

★ O GRANDE SONHO DO GUERREIRO DA QUIMERA: TEATRO-ESCOLA COMO UM IDEAL

Sebastião Milaré

Crítico e pesquisador, estudioso da obra de Antunes Filho e de Renato Vianna

Resumo: O presente artigo descreve o empenho de Renato Vianna na implantação do conceito teatro-escola a partir de um sistema pedagógico de formação integral em que teoria e prática interagem mutuamente. Um sistema ético em que constam a responsabilidade social e a disciplina.

Palavras-chave:
teatro-escola,
formação do ator,
procedimentos
pedagógicos,
Escola Nova

Desde 1922, ano em que criou a companhia A Batalha da Quimera, junto com Heitor Villa-Lobos e Ronald de Carvalho, nela estreando a sua peça *A última encarnação do Fausto*, Renato Vianna buscou meios e modos de interferir no teatro, tentando a modernização da cena brasileira. Tinha claro na cabeça que a pedra angular da transformação era o ator. Propôs no *Fausto*, a alteração de códigos vigentes, através da luz, do cenário e da música (Villa-Lobos compôs a partitura e regeu a orquestra); mas também propôs novo sistema ético para o ator, combatendo a tirania da estrela, à qual o centro do palco era reservado; parecia-lhe indispensável que a pulsação da cena fosse o guia do intérprete, mesmo ao custo de levar o ator em alguns momentos a representar de costas para a plateia, o que ainda era inaceitável.

Estas ideias amadureciam há anos. Vinham de quando Itália Fausta realizou a montagem de um texto seu, *Na voragem* (1918). Conta-se que Renato não arredava os pés do teatro durante os ensaios. Dava palpites ao ensaiador, aos atores e até aos contrarregas. Estava, de fato, em cena o primeiro encenador brasileiro, no sentido moderno do ofício, ainda que o ambiente ignorasse tal função. Na ânsia de fazer o ator “interiorizar” o personagem, Renato propunha cenas silenciosas, para que

a palavra não servisse de muleta. E ao estrear a peça, toda a crítica fazia coro na condenação àquelas cenas mudas, nas quais “nada acontecia”. Isso se repetiu nas montagens dos seus melodramas seguintes, também devidas à Itália Fausta, *Salomé* (1919) e *Os fantasmas* (1920), e da comédia levada à cena por Leopoldo Fróes, *Luciano, o encantador* (1920).

As pessoas do meio, fossem profissionais do palco ou intelectuais relacionados ao teatro, eram pródigas em elogios ao autor dramático, mas viam com reservas suas pregações de novos conceitos cênicos e meios interpretativos.

Na esfera modernista

O fato é que na inteligência e na sensibilidade de Renato Vianna vibravam as preocupações presentes em uma elite intelectual emergente, que passaria à história como “modernista”. Em tais preocupações palpitava o nacionalismo, clamando pela urgência de se proclamar a “independência cultural” no centenário da independência política – pensamento que se radicalizaria na corrente antropófila do Modernismo, liderada por Oswald de Andrade. Por outro lado, havia a necessidade de atualização conceitual e formal das linguagens artísticas, o que a corrente antropófila traduzia pelo ato de

comer o que chega de fora e devolver com a nossa expressão.

Nesse contexto, é significativo o ensaio que Renato publicou em *A Noite* (RJ, 8/9/1922), cujo título sentenciava: “O teatro nacional não é uma providência dos parlamentos, mas um lento e natural efeito dos tempos”. Entrava na polêmica sobre o decreto da Câmara de Deputados, que mandava construir um edifício chamado Comédia Brasileira. Entre os críticos do tal decreto, destacou-se o escritor Gilberto Amado, que argumentava a inutilidade de se tentar criar a comédia brasileira construindo um edifício. No ensaio, Renato nega a existência de um teatro brasileiro, apresentando como base da negação a inexistência de uma literatura brasileira. Fato que acreditava estar tomando novos contornos, nesse momento, pois “a literatura atual do Brasil é o próprio indício de uma autonomia mental que vem próxima”. E reafirmava: “O nosso teatro não podia surgir, como não surgiu, antes do fenômeno da nossa autonomia intelectual, que só agora começa os seus primeiros sintomas”. Embora não veja possibilidade da sua geração realizar toda a construção do teatro nacional, “os alicerces do edifício formidável, se trabalharmos, pode ser obra nossa, assim como a planta arquitetônica. E já não será mesquinha a glória, nem mesquinho o trabalho”.

Por essa “glória” trabalharia impenitentemente, criando companhias fadadas ao fracasso comercial, mas estimulantes do “novo teatro”. Sua primeira realização cênica, *A última encarnação do Fausto*, recebeu vaias da plateia, foi malhada pela crítica e só se aguentou três dias em cartaz, levando-o à falência. Todavia, na imprensa, dois anos depois, quando era enaltecida a sua nova peça, *Gigolô*, montada por Leopoldo Fróes, apareciam elogios a *A última encarnação do Fausto* e louvações ao seu valor como proposta renovadora. Esse tardio reconhecimento ecoou em São Paulo, criando ambiente acolhedor à sua segunda campanha: a *Colmeia*, que estreou no Teatro São Paulo, em fins de 1924, para uma existência fugaz.

Importante observar que Renato Vianna pos-

suía informações dos avanços do teatro europeu. Conhecia as propostas de Gordon Craig, o teatro de síntese de Fiódor Komisarjevsky, as pregações de Jacques Copeau, no Vieux Colombier, pela restauração da arte teatral, respeito ao texto e dignificação do ator. Ao denominar sua companhia de *A Batalha da Quimera*, certamente citava Gaston Baty, que dera o nome de Chimère ao grupo que

Renato Vianna,
Em família, de
Florêncio Santos.
Foto: arquivo Renato
Vianna



fundou pouco antes, constituindo uma das bases do famoso Cartel.

Desse conhecimento Renato tentava recolher elementos possíveis de serem aplicados à realidade brasileira. A aventura de 1922 demonstrou-lhe que, para renovar, precisaria de gente nova, sem meios interpretativos e vícios consolidados. Era difícil a renovação com veteranos como Lucília Peres, Antônio Ramos e Mário Arozo, que ao seu lado formavam o elenco. Já no programa de ação da Colmeia, publicado em *O Estado de S. Paulo* (SP, 10/11/1924), constava que a companhia “tentará eximir-se à prática de tudo o que seja repercussões de hábitos e vícios inveterados no meio profissional”; mais ainda: “procurará que as representações sejam a soma certa do trabalho de cada intérprete seu”, pois “cada qual é uma parcela do esforço inteligente para a realização do ideal comum”, em função disso “terá em mira defender a todo transe o conjunto da representação”.

A proposta foi aplaudida por Antônio de Alcântara Machado, que, na crítica à peça de estreia, *A abelha de ouro*, do chileno Armando Mook, repudiou a escolha do texto, mas louvou o conjunto: “Colmeia, em verdade, por mais de uma razão merece incentivo. É uma companhia brasileira de comédia na qual há mais artistas brasileiros do que portugueses, coisa raríssima e admirável. Além disso, quase que totalmente constituída por moços, o que é também magnífico. Ainda mais: não tem figura de proa, não é conjunto do qual faz parte o popular ator Beltrano ou a elegante atriz Fulana. Uma colmeia que não possui abelha mestra. 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. Na Colmeia os triunfos, os fracassos, são esforços comuns” (SP, *Jornal do Commercio*, 6/12/1924).

A Caverna Mágica

Na terceira campanha, a Caverna Mágica, instalada no Teatro Casino em 1927, Renato Vianna as-

sociou-se ao jovem poeta Paschoal Carlos Magno e ao artista plástico Roberto Rodrigues, irmão de Nelson Rodrigues.

Os jornais, então, falavam das batalhas de Renato pela renovação cênica através de novos processos e novas técnicas. Mas desta vez ele não estava isolado na pregação do novo teatro: no subsolo do outro pavilhão do Passeio Público, o Casino Beira-Mar, Álvaro Moreyra dava vida ao Teatro de Brinquedo, que definia como “brincadeira de pessoas cultas que enjoaram de outros divertimentos e resolveram brincar de teatro, fugindo aos cânones acadêmicos, mumificados”; advertia que o grupo “só interessará aos que tiverem a curiosidade intelectual” (Cf. Gustavo Doria, *Moderno Teatro Brasileiro*). Era um manifesto contra o teatro profissional e o elogio à falta de sistema: ali cada um fazia o que queria e do modo que bem entendesse.

Neste sentido, o Teatro de Brinquedo representava caminho oposto àquele traçado por Renato Vianna. Essa diferença, no entanto, os comentadores da época não percebiam: os dois grupos faziam tábula rasa de códigos e processos vigentes no teatro profissional e se compunham de gente nova. Isto os identificava e gerava na imprensa uma onda contra os profissionais do teatro. Um artigo do jornal *A Manhã* dizia que “Renato Vianna foi o primeiro entre nós a pregar a necessidade de se criar o artista novo para o teatro novo, combatendo o profissionalismo como elemento deletério na formação da sensibilidade contemporânea da arte” (RJ, 26/11/1927).

Empenhado em corrigir a má interpretação das suas ideias, Renato Vianna disse em entrevista, ao mesmo jornal (7/1/1928): “Têm-se confundido as minhas ideias a esse respeito. Eu não me bato contra os profissionais do teatro, mas contra o teatro dos profissionais. A arte é a mais alta, a mais digna, a mais nobre das profissões humanas. Eu penso com a Caverna Mágica da mesma maneira que pensava com a Quimera: Acho imprescindível o concurso dos profissionais. Sem profissionais só restam amadores”.

O caminho mais seguro para legítima profissionalização, no seu entender, é a escola, meio propiciador da educação e da disciplina. Em entrevista ao jornal *O Globo* (RJ, 17/1/1928), pela primeira vez usa o termo teatro-escola: “Continuam a ser os mesmos os sentimentos que me animam na luta: dar tudo o que eu possa dar pela iniciação, entre nós, de um teatro de arte, de um teatro de cultura, de um teatro-escola. Antes de tudo o mais, precisamos educar o artista e impor-lhe uma longa disciplina. Precisamos estudar, precisamos aprender”.

O conceito “teatro-escola”

Ao falar em “teatro-escola” Renato Vianna não se referia a uma escola de teatro qualquer, mas a um novo conceito pedagógico, que envolvia não só os estudantes de teatro, mas também os profissionais e o público. Existia no Rio de Janeiro a Escola Dramática Municipal, fundada por Coelho Neto, e em São Paulo havia curso de teatro no Conservatório Dramático e Musical, criado por Gomes Cardim. Em ambos vigorava a velha escola, o teatro preso a regras arcaicas, onde a ideia de “organismo”, tão cara ao teatro moderno, passava ao largo. Em ambos, o ator se via à mercê do manual escrito por Eduardo Victorino, que ensinava a fazer caras e caretas conforme o “sentimento” e o “caráter” do personagem, de acordo com o tratado de Félix Aristippe, *Théorie de l'art du comédien* ou *Manuel théâtral*, publicado em Paris no ano de 1826.

Não era essa escola a que Renato Vianna se referia, por maior que fosse seu respeito a Coelho Neto e a Gomes Cardim. Tratava-se de um novo conceito, baseado na formação integral, em que teoria e prática interagissem e se validassem mutuamente. O espetáculo é um organismo e só pode ser pensado como um organismo. Não haverá criação inteligível e vigorosa se cada qual fizer o que lhe der na veneta, ou se restringir a estereótipos. O espetáculo teatral é “a soma do trabalho de cada intérprete”, na relação de uns com os outros, resultando o “conjunto da representação”, que deve ser defendido “a todo transe”. Indispensável, ao ator, perma-

nente atualização cultural e técnica, pois em seu ofício é imprescindível a cultura, que o ajuda a ter visões reveladoras do mundo, tanto quanto a técnica que lhe possibilita colocar em cena tais visões, com o corpo, a voz, a expressão. E tudo isso deve estar pactuado em um sistema ético, onde contam o respeito ao outro nas mínimas coisas, a responsabilidade social e a disciplina.

Depois da Caverna Mágica, que de novo abalou a economia doméstica, Renato partiu para Fortaleza, onde morava a família de dona Elita, sua mulher. Montou banca de advogado e depois voltou ao jornalismo, apoiando corajosamente a Revolução de 1930. Foi nomeado secretário do governo do Estado do Ceará, pelo interventor Fernandes Távora, e permaneceu na função até a queda de Washington Luiz. Vitoriosa a Revolução, demitiu-se do cargo, pois não se achava à vontade para criticar o governo e exigir fidelidade aos princípios revolucionários, como a moralização do aparelho do Estado, o combate à corrupção e aos desmandos das oligarquias dominantes.

No segundo semestre de 1931, retornou ao Rio de Janeiro e viu peças suas serem montadas por Procópio Ferreira e Jayme Costa. Apesar da crise pela qual passava o teatro naquele momento, agravada pela situação econômica mundial, Renato decidiu criar nova companhia, o Teatro de Arte. Embora tenha conseguido pequena subvenção da Prefeitura do Distrito Federal, e a despeito dos elogios da crítica aos espetáculos apresentados, o empreendimento causou novo desastre à economia doméstica.

Encerrada mais essa campanha, voltou a Fortaleza. Ia com propósito definido: a criação do Teatro-escola. Estava certo de que nesse momento histórico, de grandes transformações ocasionadas pela Revolução, o teatro poderia ser instrumento de educação cívica e elevação espiritual. Via com entusiasmo o projeto de Educação Musical, do companheiro da Quimera, Heitor Villa-Lobos, colocado em prática em São Paulo, com o apoio do interventor João Alberto de Lins e Barros, através de uma caravana artística oficial que percorreu 68

idades do interior. Quando Renato encerrava as atividades do Teatro de Arte, no Rio, Villa-Lobos organizava na capital paulista uma concentração orfeônica de 12 mil vozes, com “representantes de todas as classes sociais, dentro de uma linha eminentemente educacional” (Cf. Maria Célia Machado, *H. Villa-Lobos – Tradição e renovação na música brasileira*).

Indo para Fortaleza com a ideia do Teatro-escola, Renato tinha um endereço em mente: o Teatro José de Alencar. Esteve para ser nomeado diretor daquele Teatro pelo Governo Mattos Pacheco. Não o foi porque estourou a Revolução, e Pacheco teve de abandonar o cargo e a cidade. Quem sabe agora, com prestígio consolidado na Capital Federal e com fortes ligações políticas locais, conseguiria êxito nessa empreitada?

Mas ao detalhar o projeto sobre o papel, a sua implementação na província mostrou-se problemática. Era preciso formar companhia com atores experientes, de modo a contemplar as suas duas faces: ser escola para o público, levando espetáculos e estimulando o gosto pelo teatro, contando com a participação de intelectuais, que através de palestras ampliassem o entendimento da plateia sobre a obra apresentada; a segunda face consistia em manter alunos, propiciando-lhes aprendizado teórico e prático da arte, de modo a formar elencos dentro de nova ideologia. Em Fortaleza não havia atividade teatral, a não ser apresentações de grupos diletantes e descontínuos. Por outro lado, as dificuldades já colocadas à instalação do Teatro-escola, por indisponibilidade de verbas e coisas do gênero, deixavam claro que seria impossível conseguir do governo estadual respaldo estratégico e financeiro para levar os espetáculos a serem produzidos a outros Estados, percorrendo todo o País, como era a proposta.

Getúlio Vargas entra em cena

Face à impossibilidade de seguir com o plano em Fortaleza, Renato voltou à luta no Rio de Janeiro. Com objetivo publicitário montou sua peça *A última conquista*. O crítico Mário Nunes, falou da

estreia no *Jornal do Brasil* (RJ, 3/2/1934): “A um teatro de ordinário fechado compareceram quatrocentas ou quinhentas pessoas, gente chique, bem vestida e provavelmente culta, para assistir à representação de peça de valor marcadamente literário e ouvir, mais uma vez, a exposição das ideias de um apóstolo, de um verdadeiro apóstolo, desses que, de olhos no alto, pregam, pregam sempre, incessantemente, sem se aperceberem que estão pregando em um deserto...”

Aos 39 anos de idade, Renato era um apóstolo que, pregando a fé no teatro, conquistava aliados para sua causa. Nesse tempo, o companheiro da Quimera Ronald de Carvalho ocupava o posto de secretário do Governo Getúlio Vargas, o que colocava Renato Vianna na ante-sala presidencial. E Ronald fez a ponte com uma informação ao presidente onde afirmava: “Não temos atores porque escasseiam autores teatrais. E estes não surgem porque se criou o preconceito de que os dramaturgos brasileiros são inferiores. Cumpre, assim, transpor o círculo vicioso em má hora estabelecido. O projeto do sr. Renato Vianna seria o primeiro passo em tal sentido”.

Foi longa a audiência concedida por Getúlio Vargas a Renato Vianna. Mas no final, o presidente aprovou o projeto, e o Teatro-escola foi oficializado por decreto a 14 de julho de 1934. O governo federal o reconhecia como “experiência oficial”, dando-lhe subvenção de 250 contos anuais, isenção de impostos, livre trânsito para o elenco e material de cena durante as excursões. Competia ao Teatro-escola realizar temporada de seis meses, a cada ano; manter cursos populares de cultura, em formato de conferências públicas; dar 12 récitas com ingressos franqueados aos trabalhadores em todas as temporadas; incorporar alunos formados pela Escola Dramática Municipal; realizar excursões pelos Estados. Do contrato participou a Prefeitura do Distrito Federal, que cedia o Teatro Casino para a instalação do Teatro-escola, devendo o prédio abrigar também a Escola Dramática Municipal que, à época, achava-se sem sede.

A 5 de outubro deu-se o lançamento ofi-

cial, em solenidade reunindo artistas, jornalistas, escritores, que ouviram a leitura do regulamento interno. O documento apresentava o Teatro-escola como “oficina e templo”, onde se “trabalha na construção do mais alto ideal de cultura”. Na sequência vinham regras disciplinares rígidas. Era proibido, por exemplo, fumar no palco; ou receber visitas nos camarins; ou conversar e cochichar pelos corredores; ou discussões, murmurações e críticas pessoais. Os “deveres indeclináveis” incluíam a fidelidade ao texto; em cena, cada um deve não apenas dizer sua parte, mas ouvir o outro; é obrigatória a presença aos ensaios, ainda que o ator não participe da cena. Em dois itens afluía a ideia de equipe, despontando como preceito revolucionário nesse teatro acomodado à volúpia das estrelas: “8) É princípio fundamental do Teatro-escola o nivelamento artístico dos intérpretes na execução das peças. Não há segundos papéis, nem segundos planos de realização dramática. 9) De acordo com o princípio estético acima exposto, nenhum artista digno deste nome se sentirá envaidecido ou humilhado em substituir ou ser substituído, em realizar este ou aquele papel, desde que isso seja no interesse do conjunto e da expressão artística final”. (Cf. Diário do Teatro-escola, Arquivo Renato Vianna).

Causaram espanto no meio teatral e adjacências as normas disciplinares do regulamento interno, que combatiam hábitos arraigados, vícios tidos como atitudes normais, embora de fato constituíssem obstáculos a qualquer tentativa de evolução estética. Para alguns, as rígidas normas simplesmente não iriam “pegar”.

No dia 29 de outubro o Teatro-escola estreava com peça destinada a imensa polêmica: *Sexo*, de Renato Vianna. Sucesso total. Casa lotada em todas as sessões. A crítica elogiava a beleza cênica e o estilo interpretativo, embora sem defini-los. Em artigo publicado 14 anos depois, Luiza Barreto Leite evocou essa temporada, dizendo que Renato era criticado pelos “seus longos silêncios, as grandes cenas em que a mímica substituía a palavra; os jogos de luz, escurecendo parte do palco para valorizar terrivelmente outras” (Correio da Manhã,

RJ, 31/10/1948). Criticado, sim, mas também louvado, como se nota na fortuna crítica, embora o sentido inovador dos espetáculos realmente não fosse bem compreendido. No comentário, refere-se Barreto Leite à luz, que, apresentando focos, contra-luz e outros recursos da moderna iluminação cênica, consolidava o pioneirismo de Renato Vianna nessa área.

As demais peças do repertório *Canto sem palavras*, de Roberto Gomes, *O divino perfume*, de Renato Vianna, e *A história de Carlitos*, de Henrique Pongetti – foram igualmente bem-sucedidas. Em 98 dias de temporada, foram realizadas 121 apresentações, com total adesão do público. Por ser fim de um ano letivo e início de outro, não houve envolvimento direto de alunos da Escola Dramática. Por outro lado, o curso “em formato de conferências” foi realizado com a participação do crítico Flexa Ribeiro, do escritor Benjamin Lima e do jurista Roberto Lyra. Tudo parecia correr bem, mas comentários na imprensa indicavam a animosidade de alguns setores contra o diretor, fosse pelo ciúme que o sucesso desperta, fosse por estar valendo as rígidas normas disciplinares, que incomodavam muita gente. Os rumores cresceram e logo se transformaram em guerra contra o Teatro-escola.

A glória, mesmo na queda

Jamais no teatro brasileiro um artista foi tão combatido, caluniado, vilipendiado por elementos da própria classe teatral, quanto o foi Renato Vianna nessa época. Tudo começou com a campanha de descrédito ao Teatro-escola, lançada por jornais através de insinuações maldosas e da divulgação de boatos sem dar ao caluniado o direito de defesa. A campanha cresceu quando as três principais figuras do elenco, Itália Fausta, Olga Navarro e Jayme Costa – abriram processo na Justiça contra o Teatro-escola.

São obscuros os motivos dos artistas. Estariam reivindicando percentagens sobre lucros, como determinava o estatuto da empresa, e Renato Vianna negava a existência de lucros. Mas em uma carta que enviaram ao presidente Getúlio Vargas, o as-

sunto é apenas tangenciado em meio a ataques de todo tipo ao diretor do Teatro-escola, sem o respaldo de provas. E para a sumária liquidação moral do dramaturgo, Jayme Costa e Olga Navarro uniram-se ao jornalista Heitor Moniz, redator de *A Noite* e do *Correio da Manhã*, que desde o início exerceu cega oposição ao Teatro-escola. Em nota para suas memórias, Renato diz ter sido o regulamento interno que tornou Moniz seu inimigo, ao proibir o assédio às atrizes nos camarins, como era hábito do jornalista. Seja ou não este o motivo, as colunas de Moniz evidenciam tanto a cumplicidade com os atores quanto atropelos à ética jornalística. E a campanha obteve adesões no teatro e na imprensa, transformando vagas suspeitas em crimes terríveis e dando ao fato, que deveria ser apenas uma pendência trabalhista, dimensão de grande escândalo.

De todo o modo, a 1º de maio, teve início no Teatro Municipal a segunda temporada do Teatro-escola com a estreia de *Deus*, outra polêmica peça de Renato Vianna. A despeito de ter o elenco desfalcado de suas principais figuras, o espetáculo obteve críticas favoráveis e havia bom comparecimento do público. Mas os antagonistas não davam trégua. Uma passeata contra o Teatro-escola foi liderada por Jayme Costa e chegou às portas do Catete. Sucumbindo a tanta pressão, Renato Vianna decidiu suspender a temporada carioca e levar a companhia a São Paulo. Insistiu junto ao ministro Capanema para que o Ministério procedesse a auditoria nos livros contábeis do Teatro-escola. Mas antes da partida do grupo, reuniram-se artistas e intelectuais, entre eles o educador Anísio Teixeira, a atriz Dulcina de Moraes, o poeta Murilo Araújo, os músicos Waldemar Henrique e Estelinha Epstein, para uma sessão de desagravo a Renato Vianna e ao Teatro-escola, numa bela noite de música e poesia.

Com o coração aquecido por esse desagravo, e deixando a contabilidade do Teatro-escola à disposição de dois auditores – um nomeado por Capanema e outro pelo juiz encarregado do processo aberto pelos atores – Renato e equipe partiram para São Paulo, onde o Teatro-escola estreou no Teatro Boa Vista, a 5 de julho de 1935.

A temporada paulista foi um extraordinário sucesso. Logo após a estreia de *Sexo*, o *Correio Paulistano* (7/7/1935) publicava matéria dizendo que “o homogêneo conjunto, ao qual está afeta a representação, coopera, por sua vez, para o êxito integral do espetáculo, um dos poucos que São Paulo já assistiu que pode ser classificado de grande teatro. Renato Vianna desfez, portanto, a lenda de que não temos autores, atores e público”. Elogios se multiplicavam diariamente pelos jornais. Um almoço organizado por Paulo Emílio Salles Gomes e Flávio de Carvalho, reuniu damas da sociedade, políticos e intelectuais, em celebração ao Teatro-escola. O Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, realizou solenidade em homenagem a Renato Vianna. E por fim, críticos teatrais subscreveram telegramas ao presidente Getúlio Vargas e ao ministro Gustavo Capanema cumprimentando o governo pelo apoio dado ao Teatro-escola. Esse clima permaneceu aceso até o dia 10 de setembro, quando terminada a temporada o grupo voltou para o Rio de Janeiro.

Estavam findas as duas auditorias e ambas atestavam a correção das contas, a inexistência de lucro na primeira temporada do Teatro-escola e a lisura do seu diretor. Isto punha fim às contestações, mas a empresa não resistiu ao desgastante processo. Acabava assim a primeira “experiência oficial” do governo Getúlio Vargas em apoio ao teatro. Anos depois, em um caderno sobre as ações do Ministério de Educação e Saúde (ao qual estava vinculada a Cultura) destinadas ao desenvolvimento do teatro, o ministro Capanema deu crédito ao Teatro-escola de Renato Vianna como o início de um caminho, que prosseguiu com a Comissão do Teatro Nacional e desembocou na criação do Serviço Nacional do Teatro, em 1937.

Das missões à escola dramática

O sonho de um teatro-escola, em sua forma total, não abandonou o guerreiro da Quimera. Sem subsídio do governo, buscou meios para levar teatro da melhor qualidade aos Estados do Norte e Nordeste.

Organizou companhia e nela estrearam seus filhos, Ruy Vianna e Maria Antonieta, que viria a adotar o nome artístico de Maria Caetana. Aos poucos adquiriu equipamentos, restaurou cenários e, por fim, com a companhia crescida e bem equipada, elenco de bons intérpretes, como Darcy Cazarré, Jorge Diniz, Maria Lina, Suzana Negri, Eurico Silva, Déa Selva, deu início às “missões dramáticas”. Começou por Recife, seguiu até Manaus, apresentando-se em todas as capitais e, passados seis meses, retornou à capital pernambucana, onde encerrou a excursão.

Samuel Campelo, o fundador do Grupo Gente Nossa, então diretor artístico do Teatro Santa Isabel, do Recife, testemunhou a disciplina e ordem reinantes no grupo: “Há nove dias que a Companhia de Renato Vianna entrou no Santa Isabel... Ali, quer durante os ensaios que se realizam todas as tardes e todas as noites após os espetáculos, quer durante as representações, ou quando se armam as cenas, apuram-se as luzes... em todas as pequeninas coisas de teatro, ainda ninguém trocou palavras azedas, ofendeu melindres de colegas, fez trancinhas, encheu-se de si...” (Diário de Pernambuco, 3/4/1938). A mesma admiração pelo comportamento exemplar dos atores aparece na imprensa das cidades por onde passaram. Mas, acima de tudo, os jornais louvam a excelência artística dos espetáculos. Qualidade que permaneceu inteira ao longo dos meses em que durou a excursão, levando Valdemar de Oliveira a escrever, na volta da companhia ao Recife: “Há sempre um ar de novidade, uma atmosfera de rigorismo interpretativo, um clima estético, nos desempenhos que Renato Vianna nos oferece. Qualquer coisa que obriga o público a tomar a sério a representação e a sintonizar, unanimemente com a grande alma que tudo aquilo dirige e inspira. A Companhia é um milagre de homogeneidade” (Jornal do Commercio, 14/10/1938).

Em 1939, depois de temporada bem-sucedida no Rio de Janeiro, voltou à estrada, às “missões dramáticas”, seguindo pelos Estados do Sul e neles repetindo o sucesso obtido no Norte/Nordeste. Nos anos seguintes voltou a realizar os roteiros,

com elenco alterado, porém mantendo disciplina e alto nível artístico. Em 1941, graças a articulações da direção do Rotary Club de Porto Alegre, foi fundada a Escola Dramática do Rio Grande do Sul, onde Renato Vianna recupera o projeto do Teatro-escola.

Instalada inicialmente no Teatro São Pedro, a primeira turma de alunos foi selecionada por Renato entre amadores, que para essa seleção apresentaram seus espetáculos em um clube. Em longa entrevista feita bem depois da instalação da escola (parte publicada por O Globo, RJ, 24/6/1943; a íntegra no Arquivo Renato Vianna), ele classifica a Escola como “um movimento de cultura. Digo movimento porque ela agita em diversas direções do plano artístico e tem por fim a fundação de um Teatro de Arte, servido por profissionais conscientes, e num sentido de elevação cultural das massas. Um teatro ao serviço da educação popular. Para conseguir esse ideal a Escola manterá um curso especializado de cenotécnica e criará uma literatura dramática própria”.

O plano do curso “está dividido em três fases ou épocas: admissão (dois anos) preparatório (dois anos) e pré-dramática (um ano). No quadro geral da Escola, as fases correspondem às seguintes categorias, respectivamente: alunos-aspirantes, alunos estagiários e primeiros-alunos. E há o curso de especialização técnica”. Quanto aos professores e orientadores, “a Escola irá buscá-los onde quer que eles se encontrem. Mas a tarefa maior é incorporar um grupo de orientadores, uma elite dirigente”. A Escola deve “ser proletária de começo. Construir com as próprias mãos, o cérebro e a alma, a própria casa e o próprio destino”. Do ponto de vista didático, “do ensino propriamente dito, queremos fazer um curso prático, uma espécie de introdução à arte de representar e de teatro, um tirocínio pré-dramático, com as experiências do palco e suas tremendas e misteriosas reações em face da obra e do público”.

O plano didático tinha origem nas teorias da Escola Nova, defendidas por Anísio Teixeira: aprendizado dinâmico, baseado na experimenta-

ção e no questionamento dos valores. Único meio que Renato concebia para a criação do Drama, que é “forma vital, ritmo, movimento, ação pura. Por isso somos uma Escola Dramática; temos em vista surpreender o drama da vida e seus mistérios – o homem, suas paixões e necessidades – em pleno flagrante dos seus movimentos, isto é, da sua dança de todos os dias. Religaremos o presente ao passado e nada destruiremos. Queremos ser construtores”.

Últimas batalhas

Formavam o corpo docente: ele e os filhos, Maria Caetana e Ruy, e a esposa deste, a atriz Cirene Tostes. A Escola funcionava no Teatro São Pedro, onde se realizaram as duas primeiras temporadas, tendo os Vianna à frente do elenco. Os alunos, além de participar como intérpretes, cuidavam da cenografia, da iluminação, dos figurinos, no espírito da “escola ativa”, como era a proposta. “Os espetáculos da Escola”, afirmava Renato, “valem como provas públicas de habilitação e aprendizado ativo dos alunos, contribuindo para a formação do ambiente social e artístico necessário ao desenvolvimento de um teatro integral e permanente”.

A certa altura, Renato entendeu que a Escola precisava de sede própria. Então, buscou recursos para alugar um imóvel na Av. Brasil, bairro de Navegantes, onde montou o Teatro Anchieta. Foi ao Rio de Janeiro, solicitar subvenção do Serviço Nacional de Teatro – SNT e, tendo conseguido, pôde transferir as atividades para o novo espaço, em 1944. Passou então a preparar o repertório para a estreia do Teatro Anchieta, dando destaque aos alunos mais antigos no elenco, que entravam no que ele chamava “fase pré-dramática”.

A temporada inaugural foi um completo êxito. Ao fim do terceiro mês e com cinquenta apresentações realizadas, dizia o *Correio do Povo* (POA, 31/8/1944): “O que há de mais representativo na comunhão social democrática da família gaúcha está frequentando a sala do Teatro Anchieta e formando a sua plateia, desde as mais altas autorida-

des e suas esposas, os intelectuais, os comerciantes, os industriais, os capitalistas, os comerciários e funcionários públicos, até os trabalhadores das fábricas e oficinas”.

Outro artigo do *Correio do Povo* (6/5/45) afirma estar a Escola Dramática do Rio Grande do Sul em plena atividade, pois em 1945 a temporada terá “intervenção exclusiva dos alunos”. Constituiu-se o elenco do Anchieta com “antigos e os novos valores da Escola, quer quanto à interpretação, quer quanto à execução técnica dos espetáculos”. Diz o artigo que “os trabalhos da Escola começam às 8 horas e terminam às 23 horas, diariamente. Pela manhã, estudos de laboratório e execução de cenários; à tarde, aulas de teoria; e à noite, aulas práticas ou ensaios”. Nesse pique, os jovens profissionais criaram repertório com obras de Florêncio Sánches, *Meu Filho Doutor*, de Ibsen, *A Casa de Bonecas*, e uma adaptação do *Crime e Castigo*, de Dostoiévski.

Com esse repertório o Teatro Anchieta apresentou-se no Rio de Janeiro no final de 1945 e início de 1946, ocupando o Ginástico. A companhia, que Paschoal Carlos Magno chamou de “exemplar”, foi homenageada pelo Teatro do Estudante do Brasil com um almoço e os espetáculos receberam elogios da crítica, embora as condições do Ginástico e dos seus arredores fossem péssimas, dificultando o acesso do público e atrapalhando os espetáculos com ruídos de um salão de baile.

A condição insalubre do espaço parecia refletir o que se passava na alma de Renato Vianna. Sentia um aperto no coração desde a noite de 30 de outubro, quando o rádio noticiou a renúncia de Getúlio Vargas. Nessa noite, escreveu no diário: “Nenhum presidente da República fez pelo teatro o que ele fez. Deu-lhe tudo. Só não lhe deu idealismo e competência, porque isso não lhe podia dar, nem decretar”. Pensou mesmo em cancelar a viagem para o Rio, mas os atores sonhavam com essa temporada... Não queria lhes causar tal frustração. Agora, vendo o descabro do lugar onde vinham brilhar os seus discípulos, perguntava-se se valera a pena tanto trabalho.

Outro problema passou a atormentá-lo: o governo provisório suspendeu as verbas do Serviço Nacional de Teatro e, para o retorno do Teatro Anchieta a Porto Alegre, foi preciso abrir crédito em uma empresa de viagens costeiras. Isso resolvia um assunto imediato, mas não garantia a sobrevivência da Escola Dramática, que dependia da subvenção do SNT. E assim foi que iniciou um novo período de incertezas para o guerreiro da Quimera. Mas continuou o trabalho junto com os alunos.

Ao longo de 1946 preparou novo repertório e, tendo entrado novos recursos do SNT, organizou sua última jornada de “missões dramáticas”. Levou o Teatro Anchieta em longa excursão pelos Estados do Norte e Nordeste, repetindo o sucesso da primeira “missão dramática”, feita oito anos antes. A diferença é que a excursão do Teatro Anchieta coroava a sua luta, fechava o ciclo que havia imaginado para o Teatro-escola.

Estava cada vez mais difícil manter a Escola Dramática do Rio Grande do Sul. E em uma passagem de Renato com o Teatro Anchieta pelo Rio de Janeiro, em 1947, voltando da sua primeira temporada em Belo Horizonte, recebeu o convite do prefeito do Distrito Federal para dirigir a velha Escola Dramática Municipal. A instituição estava em vias de desaparecimento, ocupando uma sala emprestada, na Praça Mauá, sem corpo docente, sem programa, sem nada. Renato gostou do desafio. Liquidou seus assuntos em Porto Alegre e, em 1948, voltou a morar no Rio de Janeiro, assumindo a direção da escola fundada por Coelho Neto.

De início, a transferiu para o Teatro Municipal. Mas não achava adequado o espaço para o funcionamento da escola, tendo que dividi-lo com outras atividades. Logo conseguiu um próprio da Prefeitura exclusivamente para a Escola Dramática: o Solar do Rio Branco, na Rua Vinte de Abril, próximo à Praça da República. Para lá mudou e também

mudou o nome da instituição para Escola de Teatro Martins Penna, que permanece até hoje, cinco décadas depois, com o mesmo nome e endereço.

A velha Escola foi renovada e revigorada. Modernizou seu programa didático e formou corpo docente com nomes de primeira linha da nossa cena, como Tomás Santa Rosa, Luiza Barreto Leite, José Oiticica, Carolina Sotto Mayor, Gustavo A. Doria, George Kossowski, além dele mesmo, o guerreiro da Quimera, o precursor do teatro moderno no Brasil e grande defensor da escola dramática.

Renato conduziu a Escola de Teatro Martins Penna dentro das premissas que estabelecera para o Teatro-escola, realizando grandes espetáculos, como *Édipo Rei*, de André Gide, e *Um inimigo do povo*, de Ibsen, sobre o qual escreveu Otto Maria Carpeaux: “Pela primeira vez, não se sabe há quantos anos, o palco brasileiro transformou-se em tribunal moral, julgando-se o comportamento da sociedade e dos indivíduos que a compõem. Eis, depois da iniciativa e da execução, o terceiro mérito do sr. Renato Vianna e, sem dúvida, o maior” (A Noite, RJ, 17/7/1952). Estava em plena atividade, cheio de planos, quando foi colhido pela morte, a 23 de maio de 1953, aos 59 anos de idade.

O velho e grande amigo Paschoal Carlos Magno, acompanhou seus últimos dias de vida. Estava no apartamento do Largo dos Leões, dando força a dona Elita, Maria Caetana e Ruy, quando Renato faleceu. Ajudou a vesti-lo e a colocá-lo no caixão. Em um escrito, narra Paschoal a cena da retirada do corpo do apartamento para ser levado à capela da Real Grandeza: “Não era possível conduzir o caixão, do sétimo andar da sua última morada à rua. Colocaram-lhe o caixão, em pé, de encontro à parede do elevador de serviço. Descemos com ele. Saía da sua casa, morto – mas em pé – como ficará, para sempre, dentro da história do teatro do Brasil”. ☆