

Mário de Andrade, Alfredo Mesquita e o teatro moderno

[*Mário de Andrade, Alfredo Mesquita and modern theatre*]

João Roberto Gomes Faria¹

RESUMO • O presente estudo gira em torno das relações entre o teatro e o modernismo a partir de sua figura mais importante: Mário de Andrade. A pesquisa realizada para a sua redação constatou que o poeta não acompanhou de perto o trabalho do teatro profissional, que era predominante em São Paulo e no Rio de Janeiro, talvez por considerá-lo distante da modernidade instaurada pelo movimento modernista de 1922. Por outro lado, Mário de Andrade colaborou com uma iniciativa amadora de cunho moderno: a encenação de *Noite de São Paulo*, de Alfredo Mesquita, em 1936, escrevendo um texto para o programa da peça – que será aqui transcrito na íntegra – e participando da comissão organizadora do espetáculo. • **PALAVRAS-CHAVE** • Teatro e modernismo; Mário de Andrade; Alfredo

Mesquita. • **ABSTRACT** • This article discusses relations between theatre and modernism as it investigates the movement's main character: Mário de Andrade. As the research into this subject shows, he did not follow closely the work that was being done by professional theatre in São Paulo and Rio de Janeiro, perhaps because he considered it was far from the modernity established by the Modernist of 1922. On the other hand, Mário de Andrade collaborated with an amateur and modern initiative: the staging of the play *Noite de São Paulo*, by Alfredo Mesquita, in 1936, writing a text for its program – herein transcribed – and participating of the organizing committee of the theatrical show. • **KEYWORDS** • Theatre and modernism; Mário de Andrade; Alfredo Mesquita.

Recebido em 3 de julho de 2024

Aprovado em 7 de agosto de 2024

FARIA, João Roberto Gomes. Mário de Andrade, Alfredo Mesquita e o teatro moderno. *Rev. Inst. Estud. Bras.* (São Paulo), n. 89, 2024, e10706.



Seção: Artigos

DOI: 10.11606/2316901X.n89.2024.e10706

¹ Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

Este breve estudo tem um objetivo muito simples: colocar em circulação um texto pouco conhecido de Mário de Andrade sobre teatro moderno e comentá-lo. Publicado no programa da peça *Noite de São Paulo*, de Alfredo Mesquita, representada em 1936 no Teatro Municipal de São Paulo, não figura em nenhum dos livros do escritor modernista. Mas, antes de dá-lo à leitura, vou explicar o contexto teatral da época em que foi escrito e tecer algumas considerações sobre as relações entre o teatro e o movimento modernista e sobre o que a pesquisa para a redação deste texto acabou constatando: o desinteresse de Mário de Andrade pelo teatro profissional de seu tempo. Talvez pelo fato de estar a par do processo de modernização teatral na Europa, sabia que o nosso palco carecia de iniciativas inovadoras, preso que estava às convenções herdadas do século XIX.

O movimento modernista de 1922 nada pôde fazer pelo teatro brasileiro, que não se modernizou logo após a Semana de Arte Moderna por uma série de dificuldades que já foram detalhadas por especialistas, a começar pelo fato de que os profissionais da cena viviam da bilheteria. Renovar uma arte que requer o concurso de artistas, encenadores e dramaturgos, bem como de um público disposto a pagar para assistir a um espetáculo, não era tarefa para um grupo de escritores, pintores, músicos e escultores. Arte coletiva que depende de uma resposta imediata dos espectadores, o teatro precisou esperar o surgimento de grupos amadores nas décadas de 1930 e 1940 para se atualizar em relação às outras artes que foram impulsionadas pelo movimento artístico de 1922. Como observou Sábato Magaldi (1962, p. 182), “o mundo do teatro profissional perdeu o contato com as demais artes, nessa correspondência que é sempre vitalizadora de todas as expressões”. Consequentemente, “só o teatro desconheceu o fluxo renovador, e foi a única arte ausente das comemorações da Semana” (MAGALDI, 1962, p. 182).

Tudo leva a crer – como pretendo mostrar mais à frente – que Mário de Andrade não era frequentador assíduo do teatro declamado, mas, como escritor, tinha

algum apreço pela forma dramática, que utilizou não poucas vezes nos escritos de juventude, concebidos para a leitura, não para o palco. Em 1916, escreveu os esquetes *A guitarra frustrada de Romeu e Cocoricó*; em 1918, *Atrás da porta*; em 1919, *Eva*; em 1922, *Moral cotidiana*. Os quatro últimos foram incluídos no livro *Primeiro andar*, de 1926. O primeiro, provavelmente retrabalhado, foi publicado na revista *A Ideia*, em fevereiro de 1924. Telê Ancona Lopez (2021, p. 220-224) o republicou, acompanhado de um ótimo comentário crítico, no artigo “Mário de Andrade: um bailado em prosa”. Outros sete esquetes foram publicados no jornal *O Eco*, em 1919, conforme se lê na dissertação de mestrado de Maira Mariano (2008, p. 151-172), que encontrou seis deles: *Viúva alegre*, *Paulo e Virgínia*, *Teus parentes*, *Cravos de outubro*, *Brincos de juventude* e *Primeiro amor*. Vale lembrar que a forma dramática é empregada também no vibrante poema coral “As enfibraturas do Ipiranga”, que Mário de Andrade denominou “oratório profano” e incluiu no livro *Pauliceia desvairada*, de 1922².

Não há nada, nessa produção, que se aproxime do repertório dramático que era representado nos teatros de São Paulo ao longo das duas primeiras décadas do século XX. É possível que Mário de Andrade tenha visto algumas peças apresentadas pelas companhias dramáticas brasileiras, pois tinha uma opinião devastadora sobre a cena paulistana, muito parecida com a de Antônio de Alcântara Machado, o único escritor ligado ao movimento modernista que se preocupou com o teatro brasileiro na qualidade de crítico teatral. Nos anos 1920, o autor de *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda* acompanhou o dia a dia das companhias dramáticas que se apresentavam na cidade – a maior parte vinda do Rio de Janeiro – e não se cansou de apontar o atraso estético dos espetáculos que apresentavam. Peças de baixa qualidade, repetitivas, com personagens estereotipadas, eram encenadas sem muito cuidado, servindo apenas para o brilho individual do ator-empresário, isto é, do dono da companhia dramática. Incomodava-o o grande número de peças “para fazer rir”, as “comédias ligeiras” de cunho farsesco de autores como Armando Gonzaga, Viriato Corrêa e Gastão Tojeiro, entre outros, que as companhias dramáticas não se cansavam de representar. Repetiam-se no palco os mesmos recursos cômicos: o exagero, a caricatura, os quiproquós, as situações absurdas, os disparates, os trocadilhos, tudo para provocar gargalhadas na plateia. Faziam sucesso artistas como Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira e Jaime Costa, para citar os mais conhecidos.

Alcântara Machado, em 1926, estava tão cansado da mesmice e da falta de criatividade dos nossos dramaturgos e artistas dramáticos que passou a fazer o elogio do circo como manifestação legítima da nossa brasilidade. A seu ver, os espetáculos do palhaço Piolim, no Circo Alcebíades, eram mais brasileiros do que os apresentados pelo teatro declamado profissional, como se vê num artigo publicado na revista modernista *Terra Roxa e Outras Terras*: “Piolim, sim, é brasileiro. Representa *Dioguinho*, o *Tenente Galinha*, *Piolim sócio do Diabo* e outras coisas assim, que ele chama de pantomimas, deliciosamente ingênuas, brasileiras até ali” (MACHADO, 2009, p. 238).

2 Acrescentem-se à lista outras duas produções dramáticas: o libreto da ópera-cômica *Malazarte*, terminado em fins de 1928, e o libreto da ópera *Café*, escrito e reescrito entre 1933 e 1942 – que Mário de Andrade definiu sucessivamente como “concepção melodramática”, “oratório secular” e “tragédia coral em três atos”.

Piolim passou a ser admirado pelos escritores modernistas. Sergio Milliet lembra que Alcântara Machado foi o primeiro a chamar a atenção para esse incrível *clown*, “que Blaise Cendrars colocava em primeiro lugar na lista de suas admirações” (apud PRADO, 1975, p. 143). Em seguida, o grupo de 1922, Oswald de Andrade à frente, passou a aplaudir “o homenzinho de colarinho imenso e dos sapatos à *la Carlitos*, que, com um simples torcer de pernas, fazia a plateia rebentar em gargalhadas” (MILLIET apud PRADO, 1975, p. 143).

Mário de Andrade também o tinha em alta conta. E, concordando com Alcântara Machado, escreveu pouco tempo depois dele, na mesma revista *Terra Roxa e Outras Terras*:

Os únicos espetáculos teatrais que a gente inda pode frequentar no Brasil são o circo e a revista. Só nestes inda 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 movidos pelas necessidades artísticas do momento e do gênero, pelo interesse de agradar e pelas determinações inconscientes da própria personalidade. Tudo isso são imposições que levam à originalidade verdadeira e à criação exata. (ANDRADE, 1926).

Mário de Andrade exalta a liberdade de criação artística, fundamental para os escritores modernistas. Ao se aproximar do circo, valoriza a invenção, a brasilidade moderna que enxergava na cultura das camadas populares. A seu ver, as extravagâncias nas peças de Piolim nasciam de uma espécie de “lógica do absurdo” que se encontra também em grandes obras da literatura universal, tais como a *Ilíada* e o *Dom Quixote*. A farsa “Do Brasil ao Far-West” é, para Mário de Andrade, “uma invenção estupenda”.

A genialidade de Piolim, contudo, não foi suficiente para se chegar a uma nova dramaturgia. Ao abrir-se a década de 1930, o teatro brasileiro continuava com as velhas comédias de costumes e o teatro de revista, não tendo dado sequência às primeiras tentativas de modernização levadas a cabo por Renato Vianna e por Alvaro Moreyra na década anterior. Ambos apresentaram seus espetáculos em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas sem sucesso. O público não gostou das peças que escreveram, um tanto palavrosas e sem a graça das comédias e revistas que eram hegemônicas em nossos palcos. Mário de Andrade, salvo engano, não comentou o trabalho desses dramaturgos que eram também encenadores que tinham noções do que era o teatro moderno, porém pouco conhecimento prático da arte da encenação. Nem mesmo o grande sucesso de *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, que estreou em São Paulo em dezembro de 1932, e que Procópio Ferreira transformou num sucesso memorável, atingindo centenas de milhares de espectadores, motivou o escritor a se manifestar. Provavelmente considerou peça e montagem distantes da desejada modernidade teatral. Não valia a pena fazer qualquer comentário. Por outro lado, é preciso fazer justiça quanto ao seu interesse pelo Teatro da Experiência criado pelo artista plástico Flávio de Carvalho em 1933. É possível que na noite de 15 de novembro

desse ano tenha estado presente à estreia de *O bailado do deus morto*, um espetáculo de vanguarda escrito por Carvalho que acabou sendo proibido pela polícia e que poderia ter impulsionado os esforços para a modernização do teatro brasileiro. Mário de Andrade, não esqueçamos, fazia muitas restrições às pinturas de Flávio de Carvalho – mesmo assim foi pintado por ele –, mas deve ter achado importante a iniciativa com o teatro, pois lhe mandou alguma colaboração, que não pôde ser aproveitada porque o Teatro da Experiência foi fechado. O artista plástico devolveu o original ao escritor, acompanhado de uma carta datada de 20 de abril de 1934, na qual se lê o seguinte: “Caro Mário de Andrade. Infelizmente não foi possível realizar o que eu pretendia sobre o Teatro e portanto venho te devolver o auxílio que você tão amavelmente nos deu. Junto a esta segue a sua contribuição”³. Não consegui determinar qual teria sido a contribuição de Mário. Alguma peça teatral? Algum esquete? Fica o registro do apoio do poeta à experiência vanguardista de Flávio de Carvalho.

Com o fracasso das primeiras tentativas de modernização teatral no Rio de Janeiro e em São Paulo, o teatro profissional brasileiro continuou dando as cartas, com um repertório dramático repetitivo e espetáculos concebidos para fazer brilhar o ator-empresário. Mário de Andrade tinha pleno conhecimento da situação, como comprova uma longa carta de 30 de abril de 1935, endereçada a Gustavo Capanema. Instado a colaborar num projeto de reforma do ensino das artes no Brasil, o escritor deu várias sugestões no campo da pintura e da música, principalmente. Parecia-lhe importante preparar o artista brasileiro fazendo-o frequentar um curso preparatório e um curso de especialização. Profissionais experientes e artistas consagrados poderiam ser os professores. E se isso lhe parecia possível com pintores e músicos, eis como avaliava a formação de artistas para o teatro e a dança: “Os problemas de teatro e dança me parecem difíceis de solucionar com a prata da casa. Tudo é tradição conservadora e horrenda no teatro” (apud SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 1984, p. 364-365). Não é preciso dizer que “prata da casa” era uma referência aos dramaturgos e artistas ligados ao teatro profissional.

Essa consciência de um palco “conservador” e “horrendo” talvez explique as restrições que Mário fazia ao teatro declamado de seu tempo. Na extensa correspondência trocada entre ele e diversos interlocutores entre 1922 e 1945 – o leitor poderá ver nas referências os livros que consultei –, não encontrei uma única menção aos artistas de teatro que dominaram a cena brasileira naquele período, alguns já citados: Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Alda Garrido, Dulcina de Moraes e Jaime Costa. Parece mesmo que o escritor, que tinha grande apreço pela música e pelas formas populares de teatro – os reisados, as cheganças, os congos etc. –, mantinha-se distante dos palcos em que predominava o teatro declamado. Também ignorou os dramaturgos que então faziam sucesso: Joracy Camargo, Oduvaldo Vianna, Cláudio de Souza, Armando Gonzaga e Paulo de Magalhães, entre muitos outros. Nada escreveu sobre eles. Em seus textos jornalísticos e ensaísticos, nota-se a mesma ausência, com uma única exceção que confirma a regra: uma resenha sobre o livro

3 Carta pertencente ao Fundo Mário de Andrade do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

Três tragédias à sombra da cruz, de Otávio de Faria, de 1939, incluída em *O empalhador de passarinho*, intitulada “Do trágico” (ANDRADE, 1972, p. 110-115).

No Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP) é possível verificar toda a documentação de Mário de Andrade. Fiz uma pesquisa na base de dados à procura de informações sobre suas eventuais considerações sobre o teatro. Há apenas um documento, no qual ele exprime alguma preocupação com o gênero dramático. Intitulado “Bases pra uma tentativa de teatro brasileiro”, esse documento, conservado em forma manuscrita, aponta as fontes que deveriam ser buscadas pelos dramaturgos para a consolidação de uma dramaturgia brasileira:

1. Autos jesuíticos;
2. As Danças Dramáticas folclóricas: Autos de Natal e Pastoris; as duas Cheganças, de Marujos e de Mouros; os Congados e os Congos; os Caboclinhos e Caia-pós; os Cordões de Bichos; o Bumba-meu-Boi; Cavalhadas;
3. As peças, dramas e farsas de circo de cavalinhos;
4. O teatro nacional de amadores do império e princípios da República;
5. A revista popular, gênero “Capital Federal” de Artur Azevedo e outras de inspiração rural, como a “Juriti”. (ANDRADE, s. d.).

Escrito provavelmente entre 1925 e 1928, segundo Virgínia de Almeida Bessa (2020), o manuscrito – que ela comenta minuciosamente – apresenta uma espécie de programa para os dramaturgos brasileiros, que não se cumpriu, não só porque as reflexões de Mário de Andrade ficaram no papel, mas principalmente porque o teatro profissional estava muito bem estruturado, com suas duas vertentes principais fazendo sucesso junto aos espectadores: o teatro declamado e o teatro cômico e musicado, de revistas, burletas e operetas. Aliás, Mário de Andrade tinha pouco apreço também pela segunda vertente, como mostra Virgínia de Almeida Bessa. Se nos anos 1920 o escritor ainda deu alguma importância ao teatro musicado para a construção de um teatro nacional, como se vê no manuscrito, na década seguinte silenciou-se.

Outros documentos guardados no acervo do IEB corroboram a pouca relevância que o teatro declamado teve na vida de Mário de Andrade. Impossível saber se ia muito ou pouco ao teatro. Provavelmente, pouco, escolhendo o que ver. Com certeza, viu os espetáculos dos quais guardou os programas: *A Marquesa de Santos*, de Viriato Corrêa, pela companhia dramática de Dulcina de Moraes, em 1938; *Ásia*, de Lenormand, espetáculo da Companhia de Arte Dramática Alvaro Moreyra (fôlder sem data); *Diógenes de saias*, de Alberto Leal, representada por Procópio Ferreira (fôlder sem data); *Noite de São Paulo* (1936), *Em família* (1937) e *Dona Branca* (1939), de Alfredo Mesquita; *Mizu* (1939), de Oduvaldo Vianna, pela Companhia Brasileira de Operetas Irmãos Celestino; *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues pelo grupo Os Comediantes, em 1944, dentre outros.

Creio que a lista acima é apenas uma pequena amostra dos espetáculos a que Mário de Andrade assistiu. Ele deve ter ido mais ao teatro. É uma pena que não tenha

deixado por escrito suas impressões. O que teria pensado sobre *Vestido de noiva*, a peça que estava inaugurando a modernidade em nosso teatro? Também é uma pena que não tenha escrito sobre os grupos amadores que na primeira metade dos anos 1940 vinham tentando no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife melhorar o nível dos espetáculos teatrais, abrindo o caminho para o teatro moderno. Afinal, em São Paulo, era amigo de Alfredo Mesquita, o diretor do Grupo de Teatro Experimental, e tinha apreço pelos rapazes da revista *Clima*, na qual escrevia Décio de Almeida Prado, criador do Grupo Universitário de Teatro.

Igualmente é de lamentar que Mário de Andrade tenha se correspondido pouquíssimo com dramaturgos. Alguns escreveram para ele, solicitando leitura de suas peças. Em carta de 3 de fevereiro de 1944, Guilherme de Figueiredo anexou a peça *Lady Godiva* e pediu a Mário que a lesse se tivesse tempo. A resposta veio sete dias depois, com algumas restrições sobre a colocação dos pronomes em determinadas frases, que as deixavam mais portuguesas que brasileiras, mas também com elogios à peça, que lhe pareceu “excelente” e que a seu ver daria “um espetáculo de primeira ordem” (ANDRADE, 1989a, p. 87-88). Nas outras cartas que Mário escreveu a esse mesmo interlocutor, entre 1937 e 1945, não há mais comentários sobre teatro, talvez pelo fato de Guilherme de Figueiredo ter iniciado sua carreira de dramaturgo em 1948, justamente com a encenação de *Lady Godiva*.

A dramaturga Maria Jacintho enviou duas cartas a Mário de Andrade e foi contemplada com uma resposta, datada de 10 de fevereiro de 1945, na qual o escritor faz elogios rasgados à peça *Convite à vida*, que viu no palco, representada pela companhia dramática de Dulcina de Moraes⁴. Também a peça *Honra ao mérito*, de Waldemar de Oliveira, mereceu elogios, em carta que comento logo mais à frente.

Não localizei outras respostas a dramaturgos com comentários sobre suas produções dramáticas. Teria Mário lido ou visto no palco as peças de Francisco Amaral Gurgel, que lhe escreveu pelo menos duas cartas, em 1937 e 1938? Na segunda, datada de 7 de janeiro de 1938, ele afirma que está terminando uma comédia para Procópio Ferreira e que gostaria que o escritor a visse e comentasse com ele. Mas nos documentos guardados por Gurgel – quatro cartas de Mário e três telegramas – não há qualquer alusão a essa comédia, como se pode ver na dissertação de mestrado de Guilherme do Amaral Gurgel, intitulada *Entre a memória familiar e o arquivo: objetos de memória de Amaral Gurgel* (2023). É provável que Mário tenha lido as peças do amigo Carlos Lacerda, que em 1941 lhe enviou os manuscritos de *O rio* e da “*féerie* histórico sentimental” *O desafio da adolescência*. Mas teria feito algum comentário? Teria escrito a Marques Rebelo sobre a peça *Rua Alegre, no. 12*, que recebeu em forma manuscrita e em livro, em 1940? Ou a Orígenes Lessa, de quem tinha o autógrafo da peça *OK*? E qual teria sido sua resposta ao dramaturgo Samuel Campello, do Recife, que lhe escreveu ao menos três cartas, em 1936 e 1937, enviando-lhe também a peça *O mulato*? Mário respondeu à primeira e Samuel Campello transcreve algumas palavras do escritor, que lhe afiançou: a peça fará “um bruto de efeito em público”. Mário deve ter-lhe dito que não entendia de teatro, pois mais à frente lemos: “Que

4 Maria Jacintho (1969, p. 9) publicou a carta de Mário de Andrade no volume *Convite à vida*.

dois belos concursos teatrais você abriu no Departamento de Cultura. E diz que não entende de teatro”.

As palavras de Samuel Campello referem-se aos concursos de teatro que Mário de Andrade implementou em 1936 e 1937, quando dirigiu o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo. Tal iniciativa é prova concreta de que desejava estimular a nossa produção teatral, incentivando os escritores a escrever peças. Se até aqui enfatizei a pouca atenção que deu ao teatro que havia em nossos palcos, isso não significa que fosse indiferente ou não tivesse consciência de que era preciso melhorá-lo e modernizá-lo. O problema era enfrentar a máquina azeitada do teatro profissional. Os concursos de 1936 e 1937, infelizmente, não revelaram nenhum talento superior. No de 1936, para se ter uma ideia, nenhuma das peças inscritas mereceu o primeiro prêmio. O Edital do “concurso de peças dramáticas”, assinado por Mário de Andrade, foi publicado nos jornais de São Paulo em janeiro de 1936. Previa premiar dramas e comédias cujo assunto devia girar “em torno de problemas sociais provocados pela crise econômica do café em 1929”, conforme consta no *Correio Paulistano* de 19 de janeiro (CONCURSO..., 1936). O júri, composto do escritor Cleómenes de Campos, do ator Manuel Durães e do representante do Departamento de Cultura, o dr. Nicanor Miranda, de acordo com o *Correio Paulistano* de 17 de outubro (NOTAS..., 1936), concluiu que nenhum drama ou comédia se destacava para alcançar o primeiro prêmio. Assim, na categoria “drama”, o segundo prêmio ficou com *Terra Bendita*, de Francisco Inácio do Amaral Gurgel; o terceiro, com *O sacrifício*, de Aroldo José Reis. A Alfredo Mesquita coube uma “menção honrosa” por *Em família*. Na categoria “comédia”, o segundo prêmio foi dado a *Diógenes de saias*, de Alberto Leal. As quatro peças foram publicadas em 1937 pelo Departamento de Cultura de São Paulo. Curiosamente, duas delas mantiveram nas capas dos livros os pseudônimos com que os autores se inscreveram: *Terra bendita* (Assis Machado) e *O sacrifício* (Fábio Torres).

Voltando à afirmação de Mário, de que não entendia nada de teatro, ele a repete em carta datada de 17 de dezembro de 1938, a outro dramaturgo de Pernambuco, Waldemar de Oliveira, que lhe havia enviado a peça *Honra ao mérito*: “Você pede minha opinião... Às vezes até fico com vergonha de confessar, mas não entendo nada de teatro, sou incapaz de verificar e dizer qualquer coisa sobre os méritos teatrais, técnicos e outros de *Honra ao Mérito*” (apud INOJOSA, 1969, p. 366). Na sequência da carta, afirma que leu a peça, elogia a criação das personagens e diz que se estivesse ainda à frente do Departamento de Cultura de São Paulo a faria representar.

Também em carta a Cassiano Nunes, em 8 de janeiro de 1944, reconhece que, em relação ao teatro, “qualquer entendimento que eu tenha será simples aproximação e jamais integração profunda” (ANDRADE apud MARQUES, 1992, p. 8). Talvez por não se sentir com autoridade nesse campo do conhecimento, tenha dado uma resposta negativa a Gustavo Capanema em meados de 1938. Mário havia deixado a direção do Departamento de Cultura e estava decidido a se mudar para o Rio de Janeiro. Capanema considerou entregar-lhe a direção do recém-criado Serviço Nacional de Teatro. Eis como ele reagiu à ideia, em carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 15 de junho de 1938:

Acabo de saber por cartas do Rodrigo e de Meyer que o Capanema está se caceteando aí por minha causa, e foi ou vai ao Presidente pretendendo me dar a diretoria ou coisa que o valha, do Departamento dos Teatros. Confesso lealmente a você que prefiro coisa mais modesta e obscura. O tal lugar de chefe da seção do Dicionário e Enciclopédia, do Instituto do Livro, me agrada bem mais, porque não estarei em muito grande evidência e poderei um bocado mais refazer o meu jardim. (ANDADE, 1982, p. 197).

Os amigos intervieram e a vontade de Mário foi contemplada. O Ministério da Educação o contratou para a função que pleiteou.

As evidências indicam, como venho afirmando, que Mário de Andrade não foi um frequentador assíduo dos teatros de São Paulo e do Rio de Janeiro quando lá viveu entre 1938 e 1941. Por outro lado, era um estudioso e não desconhecia o teatro moderno. Pelas revistas europeias, mantinha-se atualizado, como prova um texto escrito em 1936, que pouca gente conhece, porque foi publicado num programa de um espetáculo teatral e jamais comentado pelos estudiosos de sua obra e seus biógrafos. Trata-se, sem dúvida, de um texto esquecido, que vou reproduzir aqui, logo após explicar em que contexto foi produzido.

No início dos anos 1930, Alfredo Mesquita, nascido em 1907, era um jovem intelectual interessado em literatura e teatro. Formado na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em 1932, publicou no ano seguinte o livro de contos *A esperança da família*. Em 1935, uma viagem a Paris o fez conhecer o teatro moderno, ao assistir a espetáculos de Louis Jouvet, no Théâtre de l'Athénée, e de Gaston Baty, no Théâtre Montparnasse. De volta ao Brasil, adaptou para o teatro um dos contos de *A esperança da família*, e a peça foi montada por Procópio Ferreira em 1936 no Teatro Boa Vista. No final desse ano escreveu uma segunda peça, levada no Theatro Municipal de São Paulo, *Noite de São Paulo*, “fantasia em três atos”, dirigida por ele próprio. A montagem contou com cenário feito pelo artista plástico José Wasth Rodrigues, música de Dinorá de Carvalho e palavras das canções de Guilherme de Almeida. Em depoimento ao Serviço Nacional de Teatro, Alfredo Mesquita (1977, p. 24) afirmou que, estimulado por iniciativas amadoras do passado, como a representação de *O contratador de diamantes*, de Afonso Arinos, em 1919, resolveu escrever “alguma coisa onde tudo fosse genuinamente brasileiro, bastante típico... com músicas e danças daqui, bem como a maneira de viver e de vestir de nossos antepassados”. A seu ver, não se tratava propriamente de uma peça, mas sim de um espetáculo que deveria contar com a participação de dezenas de pessoas. O programa abaixo dá uma ideia da grandiosidade da concepção:

NOITE DE SÃO PAULO

Fantasia em três atos de Alfredo Mesquita

Música de Dinorá de Carvalho

As palavras das canções foram feitas por Guilherme de Almeida.

A canção “Róseas Flores” pertence à coleção das “MODINHAS IMPERIAIS”
coligidas & comentadas por Mário de Andrade.

Orquestra do centro Musical de S. Paulo sob a regência de Dinorá de Carvalho.

Jazz-Band Colúmbia – Choro regional, Grupo X.

Cenário desenhado por José Wasth Rodrigues & executado por Romulo Lombardi &
Léo Rosseti.

“Mise-en-scène” de Alfredo Mesquita.

O automóvel que aparece no 1º. Ato é uma D.K.W. gentilmente cedida pelos agentes
Almeida & Veiga.

Todas as vestimentas dos artistas foram executadas pela casa “Mappin Stores”, segundo
indicação do autor.

Os chapéus foram feitos por Mme. Butteli.

Acessórios fornecidos pela “Galeria Stoppel” & por José Wasth Rodrigues.

Móveis de jardim fornecidos pela “Casa S. Nicolau”.

Plantas & flores fornecidas pela “Hortulânia Paulista”.

Efeitos de luz de Jorge Moraes, Antônio Peixe & M. Viole.

Danças ensaiadas por Mme. Louise F. Reynold, exceto o “fox-trott” do primeiro ato,
ensaiado pelo Prof. Ascott, do Instituto “Sanitas”.

Coros & acompanhamentos de violão ensaiados pela Sra. Yvonne Daumerie Ramos.

O samba do segundo ato foi dirigido pelo Sr. Paulo de Magalhães.

Diretor da música: Maestro Casanova.

Ensaaiador: Antônio Mendonça

Ponto: Élio Pereira de Queiroz

COMISSÃO ORGANIZADORA

Albertina Guedes Nogueira

Esther Mesquita

Maria Mesquita Motta e Silva

Guilherme de Almeida

Mário de Andrade

Wasth Rodrigues

Paulo de Magalhães

Georges Raeders

Diretor geral: Alfredo Mesquita

(NOITE..., 1936).

Antes de tudo, um esclarecimento: o Paulo de Magalhães que aparece no programa da peça não é o dramaturgo homônimo que fazia sucesso na época e vivia no Rio de Janeiro. Era um amigo de Mário de Andrade e de Alfredo Mesquita, ligado às iniciativas teatrais amadoras em São Paulo. Seu nome completo era Paulo Ribeiro de Magalhães.

O “espetáculo de gala”, em benefício do Preventório Santa Clara, de Campos do Jordão, contou com a colaboração da alta sociedade paulistana, que subiu ao palco para interpretar os papéis da peça e participar de números de canto e dança. Alfredo Mesquita não só dirigiu como também atuou no espetáculo como figurante. Ao lado dele, na mesma função, outras 64 pessoas. Nos papéis mais importantes, atuaram 14 amadores. A ação dramática se passava na Fazenda São Paulo, em duas épocas: 187... e 1936. Jovens enamorados, no passado e no presente, vivem histórias de amor e situações que trazem à tona os costumes dos dois tempos, como se lê em matéria sem assinatura, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* de 8 de dezembro de 1936:

A fantasia musicada do distinto escritor baseia-se num tema de grande simplicidade e de profunda expressão humana. Arrufos de namorados que cortaram definitivamente, numa das nossas antigas fazendas e num dia de festa da nossa terra, o destino de duas criaturas que, por um nada, se separaram numa encruzilhada de amor. Namorados de hoje, no ambiente moderno da mesma fazenda, caminham, por uma frivolidade momentânea, para aquele mesmo desenlace que destruíra o sonho antigo, quando, pela voz da experiência e da malograda ilusão, reatam o fio de seus destinos e recompõem o poema. Esse é o quadro. O autor, com sobriedade, soube conservar-lhe os moldes literários que não deturpassem as figuras com excessos de análises psicológicas ou de expressões rebuscadas de efeito puramente decorativo. Manteve o limite e o diapasão da fantasia que tem, entretanto, cunho altamente significativo das nossas evocações tradicionais e daquela austeridade das antigas famílias paulistas cuja expressão maior era justamente a singeleza de maneiras. A esse quadro juntou Alfredo Mesquita a moldura que lhe convinha: bailados antigos, *foxtrots* modernos, sambas de tempos idos e os *schottisches* elegantes e senhoris que fizeram o encanto dos nossos avós. Tudo isso num cenário rigorosamente exato de ambiente de família, num tom local expressivo, em meio de cores invulgares de indumentária escolhida a propósito com apurado senso de harmonia. Na técnica dos três atos, do ponto de vista teatral, o êxito não foi menor. As cenas tiveram uma continuidade de contraste e de movimento que opunha sem colapsos a cena sentimental seguida da nota cômica, o quadro austero de um bailado, ao pitoresco da dança caipira ou do samba.

A citação é longa, visto que a peça não foi publicada e é preciso dar uma ideia de como foi o espetáculo para melhor compreender o texto de Mário de Andrade, escrito apenas a partir da leitura da versão original de Alfredo Mesquita e provavelmente depois de assistir a alguns ensaios. É possível entender que o enredo, muito simples, servia apenas de apoio ao espetáculo, que dependia mais da cena do que da peça. É também o que se depreende das palavras de Mário de Andrade, que transcrevo abaixo, já chamando a atenção para a sua compreensão do que era o teatro moderno:

O que há de mais sensível nesta fantasia de Alfredo Mesquita é que ela se apoia nos instintos mais tradicionalmente artísticos do teatro. Aqui não passam pela nossa comoção indivíduos insolúveis em sua personalidade como qualquer Dama das Camélias, e nem mesmo grandes paixões sintetizadas num herói, como em Otelo ou Shylock. Alfredo Mesquita foi buscar tradição mais antiga; e é grato surpreender na

leveza aparentemente despreocupada do que vai se passar em cena, uma profunda e antiquíssima razão-de-ser.

Abandonando descrições de almas e de pessoas, deixando de parte as ciúmeiras dum marido regularmente desconfortável como Otelo, ou as situações desagradáveis em que se viu a Dama das Camélias, Alfredo Mesquita colocou-se nas próprias origens estéticas do teatro.

Evitou aquela poderosa mas perigosíssima atração da palavra, com que em nossa civilização a literatura dominou o teatro e desequilibrou-o, esquecendo-se de que ele era antes de mais nada um espetáculo.

A peça de Alfredo Mesquita é isso principalmente: um espetáculo. Com sábia humildade, o escritor desistiu duma prevalência vaidosa, e o que tereis de ver e ouvir é um espetáculo verdadeiro, teatro do mais legítimo, em que todas as artes da plástica e do movimento vêm depor seu desejo de felicidade. A dança, a cor, as formas, a música têm aqui tanta importância como a frase.

E por esse equilíbrio teatral, por essa mais íntima compreensão da cena, a peça de hoje, ao mesmo tempo que se liga ao conceito das formas originárias do teatro, ao mesmo tempo que se conforta nas tradições primeiras do teatro asiático, do grego, do medieval, é no entanto moderníssima. Moderníssima muito menos por ser atual do que por uma espécie de disponibilidade, apta a uma perpétua renovação.

Havemos de confessar: com a mudança dos costumes, a Dama das Camélias é uma senhora bastante atrasada, que não justifica o palco nem é justificada por ele. É o mérito pessoal de uma grande artista dramática que justificará talvez a Dama das Camélias. Da mesma forma, se não a genializasse uma literatura admirável, a avareza dum Shylock, nos pareceria bem ridícula nos tempos de agora, em que os avarentos são muito mais inteligentemente avaros e dadivosos capitalistas. Obras do passado... Já as peças concebidas diretamente da cena gozam de perpétua contemporaneidade. E nessa concepção é que se deverá situar a peça de Alfredo Mesquita. É um espetáculo. Dentro de cem anos, com outras modas, outras danças, outros costumes, a *Noite de São Paulo* poderá acontecer, como acontece agora. No Brasil? Com outros costumes, outras danças e outras línguas, hoje como dentro de cem anos, esta noite poderá ser paulista, japonesa ou turca.

Essa perpétua transformação do espetáculo é a própria essência da teatralidade. A peça de Alfredo Mesquita, fantasia leve, cômoda criação que nos repõe em nós, em nossa atualidade e tradição, poderá ser leve, poderá ser fantasia, não quer subir às culminâncias abismais de que às vezes se despenha o coração humano. Podereis lhe dar todas as diafaneidades das coisas passageiras. Mas é uma advertência fiel, que nos converte à melhor estética do teatro. Só a prejudica decerto eu estar aqui pensando por demais. Vamos ver e escutar⁵. (NOITE..., 1936, p. 4-6).

5 Observe-se nos dois primeiros parágrafos como Mário de Andrade valoriza a peça de Alfredo Mesquita por se afastar do modelo de dramaturgia apoiada na existência do herói individual, do que se poderia chamar de "drama burguês". Sua concepção teatral, apoiando as características corais de *Noite de São Paulo*, será desenvolvida no libreto da ópera *Café*, que escreveu ao longo de anos, entre 1933 e 1942. Ver, a respeito, o importante livro de Sérgio de Carvalho, *O drama impossível: o teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade* (2023, p. 220-258).

Nesse breve texto, chama a atenção a compreensão que Mário de Andrade tem da modernidade teatral ao atribuir ao espetáculo maior importância do que à peça escrita. Ele menciona que a palavra dominou a cena e desequilibrou-a e que isso pode ter ocorrido por força da vaidade dos escritores dramáticos. Não Alfredo Mesquita, uma vez que sua peça é um espetáculo que prevê a combinação de várias artes: a dança, a cor, as formas e a música. Nos anos 1920 e 1930, na Europa, debatia-se muito entre os encenadores se o texto dramático devia ser considerado o elemento mais importante de um espetáculo. O chamado textocentrismo foi cultivado por Jacques Copeau e seus seguidores Louis Jouvet e Charles Dullin: o encenador deveria estar a serviço do texto. Por outro lado, Gordon Craig na Inglaterra e Gaston Baty e Antonin Artaud na França opuseram-se ao textocentrismo, reivindicando a supremacia do encenador e estabelecendo que o espetáculo vinha em primeiro lugar.

É difícil saber se Mário de Andrade acompanhava esse debate de perto ou se apenas tinha uma noção do que acontecia nos palcos europeus de vanguarda. De qualquer modo, vê na *Noite de S. Paulo* uma peça “moderníssima”, justamente porque aberta a uma “perpétua renovação”. Isto é, o espetáculo não se fixa como leitura única do texto, uma vez que a possibilidade de ser continuamente renovado “é a própria essência da teatralidade”. Embora seja uma peça simples quanto aos sentimentos das personagens, não os aprofundando do ponto de vista psicológico, não os transformando em grandes paixões, talvez por isso mesmo se coloque em primeiro plano o espetáculo, com seus componentes visuais, plásticos e musicais se sobrepondo à linha tênue do enredo e à caracterização das personagens. Vale lembrar ainda que Mário de Andrade contribuiu com Alfredo Mesquita ao indicar-lhe uma das canções para fazer parte do espetáculo. No programa da peça lê-se que “a canção ‘Róseas Flores’ pertence à coleção das ‘Modinhas Imperiais’ coligidas e comentadas por Mário de Andrade”.

Noite de S. Paulo fez bastante sucesso no palco do Theatro Municipal de São Paulo. Foi uma verdadeira conquista dos artistas amadores e certamente estimulou Alfredo Mesquita a continuar no amadorismo, que lhe possibilitava realizar espetáculos bem cuidados e escrever peças teatrais. Em 1937, ele publicou o livro *Três peças* e o drama *Em família*, que havia sido premiado em concurso instituído pelo Departamento de Cultura de São Paulo, então sob a direção de Mário de Andrade. Em 1938, mais uma vez os jovens da sociedade paulistana colaboraram com ele no espetáculo de canto e dança *Casa assombrada*, apresentado no Theatro Municipal, com música do maestro Souza Lima e cenários de Wasth Rodrigues. No ano seguinte, mais uma peça representada no Theatro Municipal, *Dona Branca*, com música de Souza Lima e coreografia de Chinita Ullman. Registre-se a participação, entre os artistas amadores, de um jovem de 22 anos que muito faria pelo teatro brasileiro nas décadas seguintes como crítico teatral, professor, historiador e ensaísta: Décio de Almeida Prado. Ele fez o principal papel da peça.

As atividades amadoras iniciadas em 1936 culminaram na grande contribuição de Alfredo Mesquita para a modernização do teatro brasileiro: em 1942, ele criou o Grupo de Teatro Experimental (GTE), que dirigiu até sua extinção em 1948, quando foi absorvido pelo Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC.

É de se crer que Mário de Andrade tenha acompanhado a trajetória de Alfredo

Mesquita. Eram amigos e tinham um interesse comum: a arte moderna. O texto publicado no programa da peça *Noite de S. Paulo* seguramente foi um estímulo para o então jovem dramaturgo e aspirante a encenador comprometido com a modernidade teatral dar continuidade a seus trabalhos. Em 1948, ele criou a Escola de Arte Dramática e a dirigiu por vinte anos, formando artistas que consolidaram no palco a renovação teatral então em curso.

SOBRE O AUTOR

JOÃO ROBERTO GOMES FARIA é professor sênior da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e autor de, entre outros livros, *Teatro e escravidão no Brasil* (Perspectiva, 2022).

jroberto@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-2405-4890>

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Do Brasil ao Far-West – Piolim. *Terra Roxa e Outras Terras*, n. 3, 27 fev. 1926, p. 2.
- ANDRADE, Mário de. Bases pra uma tentativa de teatro brasileiro. Manuscrito. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Código de referência MA-MMA-108, 108-113.
- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Anotadas pelo destinatário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- ANDRADE, Mário de. (1922). Pauliceia desvairada. In: ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição Crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *A lição do guru*: cartas a Guilherme de Figueiredo 1937-1945. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989a.
- BESSA, Virgínia de Almeida. A política do silêncio: Mário de Andrade, o teatro musicado e a presença estrangeira na São Paulo dos anos 1920 e 1930. *Revista de História* (Universidade de São Paulo), n. 179, 2020, p. 1-33. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.156828>.
- CAMPELLO, Samuel. Carta a Mário de Andrade. Recife, 2 de fevereiro de 1936. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Código de referência MA-C-CPL1583.
- CAMPELLO, Samuel. Carta a Mário de Andrade. Recife, 12 de maio de 1936. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Código de referência MA-C-CPL1584.
- CARVALHO, Flávio de. Carta a Mário de Andrade. São Paulo, 20 de abril de 1934. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Código de referência MA-C-CPL1697.

- 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.
- CONCURSO de um drama e de uma comédia. Um comunicado do Departamento de Cultura e de Recreação da Municipalidade. *Correio Paulistano*, n. 24.589, domingo, 19 de janeiro de 1936, p. II. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- FIGUEIREDO, Guilherme de Oliveira. Carta a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 1944. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Código de referência MA-C-CPL3051.
- GURGEL, Francisco Amaral. Carta a Mário de Andrade. Araraquara, 7 de janeiro de 1938. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Código de referência MA-C-CPL3613.
- GURGEL, Guilherme do Amaral. *Entre a memória familiar e o arquivo: objetos de memória de Amaral Gurgel*. Dissertação (Mestrado em Memória Social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2023.
- INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. 3º v. Rio de Janeiro: Gráfica Tupi, 1969.
- JACINTHA, Maria. *Convite à vida*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1969.
- LACERDA, Carlos. Carta a Mário de Andrade. Rio de Janeiro, 13 de novembro de 1941. Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. Código de referência MA-C-CPL3850.
- LOPEZ, Telê Ancona. *Leituras, percursos*. Org. Marcos Antonio de Moraes e Tatiana Longo Figueiredo. Belo Horizonte: Fino Traço, 2021. E-book.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *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.
- MARIANO, Maira. *Um resgate do teatro nacional: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.
- MARQUES, Fernando. Carta inédita de Mário de Andrade. *Correio Braziliense*, Caderno Dois, 9 fev. 1992, p. 8.
- MESQUITA, Alfredo. Depoimento. In: MESQUITA, Alfredo et al. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Funarte/SNT, 1977, p. 9-31.
- MESQUITA, Alfredo. *O teatro de meu tempo*. Org. Nanci Fernandes, Maria Thereza Vargas e João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2023.
- MILLIET, Sergio. Saudade de circo. *O Estado de S. Paulo*, 6 de maio, 1961.
- NOITE de São Paulo. Programa. Theatro Municipal. Espetáculo de gala em benefício do “Preventório Santa Clara” de Campos do Jordão. Representação da fantasia em três atos de Alfredo Mesquita *Noite de São Paulo*. Música de Dinorá de Carvalho. São Paulo, 5 de dezembro de 1936.
- NOTAS de arte. *Correio Paulistano*, sábado, 17 de outubro de 1936, p. 6. Hemeroteca Digital Brasileira da Fundação Biblioteca Nacional.
- PRADO, Décio de Almeida. O teatro. In: ÁVILA, Affonso (Org.) *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 139-151.
- SCHWARTZMAN, Simon BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984.