo, ainda não havia nada dito. No final, já não há nada que dizer. Tudo está consumado, tudo está terminado, através da ação. Não há total acabamento através da palavra. E leio uma grave lição nesse silêncio inapelável, nesse silêncio de morte que os grandes trágicos fazem planar sobre o palco, na hora do desfecho.*²⁸

Por esses indícios é possível concluir que o contato de Viana, a partir de 1920, com os escritos de Copeau publicados em revistas que traziam conteúdos sobre o teatro francês, influenciou a forma de fazer teatro no Brasil, que passou a valorizar a pausa e o silêncio, como em *Fim de romance* e também em *Gigolô*. Nas palavras do crítico Mário Nunes, "Renato modela os personagens sem palavras supérfluas, por meio da ação".²⁹ A respeito dessa discussão, Viana declarou a um jornalista: "a peça, meu caro, vai viver de representação. A sua menor rubrica e necessidade cênica imperiosa. Todos os silêncios são interpretativos. A peça vive de gestos, de atitudes. Toda a sua expressão é uma expressão muda".³⁰ Para Copeau e, conseqüentemente para Viana, o silêncio fazia parte da exposição dos elementos subjetivos das personagens; as pausas e as falas tinham sentidos que preenchiam a cena.

O terceiro empreendimento de Viana, a Caverna Mágica, foi fundado no mesmo ano do Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra, em 1927. Coincidência ou não, ou por falta de palcos apropriados para a apresentação desses espetáculos no Rio de Janeiro, ambas as companhias utilizaram o Teatro Cassino para estrear suas montagens cênicas. Este teatro era o local onde se reuniam a elite carioca e os jovens artistas que desejavam mudar a realidade cênica do país. Cabe destacar o acirramento de ideias entre ambos no que se refere ao pioneirismo da renovação do teatro brasileiro.³¹

Apesar das dificuldades financeiras enfrentadas ao longo de sua trajetória, das desavenças com artistas, polêmicas com a imprensa, mudanças de cidades, abertura e fechamento de curtos ciclos de projetos teatrais, Viana acreditava que fazer teatro era uma ferramenta essencial para a formação cultural dos cidadãos brasileiros e da construção de uma identidade nacional. Para isso, pleiteou recursos financeiros contínuos junto ao poder público a fim de tentar concretizar seu novo empreendimento teatral: o Teatro-Escola.

Durante dois anos, Viana lutou pela aprovação de seu projeto junto ao governo de Getúlio Vargas, propondo a criação de uma companhia modelo de teatro que excursionasse pelo território brasileiro. Em 14 de julho de 1934, pelo Decreto nº 5.048, o contrato³² foi assinado pelas partes. O Teatro-Escola teve como sede o Teatro Cassino e foi subsidiado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública em parceria com a prefeitura do Distrito Federal. Para Milaré, o projeto de Viana "podia agora criar o sistema que acreditava necessário para a renovação estética do teatro formando o par dialético, capaz de superar os velhos impasses confinadores da arte no imobilismo; capaz de dinamizar as estruturas do teatro tornando-o espelho crítico e instrumento da educação cívica e espiritual da sociedade".³³

Nesse sentido, é possível afirmar que o "sistema" adotado por Viana no Teatro-Escola teve como base as propostas cênicas de Copeau, para as quais um espaço como esse seria o local ideal para pensar e propor a renovação do teatro, assim como a formação de um novo ator. Na sua inauguração, o encenador brasileiro evocou o pensamento de Copeau, assumindo uma atitude idêntica à dos "fundadores do Vieux Colombier, da França", uma

vez que havia entre os dois contextos, o francês e o brasileiro, o que Viana chamou de “identidade de motivos: queda alarmante de nível artístico, cabotinismo, ignorância, falsa crítica, etc.”.³⁴

Diversos foram os motivos para a curta duração do projeto: processos judiciais, denúncias de mau uso de verba pública, insatisfação da classe artística, difamação e as mudanças na localização da sede, foram algumas das causas que enfraqueceram sua proposta de renovação teatral, levando-o a findar as atividades em 1935. Apesar do pouco tempo de vida do Teatro-Escola, Viana encenou *Sexo*, produção polêmica que impactou a imprensa, artistas e, principalmente, o público, por trazer à cena teatral, assuntos considerados tabus para a época.

A primeira missão dramática ocorreu com o espetáculo *Deus*, de março a novembro de 1938. Com ela Viana percorreu sete estados do Norte e Nordeste e realizou cerca de duzentas e cinquenta apresentações. Milaré informa que “o material de cena e equipamentos reunidos para a excursão somavam mais de dezoito toneladas e estavam estimados em trezentos contos”³⁵, uma quantidade expressiva de material e um custo alto para encenar o espetáculo pelo Brasil. Uma demanda como essa se refletia diretamente na necessidade de uma logística e de uma equipe em torno do mesmo objetivo para viabilizar a circulação da encenação e, é claro, tudo isso implicava mais verba. Ao conciliar esses dois aspectos, Vianna conseguiu transmitir à imprensa recifense e aos artistas, que prestigiaram seu trabalho, uma nova proposição de equipe teatral:

E para que maior exemplo de falta de vaidade (do que o oferecido) pelo casal Eurico-Hortência Silva? Artistas que têm nome feito em todos os cartazes não se sentem diminuídos fazendo “pontinhas”, comparsas até. Na peça de estreia, Hortência foi apenas uma figurante; em Cumparsita, Eurico Silva, no seu definido tipo “chinês” não dá uma palavra. / Ah, se todos os artistas compreendessem ser assim que se dignifica o teatro! Pode-se fazer teatro dramático, operetas e revistas, pode-se fazer farsa. Tudo pode ser teatro limpo e honesto, mas o artista precisa limpar-se primeiro. / Corpo e alma.³⁶

Ao decidir criar uma equipe igualitária, que não diferenciava atores principais de secundários, em que todos estão disponíveis para exercer os diferentes tipos de linguagens teatrais, Viana aproximou-se novamente de umas das proposições de Copeau. O encenador francês sustentou que “não devemos pensar que resolvemos o problema da interpretação banindo as *stars* de nossos pequenos teatros e adotando o princípio do grupo coletivo. Estamos bem longe de haver atingido a simplicidade”.³⁷ Nesse sentido, pode-se dizer que o encenador brasileiro almejava propor, na virada de 1930 para 1940, um ator dinâmico, disponível e aberto a novas experiências teatrais sem a necessidade ocupar um lugar de destaque na companhia, mas em comunhão com todos.

A respeito da unidade do grupo formado por Viana, Milaré destacou que as missões dramáticas “provaram os benefícios da disciplina da equipe e do trabalho constante para a permanente vitalidade do espetáculo [...]”. O importante, porém, é que esse número expressivo foi alcançado sem prejuízo da qualidade³⁸. Milaré constata em sua pesquisa que a passagem de Viana por Pernambuco deixou uma significativa contribuição, causando impacto, principalmente, no Grupo Gente Nossa. Para Figueira Filho, diretor do grupo, o coletivo de Viana “não comportava estrelismo,

³⁴ VIANA, Renato *apud* GO-DINHO, Ivens Thiwes, *op. cit.*, p. 80.

³⁵ MILARÉ, Sebastião. Disponível em <http://www.anta-profana.com.br/materia_atual.asp?mat=177>. Acesso em 29 maio 2014.

³⁶ CAMPELLO, Samuel. Pela dignidade do teatro. *Diário de Pernambuco*, 3 abr. 1938, *apud* MILARÉ, Sebastião, *op. cit.*, p. 220.

³⁷ COPEAU, Jacques, *op. cit.*, p. 93.

³⁸ MILARÉ, Sebastião. *A batalha da quimera*, *op. cit.*, p. 229.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 222.

⁴⁰ Os valores concedidos a companhias teatrais entre 1936 a 1945 pelo SNT são mencionados em CAMARGO, Angélica Ricci, *op. cit.*

⁴¹ COPEAU, Jacques, *op. cit.*, p. 237.

⁴² MILARÉ, Sebastião. *A batalha da quimera*, *op. cit.*, p. 294.

⁴³ *Idem*.

nem privilégios, nem o cabotismo tão frequentes”.³⁹ Tais palavras evidenciam a disseminação das ideias de Copeau por Viana, as quais podem ser consideradas palavras-chaves para compreendermos o pensamento do encenador francês, pois, em sua visão, estrelismo, privilégio e cabotismo eram características que deveriam ser suprimidas para que houvesse a renovação teatral em seu país.

Em 1941, Viana instalou-se em Porto Alegre para fundar a Escola Dramática do Rio Grande do Sul, tendo recebido apoio financeiro do Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão criado em 1937 e vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Em 1943, foi-lhe destinado o valor de sessenta mil réis e, em 1944 e no ano seguinte, o repasse para a escola atingiu cento e vinte mil réis, e depois cento e cinquenta mil réis⁴⁰; o último apoio financeiro recebido foi liberado pelo governo de Getúlio Vargas.

Ao retomar o projeto da escola, Viana reforçou a ideia de Copeau sobre a importância de conceber um lugar para formação artística. A seu ver, um espaço como esse seria “uma grande escola, amplamente subvencionada pelo Estado, onde seriam estudadas e praticadas todas as formas da invenção e da representação dramáticas; onde cada seção seria dirigida pelo homem mais qualificado, sem levar em conta títulos oficiais nem recomendações políticas; onde o conjunto receberia um impulso harmonioso dominado por um espírito”.⁴¹

Último empreendimento teatral da carreira artística de Viana, o Teatro Anchieta foi concebido pelos integrantes que frequentavam a Escola Dramática que, como vimos, adotou os princípios de Copeau e o modelo implantado no *Vieux Colombier* como guia da formação do novo ator brasileiro. O pensamento do encenador francês realmente inspirou a trajetória artística de Viana, como fica claro neste trecho da fala de Copeau: “vamos reagir contra todas as covardias do teatro contemporâneo. Ao fundar o *Vieux Colombier* preparamos um lugar de refúgio para os talentos vindouros. Nossos esforços tendem a criar em torno do ator atmosfera mais apropriada à sua formação como homem e como artista; educá-lo, despertar sua consciência e iniciá-lo na moralidade da arte”.⁴²

Nessa perspectiva, pode-se dizer que o pensamento de Copeau permeou os empreendimentos teatrais que Viana fundou ao longo de seu percurso teatral, principalmente no Teatro Anchieta, pois o fato de possuir uma sede na qual era viável explorar de forma mais aprofundada a prática do encenador francês, permitia criar um ambiente de renovação teatral. Milaré constatou que o edifício que foi escolhido para abrigar as atividades do Teatro Anchieta também possuía similaridade com a estrutura física do *Vieux Colombier*: “era um edifício modesto, que reformas tornaram confortável, mas não proporcionaram luxo. Tudo muito simples. [...] Evocava Copeau quando se referia à modéstia do teatrinho da avenida Brasil. Também ele, na capital gaúcha, alugou um velho teatro em bairro onde raramente os burgueses iam: a avenida Brasil, de Porto Alegre, era a sua rue du *Vieux Colombier*”.⁴³

Destaque-se que, tanto na Escola Dramática quanto no Teatro Anchieta, Viana seguiu ainda outro preceito idealizado pelo encenador francês. Ele era o único a conduzir as atividades, conforme constatou Milaré:

No princípio Renato foi o único professor. Passou a estimular o espírito de equipe e a encarregar alunos da execução da parte técnica, luz e som, da confecção de adereços, de elementos cenográficos etc., fazendo com que todos aprendessem tudo o que fosse



*necessário à criação do espetáculo. Preparava o grupo de orientadores autênticos, uma equipe de líderes no assunto, uma elite dirigente.*⁴⁴

Ao contrário de Moreyra, Viana marcou presença em Florianópolis em janeiro de 1945, quando proferiu uma palestra e participou da fundação da nova companhia da cidade que, depois de algumas sugestões dos presentes, recebeu o nome de Centro de Cultura Dramática Renato Viana (CCDR). Como forma de homenagear o encenador brasileiro, os artistas amadores da nova companhia teatral da cidade decidiram encenar *A última conquista*, texto de autoria de Viana. Conforme informação da pesquisadora Vera Collaço, “todos os amadores da cidade, inclusive os integrantes da União Operária, participaram, no Teatro Álvaro de Carvalho, de uma palestra sobre o teatro e sobre o teatro brasileiro proferida por Renato Vianna”.⁴⁵

Certamente podemos afirmar que Viana muito colaborou para a difusão do pensamento de Copeau no Brasil, tanto nas duas ocasiões em que percorreu longas distâncias, primeiro no Norte, depois no Sul do país, mas também nas outras oportunidades em que o encenador brasileiro proferiu palestras ou apresentou espetáculos teatrais. De acordo com o crítico Brício de Abreu, “todos os axiomas, toda a teoria violenta e sublime daquele Copeau da batalha do Vieux Colombier, fora assimilada por Renato, tornava-se Evangelho e dificilmente havia de o largar durante toda a vida”⁴⁶, e assim o fez em sua trajetória.

Viana contribuiu significativamente para a renovação do teatro brasileiro, seja no trabalho do ator ou na concepção da cena teatral. Dessa maneira, é possível dizer que o projeto de renovação de Copeau esteve presente em diferentes momentos em que os artistas brasileiros tiveram a oportunidade de entrar em contato com sua proposta, ainda que indiretamente, por meio das teorias teatrais do encenador brasileiro.

Moreyra, Viana, Copeau: disseminadores

O contato com as encenações dos diretores brasileiros possibilitou às companhias de teatro amador das décadas de 1920 a 1940, que realizassem a modernização da cena teatral, a investigação de novos procedimentos interpretativos, a aquisição de equipamentos que permitiam uma nova dinâmica no palco, e a estabilidade de um elenco, características que podem ser constatadas nas produções cênicas de Moreyra e Viana e que, conseqüentemente, serviram de exemplo a outras companhias brasileiras. Posteriormente aos primeiros empreendimentos dos dois diretores brasileiros, outros artistas também conheceram o pensamento de Copeau, resultando em novas percepções sobre o trabalho do encenador francês.

Em 1939, Décio de Almeida Prado foi à Europa e inteirou-se do trabalho de companhias teatrais, além de prestigiar uma palestra do próprio Copeau. Sua primeira crítica teatral foi escrita em 1941 para a revista *Clima*, na qual abordava a turnê brasileira da Companhia de Louis Jouvet, discípulo de Copeau. Em entrevista concedida, em 25 de maio de 1991, aos repórteres Nelson de Sá e Alcino Leite Neto, da *Folha de S. Paulo*, Prado recordou os primeiros passos de sua carreira como crítico: “meu primeiro artigo foi sobre a companhia de Louis Jouvet, que estava aqui e ficou dois anos por causa da guerra. Ela teve uma grande influência teórica sobre mim. O primeiro livro de teoria teatral que eu li foi do Jouvet, para poder escrever sobre a temporada dele”.⁴⁷ Depois que conheceu esses dois

⁴⁴ COPEAU, Jacques, *op. cit.*, p. 282.

⁴⁵ COLLAÇO, Vera Regina Martins. *Um palco em sintonia com a modernização brasileira*. Florianópolis: Editora da Udesc, 2010, p. 164.

⁴⁶ ABREU, Brício. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro Editor, 1953, p. 227.

⁴⁷ Décio de Almeida Prado *apud* SÁ, Nelson de e NETO, Alcino Leite. Disponível em <http://almanaque.folha.uol.com.br/entdecioalmeidaprado.htm> Acesso em 19 maio 2014.

⁴⁸ Segundo o pesquisador Walter Lima Torres, “Louis Jouvet declarava orgulhoso que a companhia transportava seu próprio material necessário aos espetáculos e dispunha de um pessoal técnico especializado: 47 cenários (dos quais quatro comportando uma maquinaria complicada permitindo mudanças de cenário com a cena aberta); 01 equipamento completo de cenotécnica e iluminação; 34 cestos para 395 figurinos; 02 cestos de calçados; 04 cestos de chapéus; 02 cestos de maquiagem; 02 cestos de perucas; 51 caixas grandes para cenários; mais 138 malas entre arquivos e bagagens dos atores totalizando 233 volumes de material representando um volume de 379 metros cúbicos para um peso total de 34 toneladas”. TORRES, Walter Lima. A turnê do Teatro Louis Jouvet no Rio de Janeiro e São Paulo. *O Percevejo*, n. 10/11, Rio de Janeiro, 2001/2002, p. 126.

⁴⁹ MOREYRA, Álvaro, *op. cit.*, p. 191 e 192.

⁵⁰ SILVA, Armando Sérgio da. *Uma oficina de atores: a escola de arte dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: Edusp, 1989, p. 34.

encenadores franceses, Prado fundou, em 1943, na cidade de São Paulo, o Grupo Universitário de Teatro (GUT).

A vinda de Jouvet ao Brasil gerou expectativas entre os grupos amadores, pois teriam oportunidade de estabelecer contato com o modelo teatral proposto por Copeau. Jouvet trouxe consigo os ensinamentos de seu mestre, deixando muitos artistas e intelectuais da época fascinados com a estrutura organizacional⁴⁸ de sua companhia. Moreyra o encontrou durante sua estadia no Rio de Janeiro, em 1913, relatando a ele que assistira à estreia do grupo na inauguração do Vieux Colombier. Segue-se a conversa entre os dois:

– *Sabe que assisti à sua estreia, em 1913, na inauguração do Vieux Colombier?*

– *Sim*

– *Fazia um dos servos de Une Femme tuée par la douceur e Macraton, de L’Amourn médecin.*

– *1913! [...] Foi um bom tempo aquele. O Vieux-Colombier era como uma família. Depois da família. Depois a família teve brigas, dispersou-se [...].*

– *O Sr. escreveu, uma vez que não há problemas no teatro, que o único problema do teatro é o êxito [...].*

– *E penso nisso. O teatro é um elemento, - o maior, sem dúvida - de cultura [...]. Para exercer influência, para revelar, esclarecer, das idéias, conseguir o seu fim, precisa do êxito que lhe traz o público. Se o público não vem, a quem se fará a revelação, a quem se esclarecerá? As idéias morrerão inúteis. O teatro perderá o seu fim.* ⁴⁹

Logo após a turnê de Jouvet, em 1942, Alfredo Mesquita fundou, também em São Paulo, o Grupo de Teatro Experimental. Alguns anos depois, em 1948, inauguraram a Escola de Arte Dramática (EAD) a partir das propostas renovadoras da cena francesa e de Copeau.

Evidentemente os ideais do diretor francês influenciaram o teatro brasileiro, principalmente em relação à “valorização cênica do texto dramático, um teatro de equipe orientado por um diretor que deveria proporcionar a harmonia do espetáculo, valorizando também as artes do cenógrafo e do figurinista”, como afirma Armando Sergio Silva.⁵⁰ Essas propostas acompanharam as trajetórias teatrais de Moreyra e Viana e, conseqüentemente, disseminaram-se para grupos teatrais de todo território brasileiro.

Por fim, é importante frisar que ainda está por ser realizada uma pesquisa de maior envergadura a respeito do tema abordado neste artigo. As relações de Álvaro Moreyra e Renato Viana com o pensamento e as concepções cênicas de Jacques Copeau expostas aqui são apenas centelhas de pensamentos. Intercessões, apontamentos e ideias foram apresentadas como forma inicial de reflexão sobre o mote. Pode-se dizer que o teatro brasileiro, no início do século XX, estava permeado pelo pensamento de Copeau? A pergunta pulula, intriga.

Vejo que os cegos andam sempre sorrindo.

Mas desconfio que os surdos são mais felizes.

(Enganados. Álvaro Moreyra)



Artigo recebido em novembro de 2013. Aprovado em abril de 2014.