

ATRÁS DA CORTINA: BRAGAGLIA E O TEATRO BRASILEIRO

BEHIND THE CURTAIN: BRAGAGLIA AND THE BRAZILIAN THEATER

Edelcio Mostaço

Edelcio Mostaço
Universidade Federal do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Professor Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina, atuando na graduação, pós-graduação e supervisão de pós-doc. Possui graduação em Direção Teatral e Crítica Teatral pela Universidade de São Paulo e doutorado em Artes-Teatro pela Universidade de São Paulo. Foi professor visitante no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e na ECA- Universidade de São Paulo. Recentemente publicou os seguintes livros: Soma e sub-tração: territorialidades e recepção teatral (2015) e Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (2016).

Edelcio Mostaço
Federal University of the State of Santa Catarina (UDESC)

Full Professor at the State University of Santa Catarina, working in undergraduate, graduate and post-doc supervision. He holds a degree in Theater Direction and Theater Criticism from the University of São Paulo and a PhD in Arts-Theater from the University of São Paulo. He was a visiting professor in the Postgraduate Program in Performing Arts at the Federal University of Rio Grande do Sul and at the ECA - University of São Paulo. He recently published the following books: Soma e sub-tração: territorialidades e recepção teatral (2015) and Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (2016).



RESUMO:

O artigo enfoca a vinda por duas vezes ao Brasil do encenador italiano Anton Giulio Bragaglia na década de 1930, futurista histórico que apresentou espetáculos e deu conferências no III Salão de Maio abordando, sobretudo, aspectos centrais da encenação e da cenografia modernas. Disseminou ideias, publicou o livro *Fora de Cena*, mas sua passagem não afetou esteticamente o teatro profissional brasileiro naquele momento.

Palavras-chave: Bragaglia; modernidade; teatro brasileiro; encenação, Anhembi

ABSTRACT:

This article focuses on the visit to Brazil of the Italian director Anton Giulio Bragaglia in the 1930s, a historical futurist who presented shows and gave lectures at the III Salão de Maio, addressing, in particular, central aspects of modern staging and scenography. He disseminated ideas, published the book *Fora de Cena*, but his passage did not aesthetically affect the Brazilian professional theater at that time.

Keywords: Bragaglia; modernity; Brazilian theater; staging; Anhembi

ATRÁS DA CORTINA: BRAGAGLIA E O TEATRO BRASILEIRO

Edelcio Mostaço

Pela fresta da cortina do palco um vulto espreita a plateia do Rio de Janeiro. Ele cruzou o Atlântico rumo à América do Sul para trazer espetáculos sóbrios e comedidos, bem diferentes das maluquices que encenava em Roma, intuindo que o novo mundo não estava preparado para algaravias. O ano era 1930 e o olhar lançado ao público o de Anton Giulio Bragaglia.

Como esperado, a reação dos espectadores foi morna e a companhia voltou à Europa sem deixar saudades. Sete anos depois, todavia, a situação mudara radicalmente. Convidado por Flávio de Carvalho, Bragaglia apresentou-se em São Paulo no âmbito do III Salão de Maio, iniciativa criada por Quirino da Silva e ele reunindo artistas e intelectuais para dinamizar a arrefecida cena cultural da cidade, esgotados os ânimos que inspiraram a agitada Semana de Arte Moderna na década anterior. Além de apresentar seu repertório, Bragaglia deu conferências e entrevistas, e um de seus espetáculos teve sessões extras, requeridas pela Secretaria da Educação, tal o sucesso alcançado na estreia. Falante, entusiasmado, sentindo-se entre os seus, o encenador fez muitos contatos e circulou pelo ambiente intelectual da cidade, contaminando a todos com suas ousadas posições e crença no poder das vanguardas.

Anton Giulio Bragaglia nasceu em Frosinone, no Lácio, em 1890 e teve dois irmãos mais novos: Arturo e Carlo Ludovico, todos interessados em cinema e fotografia, iniciando sua aprendizagem no estúdio de cinema Cines, dirigido pelo patriarca da família. Em 1911 criou o *Fotodinamismo Futurista*, atrelando suas ideias de pareamento entre imagem e movimento ao recém fundado grupo liderado por Tommaso Marinetti, perseguindo captar, sobretudo, a cinética das imagens. Em seguida publica dois manifestos, *Fotodinamica Futurista* (1912) e o *Manifesto do Cinema Futurista* (1916), vivamente integrado àquele espírito de renovação que sacudia a Europa. Seu passo seguinte foi dirigir películas: *Thaís*, *O meu cadáver* e *Um drama no Olimpo* (todos em 1917) e *Pérfido Encanto*, no ano seguinte. Seu primeiro filme (hoje desaparecido) foi tomado como um moderno drama de magia, auferido sobretudo em função da cenografia realizada por E. Prampolini e contou com a participação de duas jovens atrizes de

origem russa, Thaïs Galitzky, vivendo a maga Circe, e Ileana Leonidov (Sallusti, 1971).

Em 1919 criou a Casa de Arte Bragaglia, em Roma, como centro cultural difusor da nova arte e das novas propostas, abrigando uma exposição de Giacomo Balla e, na sequência, de outros artistas de renome, como Depero, De Chirico, Boccioni, Klimt e Kandinsky. Com a notoriedade em torno de seu nome estreia como encenador da *Compagnia del Teatro Mediterraneo* no ano seguinte, empreendimento capitaneado por Luigi Pirandello, Rosso de San Secondo e Nino Martoglio, nomes que já desfrutavam de tranquilo reconhecimento na cultura da península. Em 1922 está à frente do *Teatro Sperimentali degli Independenti*, aproveitando as ruínas de antigas termas no subsolo do Palácio Tittoni, um projeto ousado que mesclava teatro, poesia, dança, música e cujo cartel abrigou textos de Strindberg, Maeterlinck, Shaw, Apollinaire, O'Neill, Dostoiévski, Georges Ribemont-Dessaignes, Frank Wedekind, Tchécov, Pirandello, Lope de Vega, além de criações nascidas entre seus pares ligados ao teatro futurista sintético.

As excursões para a América, ao longo dos anos de 1930, visavam ampliar o raio de atuação dos *Independenti* e estabelecer novos contatos artísticos, descortinando horizontes, prática a que todos os demais elencos recorriam, esgotadas as plateias locais. A diferença era de tom. Bragaglia não estava interessado apenas em dinheiro, mas, sobretudo, em difundir seu ideário artístico. E, através de conferências, espalhar suas ideias. A realizada em São Paulo em 1930 foi comentada pelo jornal *Correio Paulistano*, que estampou uma síntese: o mestre iconoclasta italiano centrou seus argumentos em torno da renovação da teatralidade, para ele a base expressiva dentro da qual o regisseur – o encenador – deveria gozar de total liberdade para criar e organizar o espetáculo, função por ele designada como corago, recuperando uma antiga denominação itálica para a atividade.

Como grifa a reportagem, a peroração era a de “um verdadeiro apóstolo do espírito novo, partidário apaixonado da teoria, da elevação do teatro ao nível da mentalidade moderna”. Ele evidenciou como:

a milenária arte dos gregos está completamente desambientada, fora do ritmo novo que agita, que sacode e movimenta o espírito do século – idade de

dinamismo, de energia e de velocidade – Anton Giulio Bragaglia foi desenvolvendo, diante da fina plateia que o ouvia, religiosamente, a sua tese sobre a cenografia moderna. E vimos, em revista, os altos problemas: do entreccho, rápido, seco, cinematográfico, à direção, que não pode ser a declamação do tempo de Racine ou de Alfieri, porque tem de ser dito, falado, naturalmente, como a gente fala na cena aberta de todos os dias, no teatro da vida; da mecânica, que tem de sofrer profundas e radicais modificações para ser adaptada ao meio ambiente, para ter um sentido mais profundo e, por isso, uma poesia própria, à iluminística, numa orgia de cores, a acompanhar a ação, como comentário à parte e integrante; e, enfim, às proporções do tempo e do ritmo, que devem pôr a peça em paralelo com a sensibilidade evoluída das sociedades de agora.

E prossegue a página jornalística:

Foi nesses pontos e nestas bases que o famoso intelectual falou do teatro e sobre o teatro, em cujas veias quer que corra um sangue novo, jovializando-se ao adaptar-se às correntes reformistas do grande rio-novo do espírito, que amazonicamente, está a remodelar a paisagem moral e intelectual do mundo na derrubada de barrancos, para a abertura de perspectivas novas e de caminhos mais largos. Um teatro que, copiando a vida cá de fora, reviva o que ela tem de bela, de colorido, de iluminado, de bom, de gostoso e sincero... O teatro que tenha a expressão natural daquela imagem de Cleômenes Campos – ‘da criança que pela primeira vez vê o mar...’, uma alegria que ninguém lhe ensinou, por ser espontânea... (Correio Paulistano, 1930).

FUTURISMO E CONTROVÉRSIAS

Lançado em 1909 numa página inteira do jornal parisiense *Le Figaro*, o manifesto *O Futurismo* renunciou a vida de Tommaso Marinetti daí para diante. Enquanto movimento, ele articulou três fases: entre 1905 e 1909, quando foi defendida a urgência

e a necessidade do verso livre; entre 1909 e 1914, período em que a maior parte dos muitos manifestos são redigidos e a luta se concentra no emprego da imaginação e das palavras em liberdade; e após 1919, com a adesão de Marinetti e outros de seus integrantes ao fascismo, do qual veio a se tornar um porta-voz oficial. Viajante emérito, Marinetti esteve no Brasil em 1926 e foi aqui recebido com entusiasmo por uma comitiva que o aguardava no porto: Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Holanda, Renato Almeida, Prudente de Moraes Neto, Manuel Bandeira, Henrique Pongetti, Tasso da Silveira, Agrippino Grieco e Graça Aranha. Este último se revelará, a partir de então, um forte aliado do italiano, provavelmente para fazer contraponto a Mário de Andrade que, na última hora, desistiu de ir ao Rio de Janeiro e guardou-se em copas.

Desde que pronunciara sua famosa conferência no segundo dia da Semana de 22, Mário fora identificado com a tendência futurista, o que muito o incomodava. Ademais, lançara em 1925 *A Escrava que Não Era Isaura*, a mais sólida plataforma estética de nosso modernismo até aquele momento, onde o futurismo era mencionado apenas de raspão, preferindo se alinhar com outras vertentes das vanguardas e também publicara, em janeiro de 1926, uma *Carta Aberta* onde considerou o italiano das máquinas e da velocidade “um passadista” disfarçado em novas roupagens. De modo que Marinetti não recebeu em São Paulo as mesmas efusivas homenagens angariadas no Rio de Janeiro, onde até o vice-presidente Estácio Coimbra fez coro em sua plateia.

Para celebrar a efeméride, a editora Pimenta de Mello & Cia. editou *Futurismo - Manifestos de Marinetti e Seus Companheiros*, reunindo onze plataformas do movimento. A excursão de Marinetti à América do Sul (Brasil, Uruguai e Argentina) foi supervisionada por Niccolino Viggiani, o mesmo que empresava operetas e outros espetáculos no mesmo circuito, e auferiu, apenas no Brasil, a soma de 25 mil dólares em valores atuais, nada desprezível quantia mesmo à custa do enfrentamento sofrido em São Paulo, onde não conseguiu falar, dadas as estrepitosas vaias e arremessos de ovos e tomates por parte da plateia, especialmente a estudantil (Fabris, 1994).

Ao aportar pela primeira vez no Brasil Anton Giulio Bragaglia, portanto, contava não apenas com um rocambolesco passado cultural envolvendo as disputas artísticas como, ademais, vivera na própria Itália dissensões e controvérsias. Tanto *Fotodinamica Futurista* quanto o *Manifesto do Cinema Futurista*, por ele lançados nos primórdios do

terremoto estético que varreu a Itália, nem sempre foram recebidos de bom grado por muitos daqueles que se atestavam futuristas. Uma intensa polêmica foi sustentada sobretudo com Boccioni, relativa à natureza do movimento: enquanto para Bragaglia o movimento era real, obtido a partir do folhear das páginas que enfeixavam suas fotografias tomadas em intervalos de segundos e flagrando um deslocamento do modelo no espaço, para Boccioni o movimento era virtual, uma impressão causada no espectador através das várias camadas superpostas na pintura ou escultura.

O fundo da questão é a *mimesis* – sempre ela -, e a ilusão/aparência flagrada ou ultrapassada. Para Maurizio Fagiolo, estudioso do período, o contraponto Bragaglia/Boccioni deve ser equacionado entre *produção/re-produção* e *visão global/análise*, os termos em oposição que atestam:

o procedimento construtivo de Boccioni não poderia ser mais esclarecedor: a sensação dinâmica é fruto da organização no espaço em torno de um núcleo plástico, interpenetrado por outros espaços, percorrido por linhas de movimento mental que permitem ao artista penetrar na realidade, desvelar e reconstruir dimensões e mecanismos que o olho é incapaz de captar (apud Fabris, 1987, p. 113).

O que está em jogo, portanto, é a relação da pintura ou da fotografia com o próprio real, levando a autora a afirmar:

se Bragaglia busca o fragmento, podendo, portanto, cair na abstração, Boccioni, ao contrário, concebe o mundo como uma *máquina concreta e global* sobre a qual o pintor opera uma série de escolhas. Enquanto Bragaglia pode tender à exclusão, Boccioni não sabe renunciar à *poética coral da inclusão* (Fabris, 1987, p. 115).

Tais dissensões e diferentes perspectivas levaram Bragaglia, pouco a pouco, a se afastar de vários artistas e do futurismo como um todo, optando por concentrar sua

pesquisa em torno da natureza e especificidades do movimento humano, o que o levará ao mundo do teatro. Mais especificamente, ao mundo da *commedia dell'arte*, para ele uma das origens daquela super-marionete preconizada por Edward Gordon Craig em *Da arte do teatro*. Além de um atuador ainda infenso aos maneirismos e convenções que marcaram o teatro posterior, a *commedia* albergava ao menos dois paradigmas exemplares: o improvisado e a ausência de texto dramático. Os movimentos corporais das máscaras, embora seguindo certas matrizes gestuais, eram sempre frescos e renovados, em função das circunstâncias, tal como as *seratte* promovidas na Casa de Arte Bragaglia não se cansaram de enfatizar. No texto de lançamento do novo espaço pode-se ler:

o teatro experimental será mais revolucionário do que o famoso Vieux Colombier parisiense: uma espécie de espetáculo de exceção no qual serão levados à cena as obras mais originais do teatro ocidental, do russo ao japonês. E como no Tazieli persa, todas as artes, a mímica, a lírica, a cômica, serão originariamente confundidas numa mesma obra (Bragaglia apud Sallusti, 1971).

Ao retornar ao Brasil para o III Salão de Maio de 1937, o precavido Bragaglia evitou os confrontos e desafios que pudessem ressuscitar todos esses fantasmas. Além disso, trazia na bagagem alguns títulos de sua produção de pesquisa, sobretudo *Maschera mobile* (1926), *Del teatro teatrale ossia del teatro* (1927) e *Il segreto di Tabarrino* (1933), um conjunto de ensaios sobre temas históricos relevantes, como a *commedia dell'arte* e algumas das mais destacadas figuras da vanguarda europeia, como Apollinaire, Jarry, Piscator e Reinhardt. De modo que procurou ser cordial e didático, escolhendo para o repertório criações menos ousadas e mais palatáveis, e organizando suas palestras com inúmeras ilustrações.

Flávio de Carvalho, o "bárbaro tecnicizado", já causara fundas indignações na sociedade paulistana ao desencadear, em 1931, a Experiência nº 2, na qual enfrentou a fúria da multidão ao caminhar no contra fluxo de uma procissão de Corpus Christi sem tirar o boné; e, dois anos após, ter encenado O Bailado do Deus Morto, um espetáculo

O Percevejo Online | V. 9, n. 1 | p. 25-51 | jan. / jun. 2017

radical e inteiramente fora dos padrões então conhecidos enquanto arte dramática, no Teatro da Experiência anexo ao Clube de Arte Moderna, fechado pela polícia após três ruidosas récitas. Agora à frente do Salão de Maio, tanto o anfitrião quanto o convidado, portanto, moderavam suas palavras e gestos para não aumentar ainda mais as dissensões com a opinião pública, num momento em que Getúlio Vargas se tornava ditador e implantava o Estado Novo.

Na conferência então levada a efeito, Bragaglia abordou sobretudo o papel e a função do encenador e as novas características de visualidade que dominavam a cena europeia daquele momento. Ele já anotara:

Gordon Craig escreveu que o teatro é um 'doente imaginário', querendo dizer que não é ele próprio o doente e sim os que o cretinizam. De fato, a ideia de salvá-lo unicamente com dinheiro, Craig o define como 'o sonho de um espírito errado'. Quem tem dinheiro e não tem ideias novas está pior do que o que não tem nem ideias nem dinheiro e se julga doente por álibi. Fazer leis novas para sustentar coisas velhas é inútil. Ora, a moléstia provém sobretudo da comercialização do teatro, que pretende fazer dinheiro com a arte sem fazer arte (Bragaglia, 1941, p. 11).

Tais palavras foram redigidas em face da realidade italiana, mas cabiam como uma luva também para o teatro brasileiro como então praticado, tendo à frente um astro ou estrela que capitaneava comercialmente a iniciativa e cujo talento era o de sempre repetir os mesmos truques e chavões que iludiam as plateias, através de textos estruturalmente escritos em série, onde apenas os títulos mudavam. Uma recusa completa da imaginação, da criatividade e do interesse em levar ao palco algo que não fosse além da caixa registradora. Procópio Ferreira, um desses rematados astros naquelas primeiras décadas do século, foi muito claro a esse respeito em um depoimento:

Não tenha dúvida que o nível cultural de nossa plateia é muito baixo. Às vezes me perguntam onde está o êxito. Eu digo, o êxito está na chanchada. Está lá... [...] Quais as peças que pegaram? Que fizeram sucesso aqui, desde João Caetano até hoje? Quais? Vamos ver: as peças engraçadas, as engraçadas, as engraçadas. Todas elas têm uma base cômica. Umas melhores, outras piores. Umas lógicas, bem feitas e outras nem sempre bem realizadas. [...] Aos atores, não sei, mas ao empresário a chanchada traz prazer. A mim, sempre trouxe uma grande alegria (Ferreira, 1976, p. 104-105).

Em seu texto, prossegue Bragaglia:

O Teatro dos Independentes desempenhou o papel firme de suscitar energias renovadoras, essenciais para um espírito teatral diverso, para a sua direção e para a encenação técnica que fundia idealmente a imprescindível existência da nova iluminação e da cor esparsa, com os elementos plásticos. Pela luz destacamos as formas do espaço. O lugar onde se movem as personagens, ampliado pela luz, se tornou vibrante e sensível: a função da luz ficou sendo a de um elemento coadjutor da expressão representativa (Bragaglia, 1941, p. 15).

Foram elencados na conferência, portanto, os vetores fundamentais que possibilitaram o surgimento da nova cena: um outro espaço cênico e um outro modo de operar a iluminação, fazendo destacar as figuras dramáticas em sua mais ampla e densa tessitura, nascidas desde as cogitações simbolistas e adensadas com a mais ampla exploração do imaginário, do inconsciente, da memória e do contexto social onde circulavam. Todos eles fatores já evidenciados por Appia e Craig, entre outros, como a base da encenação moderna.

O TEATRO TEATRAL

Se as ideias modernistas relativas à cena custaram a pegar entre nós, vale lembrar que, antes de Flávio de Carvalho realizar sua ruidosa experiência paulistana, no Rio de Janeiro pontificaram Renato Vianna e Álvaro Moreyra. O primeiro, encenou *A Última Encarnação de Fausto*, em 1922, onde procurou equacionar ideias de Stanislávski e Craig e valeu-se da música de Villa Lobos – considerada futurista pela crítica –, numa montagem confusa e cheia de desequilíbrios que não passou de três apresentações e redundou em eloquente fracasso de crítica e público. O segundo, criou o Teatro de Brinquedo, em 1927, reunindo sua mulher Eugênia e amigos bem nascidos recrutados entre a *jeuneusse dorée* para subirem à cena sem o interesse da profissionalização, mas tão somente movidos pelo desejo de fazer um teatro de arte “tal qual foi o *Vieux Colombier*, tal qual é o *Atelier*, em Paris, o *Teatro degli Independenti*, o *Teatro da Villa Ferrari*, em Roma, uma chusma em Milão, em Brescia, em Berlim, em Viena...” (Moreyra apud Dória, 1975, p. 27); numa inequívoca prova do circuito turístico e teatral por eles frequentado em suas andanças pela Europa. A peça de estreia *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, escrita por Moreyra, arrancou aplausos da plateia de convidados, mas a intermitente presença do grupo no cartel da cidade sempre ficou restrita àquela classe da qual proveio, sem atingir o grande público nem influir sobre as convenções do profissionalismo corrente.

De modo que as ideias modernistas que varriam os grandes centros internacionais não eram desconhecidas no Brasil, mas poucos ecos encontravam junto ao público e, especialmente, em nada influíram sobre as práticas cênicas de nossos profissionais. Em suas palestras, Anton Giulio Bragaglia não se cansava de chamar atenção sobre elas, como se verifica especialmente num de seus textos mais combativos e denominado *O Teatro Teatral*:

Há muitos anos faço uso livre do verbo **teatralizar**. Num momento de crise da teatralidade, como o que ainda atravessamos, acho útil difundir a aplicação de tal verbo para que se reflita no seu sentido. O renascimento da concepção italiana de teatro – que não deve ser

confundido com as ideias espalhadas pela Europa sobre a reatualização do teatro – precisa do verbo **teatralizar**, verbo transitivo, de emprego muito prático, que esclarecerá esplendidamente os nossos casos.

Teatralizar – significa conferir faculdade teatral, dar os meios cênicos à composição da literatura dramática e, podemos dizer, as suas justificações representativas; ou significa pôr em destaque a qualidade do espetáculo quando se refere ao teatro musical. Dizemos, portanto: eu teatralizo, eu teatralizei, se eu teatralizasse etc.

‘Estou teatralizando uma comédia’ quer dizer: estou extraíndo de uma comédia as qualidades teatrais a favor da realização cênica. Fazê-la teatralizável, será dar-lhe os requisitos de teatralidade de que carece. [...] A tarefa teatralizante se aplicará não só ao trabalho, já naturalmente teatral, mas também, para o salvar, ao que descuro das condições teatrais. Teatralizar uma obra é torna-la dinâmica, visual, sonora, em uma palavra: expressiva (Bragaglia, 1941, p. 19, negritos no original).

Embora o encenador e teórico italiano privilegiasse a função do corago frente a do dramaturgo – oposição que lhe custou fundos enfrentamentos com autores e, especialmente, o crítico teatral Silvio d’Amico, ele propunha, em realidade uma necessária integração entre os criadores:

Não compreendo porque os colaboradores literários do teatro se sentem tão ofendidos pela forma teatral do teatro. [...] O acordo entre os literatos e os teatralizantes me parece perfeitamente possível. As mudanças das atmosferas que contêm a personagem não são ambientes preciosos de poesia pelas palavras? Transformando-se essas palavras em expressões movimentadas, dentro das leis invioláveis da harmonia teatral, clássica ou moderna, terá o encenador preferências por uma direção ou por outra, se todas respeitarem os cânones da teatralidade?, ele interroga (Bragaglia, 1941, p. 21).

Outro não é o ambiente aqui em disputa senão o mesmo que marcava, nas várias capitais europeias, as contendas em torno da autoria sobre a cena e, dentro dela, uma mais funda disputa em torno de uma suposta verdade – a quem caberia ser ela creditada? Ou seja, teria o autor dramático tal primazia? Que padrão tomar como referência relativamente ao real? Todas essas questões estavam em xeque naquele momento, desde que os autores simbolistas desacreditaram a cena de poder dar conta da poesia possível às palavras e desde que a crueza das baixas condições de vida das classes subalternas substituíra a burguesia como personagens preferenciais na produção naturalista. De outro lado, é preciso pensar no negócio teatral, nas bem alicerçadas estruturas de produção e circulação da mercadoria espetacular como plataforma não apenas de sobrevivência para muitos como, igualmente, na mitologia da diva que engendrou, quando viver e representar sentimentos tão profundos era reputado como um estilo de vida que acantonava artistas num lugar especial do paraíso terrestre.

Teatralidade e *mímesis* se refutam como a água e o óleo – isso já foi anteriormente observado quanto à polêmica que afastou Bragaglia de Boccioni. Mas, nesse momento, os dois princípios constituem as pontas de lança empregadas numa guerra que possui várias batalhas, onde as questões antes elencadas surgem ora com uma, ora com outra coloração, revelando que as referências frente ao real estavam em vertiginosa desagregação. Para restringir a visada sobre a Itália, já foram antes destacados os argumentos empregados por Bragaglia. Seus contínuos apontamentos sobre Edward Gordon Craig, então uma das figuras mais polêmicas nesse universo, tem razão de ser. O encenador inglês mudara-se em 1907 para Florença, dois anos após lançar *A arte do Teatro*, o polêmico livro que o tornara famoso em toda a Europa e, em 1913, conseguiu finalmente realizar um antigo projeto, ao fundar uma escola de teatro segundo padrões inteiramente reformulados, instituindo uma convivência entre jovens aprendizes e sêniores com mais de vinte anos da qual deveria resultar uma nova pedagogia voltada, sobretudo, para a ética cênica, longe de qualquer estrelismo. Tal escola-laboratório inspirou outros empreendimentos semelhantes, tais como o de Jacques Copeau (*Le Vieux Colombier*) e Oskar Schlemmer (*Bauhaus*). A escola funcionou durante apenas um ano, fechada em função da guerra, mas suas ideias se disseminaram rapidamente (Verdone, 2005).

Isso significa que o velho teatro não iria mudar ou renunciar passivamente a seus tentos frente às investidas dos homens das vanguardas históricas. Para um novo teatro, era preciso uma radical alteração de padrões, o que só poderia ser alcançado a partir de indivíduos treinados sob outros critérios. Se essa condição foi sentida e experimentada em diversos países da Europa, especialmente após o conflito de 1914-1918, ele também pode ajudar a compreender a situação brasileira nesse início de século. Foi diante de um contexto assemelhado que Renato Vianna fundou a Colmeia, em 1924, uma “guerra de morte ao profissional”; que Álvaro Moreyra deu início ao Teatro de Brinquedo, em 1927, com o propósito “de não ser confundido com o teatro de profissionais”; e que Flávio de Carvalho inaugurou seu Teatro da Experiência, em 1933, arregimentando gente que, “devido à natureza do instrumental [...] os atores eram quase todos negros [...], gente avessa a horários”; bem como o Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno em 1938, bem sucedida iniciativa de valorização artística da cena distante dos parâmetros dos profissionais.

Todas essas circunstâncias ajudam a compreender porque Bragaglia contou com grande receptividade entre artistas e intelectuais tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, mas foi solertemente ignorado pelos profissionais, em nada interessados em mudar seu *modus operandi*.

De sua passagem, duas ocorrências, entretanto, merecem ser lembradas: a expressão “*alla Bragaglia*”, que durante décadas circulou entre maquinistas e cenotécnicos de palco brasileiros, para designar um modo de prender tapadeiras e outros artefatos cenográficos no piso do tablado sem estragar as tábuas do mesmo. E o aparecimento, em 1947, da coluna teatral Fora de Cena, escrita por Hermilo Borba Filho nas páginas da *Folha da Manhã*, em Pernambuco, título retirado da única obra do italiano publicada no Brasil em 1941, em tradução de Álvaro Moreyra. Uma terceira herança, todavia, igualmente deve ser a ele creditada, essa possuidora de pernas e livre arbítrio e que atendia pelo nome de Ruggero Jacobbi. A ele dedico o próximo tópico.

JACOBBI

Entre 1937 e 1943 Bragaglia dirigiu uma nova companhia por ele criada, o *Teatro delle Arti*, equilibrando-se como podia dentro da política cultural fascista. Montando um repertório que mesclava clássicos com a dramaturgia recente, o jovem *ensemble* se destacou como um grupo estável que vai influir sobre outros conjuntos depois da guerra. Bragaglia e esse período foram evocados por Gianni Ratto, que não só assistiu espetáculos bem como palestras do encenador:

... foi realmente uma figura genial, uma figura controvertida, depois da guerra foi acusado de ser fascista. E daí? Aí que me pergunto: - E daí? Ele matou alguém? Ele fez guerra? Ele fez teatro. Portanto, eu o defendo. Depois da guerra, todas essas polêmicas que faziam contra ele... Eu assisti, inclusive durante o período fascista, a palestras dele que eram brilhantíssimas. E fascistas mandavam provocadores para, no debate, fazer perguntas. Ele era muito habilidoso. Perguntavam alguma coisa: - Ah, não sei, não sei. Nunca sabia. E não respondia também. [...] Ele fez teatro e o teatro é importante. Saíram atores importantes de lá e ele organizou exposições importantes de cenografia que viajaram pelo mundo inteiro. Ele promoveu a cenografia (Raulino, 2002, p. 37).

Tendo recebido em 1942 uma crítica favorável de um jovem estudante de teatro relativa a seu livro *Sottopalco* (Fora de Cena), Bragaglia o convidou para trabalhar consigo como diretor e conduzir uma atriz pouco mais jovem, Anna Proclemer, cuja brilhante carreira ali começava. Assim nasceu uma amizade muito frutífera entre Bragaglia e o jovem Ruggero Jacobbi, a despeito de algumas diferenças fundamentais: enquanto o mestre pugnava pelos valores puramente estéticos da cena, o jovem diretor nela percebia vínculos sociais e políticos.

Ruggero trabalhou quase dois anos com o velho maestro. Em seu livro *Teatro no Brasil* fixou com argúcia um perfil daquele fascinante velho nervoso:

... a ele devo quase tudo o que sei em matéria de técnica e artesanato teatral. Mas era outro Bragaglia. Já velho,

tinha se apaixonado por um tipo de teatro regionalista, naturalista, sanguíneo e violentamente popularesco: teatro de dramas passionais. Assim, dirigia com muito entusiasmo *Cavalleria rusticana* e dirigia O'Neill como se fosse *Cavalleria rusticana*.

Mas seu gosto em matéria de ritmo, de tom, no sentido plástico da *mise en scène*, estava profundamente mudado (pois já estava enchendo com elementos reais e pitorescos o espaço cênico que antes fora ocupado pelas espectrais cortinas brancas, pelos esqueléticos sarrafos pintados, pelas escadas estilizadas sobre o fundo preto), sua relação com o texto em si, com os valores literários do teatro, continuava a mesma. Lembro-me de Bragaglia durante os ensaios, sentado na plateia, com sua figura comprida e magra de D. Quixote provinciano, envolto em suas echarpes fabulosas, à sombra de um chapéu quase mexicano; tirava o sapato, abria a garrafa térmica de café com leite, colocava nos joelhos uma pasta de couro e, enquanto os atores no palco se matavam ensaiando, escrevia cartas ao editor ou desenhava croquis para cenários e figurinos. Olhava, apenas de soslaio, para os atores, deixando entrar nos olhos a marcação e nos ouvidos as palavras, música longínqua, indecifrável e irritante. Se alguém se avizinhava, conversava em voz baixa, sempre espreitando o palco com o rabo de olho e com ar de distinta insatisfação. De repente, levantava-se e gritava; 'Para!'

'O que é?', perguntava o ator em plena onda de entusiasmo. 'Você está falando muito – respondia Bragaglia – há um quarto de hora que só ouço a sua voz. Corta, corta!'

'Cortar o quê?', perguntava o ator. 'Qualquer coisa' – replicava Bragaglia, já furioso – 'mas, pelo menos, dez linhas do texto'. Então, o ator combinava com o ponto e cortava o texto, quase sempre uma nuance vital da peça, e o ensaio continuava.

Mais tarde, outra interrupção. 'Por que você não grita?' E o ator, espantado: '*Maestro*, eu estudei o texto com muita atenção; essa cena parece-me requerer um tom baixo, calmo. Quer ver?'

O *maestro*, peremptório: 'Não quero. Isso é besteira. É psicologia. O teatro não é psicologia: deixe estas bobagens para os russos, ouviu?' (Jacobbi, 2012, p. 46).

A anedota vale pelo que traduz de estridente e veloz ânimo futurista ainda pulsando na alma do ex-revolucionário dos palcos. Mas, em seguida, o depoimento se recompõe:

Não quero faltar com respeito ao meu ilustre e querido mestre. Tenho a obrigação de dar uma explicação que não seja apenas anedótica. Vi de que maneira Bragaglia lia as peças que ia montar. Dividia cada ato na base dos 'golpes de cena' principais (para com os quais tinha um respeito digno do velho Sardou) e a cada uma das partes assim divididas dava um tom fixo de representação; constituía assim um esquema rítmico. Não cuidava de encher este esqueleto, de articular os valores específicos das falas e palavras; nem se preocupava com os elementos característicos individuais das personagens. A essa altura, o texto deixava de interessa-lo. Marcava para cada cena um movimento espetacular, capaz de impressionar o público pelo excesso de lentidão ou de agitação, e passava a se preocupar com o que mais o atraía: cenário, luzes, roupas, coisas essas com as quais nunca estava satisfeito e sobre as quais trabalhava com paciência infinita.

Seus atores eram sempre péssimos. Escolhia-os a dedo por entre os mais vazios e convencionais atores italianos, ou então, descobria rapazes novatos, mas cheios de instinto, junto dos quais poderia ter autoridade, mandando-os fazer qualquer coisa. Detestava o bom ator, que faz perder tempo, que quer saber o porquê das coisas e se preocupa com intenções e significados do texto; adorava o ator que só obedece (Jacobbi, 2012, pp. 47 e 48).

Considerando-se sobretudo um literato que fora seduzido pelo teatro, Ruggero Jacobbi logo descobriu que necessitava respirar outros ares, fora do Teatro de Arte, e empreendeu diversas viagens ao exterior, sobretudo à Alemanha e à França, onde encontrou uma cena bem diversa daquela italiana. E continuou dirigindo espetáculos, um modo de impor nos palcos suas próprias ideias e sensibilidade. Em 1946 está à

frente da companhia de Diana Torrieri e embarca rumo ao Rio de Janeiro para uma excursão pela América do Sul.

Para sua surpresa, no cais do porto, surge das sombras a esguia figura de Bragaglia e lhe passa às mãos um chicote. Sem entender direito do que se tratava, ouviu do velho mestre a explicação:

'O cetro antiborbônico. É o que eu usava quando tinha companhia com a Borboni.' E, como ele havia levado esta companhia com a Borboni à América do Sul, achava que a primeira companhia italiana que no pós-guerra rumava para a América do Sul deveria herdar aquele troféu: o cetro antiborbônico, símbolo de poder do diretor (Jacobbi apud Raulino, 2002, p. 42).

Com aquele fetiche guardado na valise, Jacobbi cruzou o oceano e permaneceu 14 anos entre nós, dirigindo inicialmente no Rio de Janeiro e, logo a seguir, em São Paulo, contratado pelo TBC-Teatro Brasileiro de Comédia, um dos integrantes da constelação de italianos que ali se estabeleceu e ajudou a fixar os padrões da encenação moderna no país. Após alguns anos, estará ligado à duas iniciativas de grande repercussão: foi um dos fundadores do Teatro Paulista do Estudante, em 1954, grupo estudantil filiado à FFLCH da USP, dirigido por Carla Civelli, sua mulher naquele momento, de onde saíram integrantes que logo se associaram ao Teatro de Arena; e à fundação do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, cuja direção assumiu até seu retorno à Itália, em 1960.

ANHEMBI

Um quarto legado, a bem da verdade, necessita ser creditado a Bragaglia em relação ao teatro brasileiro: suas contribuições para a revista *Anhembi*, fundada em São Paulo por Paulo Duarte em 1950. Perto de cento e cinquenta artigos estampam as reflexões do velho mestre italiano, constituindo um amplo painel do teatro italiano e europeu, com anotações espertas que muito auxiliam a compreensão da cena e suas

O Percevejo Online | V. 9, n. 1 | p. 25-51 | jan. / jun. 2017

contradições naquela quadra histórica.

Paulo Alfeu Junqueira Monteiro Duarte (1899-1984) trabalhou durante muitos anos como repórter e editorialista no jornal *O Estado de São Paulo* e assinou muitos de seus polêmicos textos, dada sua amizade com a família Mesquita, proprietária do periódico e politicamente influente na cidade. Coisa que o levou a ser alvo de perseguição pela polícia de Getúlio Vargas ao longo do Estado Novo e motivar seu exílio. Viveu parte do tempo na França e outra nos Estados Unidos, como repórter da BBC, antes de voltar ao Brasil e fundar a nova revista, de caráter mensal e enfeitando um corpo de colaboradores capaz de fazer inveja a qualquer publicação internacional. Em formato de livro e poucas ilustrações, artigos de fundo examinavam a política, a economia, a antropologia, as ciências humanas e tecnológicas, além de uma ampla sessão dedicada às artes. Foi nela que Anton Giulio Bragaglia escreveu a coluna Teatro de 30 dias.

Ao longo dos artigos, Bragaglia se coloca ora como historiador, ora como crítico, ora como teórico, às vezes deslizando de um tom a outro no mesmo texto, dando prova não apenas de grande erudição como, especialmente, espírito arguto e ferino para surpreender marchas e contramarchas dos palcos. Muitas vezes alguns subtítulos – *Carta Teatral Italiana, Crônica Teatral italiana* ou *Resenha Teatral Italiana* – ajudavam o leitor a melhor situar as intenções dos escritos, comparações entre encenações e encenadores, novos dramaturgos europeus que surgiam, atores e atrizes em desempenhos notáveis, remissões históricas que equacionavam, na atualidade, temas ligados à ampliação das plateias, ao barateamento de ingressos ou subsídios para auxiliarem a produção, além de questões estéticas nascidas com a encenação de clássicos ou retomadas de paradigmas do passado, como a *commedia dell'arte*, o melodrama ou peças históricas.

Tal diversidade de enfoques não admite generalizações. Raciocínios desenvolvidos num texto reaparecem tempos depois em outro, a propósito do mesmo ou outro assunto, conformando uma teia de preocupações e pontos de vista que visam não apenas informar o leitor como, especialmente, distinguir julgamentos ou promover juízos. A questão da encenação é frequentemente retomada:

O diretor lírico que cria a encenação de uma nova ópera, ou que adapta ao gosto moderno uma obra antiga, ou

que reforma, revira, subverte o arranjo tradicional de uma velha peça de repertório, bem merece o nome de diretor. Enquanto aquele que se limita a repetir as regras convencionais, isto é, que reproduz encenações de outros, não merece tal nome: é o conservador da tradição, uma espécie de tipógrafo de textos alheios (Bragaglia, 1951b, p. 379).

Tipógrafo sem criatividade, pois, prossegue ele, “na maioria dos casos, o nome de direção lírica é uma presunção e, decididamente, um exagero. Somente na realização das novas encenações pode-se falar em obra criadora do diretor” (Bragaglia, 1951b, p. 383). É preciso entender que a questão da encenação era ainda assunto na ordem do dia, a despeito de sua permanência entre especialistas desde o final do século anterior, inúmeras vezes interrompida por questões mais amplas e urgentes associadas aos conflitos armados, às crises econômicas e suas mazelas, as disputas ideológicas associadas aos totalitarismos, fazendo voltar as atenções para outras dimensões da realidade. Na França, por exemplo, naquele momento, se assiste à retomada do TNP e uma ampla campanha de popularização do teatro que motivou, entre outras iniciativas, a promoção de uma enquete entre diversos representantes da sociedade destinada a apurar até onde ou não se podia permitir ao diretor intervir sobre textos dramáticos. A publicação desse amplo material surgiu com o título de *A Condição Estética da Encenação Teatral*, por André Veinstein, em 1955, destinada a encerrar de vez a questão. Bragaglia volta ao assunto em outro artigo:

O fundamento da direção é a norma dada ao espetáculo, isto é, a sua interpretação geral, a visão de conjunto reveladora. A direção é como uma flecha vermelha que indica o caminho, para que o espectador apanhe facilmente o aspecto atual de uma obra: a sua fertilidade no nosso caso. O profundo entendimento de uma obra é a base da interpretação e o seu guia. É completamente vão cuidar dos particulares se não se chega a pôr em relevo, para todos os atores, para o cenógrafo, para os espectadores, o caráter de uma obra. Um diretor que se concentra num pormenor sem saber a que se refere, é um microcéfalo. O diretor sábio pode desprezar a

minúcia, mas deve ficar de olho na linha geral. O diretor que perde de vista o caráter do drama e se extravia nos particulares, criando sucessivos quadros plásticos de ordem geométrica, de equilíbrio simétrico, de peso tonal perfeitamente distribuído, perdeu todo o seu trabalho e se revelou substancialmente um obtuso (Bragaglia, 1952b, p. 156).

Tais raciocínios seguem direção totalmente oposta àquele perfil traçado por Ruggero Jacobbi sobre ele, fazendo despertar duas hipóteses: ou o discípulo exagerou suas impressões, não captando exatamente a argúcia do mestre em seu aparente desleixo frente aos ensaios; ou Bragaglia se encontrava efetivamente tolhido em sua melhor expressividade ao longo do período fascista, empurrando com a barriga uma atividade que sabia iria ser mal compreendida ou tratando de questões sem importância para aquele público siderado pelas verdades nas quais acreditava. Há, é claro, ainda outra hipótese: o velho encenador ter recobrado, após um período de hibernação, sua antiga e perspicaz intuição.

Vale destacar aqui, contudo, seus juízos em perfeito pareamento com as mais argutas proposições do tempo, quando o caráter e as finalidades da encenação voltam a ocupar as discussões. Por outro lado, é possível entrever em suas linhas uma espécie de antropologia reversa, quando utiliza como contraexemplos tudo aquilo a que justamente muitos dele o acusaram: os particulares, a criação de quadros plásticos, a simetria, os ajustes de tom, deixando de lado a flecha vermelha do sentido. Seria essa flecha a “organicidade” tão privilegiada por Gramsci em seus cadernos do cárcere? Ou o sentido dialético imprimido por Brecht em suas encenações no *Berliner Ensemble*?

Aquele era um momento em que Giorgio Strehler pontificava como o mais notório diretor da Itália, à frente do *Piccolo Teatro di Milano*, levando à cena Shakespeare e Brecht, clássicos e contemporâneos destinados a criarem um “teatro para todos”, como enfatizava seu bordão popular, estribado numa funda análise de texto e na busca de soluções cênicas que não apenas revelassem as motivações profundas que moviam as criaturas ficcionais como, em modo notável, suas relações de classe social. O que ajuda a compreender os apontamentos de Bragaglia antes referidos.

Outro tema de Bragaglia que ocupou várias páginas de Anhembi diz respeito à mudança de configuração da atividade teatral ao longo do século XX:

A realidade amarga é que o teatro vai morrendo no mundo inteiro como indústria e, como arte, vai sobrevivendo nas dezenas de milhares de cenas de amadores que, nos menores lugarejos, como em dezenas de teatrinhos experimentais nas grandes cidades, mantêm desperto o amor pela cena de atores vivos contra a cena de imagens (Bragaglia, 1951c, p. 540).

O comentário está no bojo de uma análise mais ampla, relativa não só à concorrência promovida pelos meios de comunicação de massa como, também, ao desgaste das velhas estruturas que sustentaram, durante séculos, a atividade teatral na Europa. Perdendo o glamour, cedendo às crises econômicas e à pressão das massas, em muitos casos vítima de seu próprio gigantismo empresarial, o velho teatro da burguesia entrou em declínio. Tal como ele próprio fizera com a Casa de Arte Bragaglia e o Teatro dos Independentes, o século XX mostrou-se um espaço cênico para os amadores, os estudantes, aqueles que recusaram as velhas convenções e efetivaram, nos vários quadrantes, um teatro mais íntimo e menos dispendioso.

Também essa situação não deixa de ter paralelos com a nossa realidade. Foi lenta a implantação de nosso modernismo cênico, fruto de esforços aqui e ali manejados por indivíduos sem vínculos com a cena tradicional e que desejavam, muitas vezes com sacrifícios pessoais, dedica-la exclusivamente à arte. O TBC ocupou, entre nós, essa posição de baliza e espaço dicotômico: nasceu como espaço de arte, mas teve de enquadrar-se nas mais avançadas estratégias de marketing daquele momento para sobreviver, efetivando um repertório que não teve escrúpulos em alternar a peça culturalmente relevante com as comédias baratas destinadas a auferirem bilheteria.

Foi contestado, enquanto modelo, pelo Teatro e Arena, e a seguir pelo Oficina, do mesmo modo como, no resto do mundo, décadas antes os teatros de câmara pipocaram abrindo espaço contra a mentalidade empresarial. A atividade amadora brasileira cresceu muito depois da Segunda Guerra, em várias capitais, fomentando o tecido que, O Percevejo Online | V. 9, n. 1 | p. 25-51 | jan. / jun. 2017

não sem hesitações, pode ser identificado como teatro brasileiro, voltado à realidade de nosso país. O TBC forneceu nossa primeira geração de encenadores, mas atores e autores brasileiros vieram de outras capitais, acorrendo ao chamado vocacional, após estrear em cidades distantes.

“Ao mesmo tempo – perdoem-me as confissões pessoais – simpatizo com as iniciativas dos jovens quando se reúnem para trabalhar sozinhos, como fizemos nós outrora, acreditando na escola da prática mais do que na das conversas”, prossegue Bragaglia, em outro texto, mas no mesmo enfoque. “Tenho o maior interesse nas coisas novas (vanguarda de ontem e de hoje), mas por garantia e também por espírito de contradição para comigo mesmo, apaixono-me pelas coisas antigas (vanguarda de outro ontem remoto). Não faço questão de ser coerente com minhas próprias teorias e espero ter sempre um espírito ágil, ou ansioso, para contradizer-me e renovar-me”, (Bragaglia, 1954e, p. 377), declara com grande sinceridade, quando de um crítico a opinião pública espera decisão e convicção sempre presentes.

Sobre outros temas, vale a pena destacar o espírito álcere do mestre italiano:

O teatro é um fato educativo e um fenômeno de representação. Cada povo tem o teatro que merece. O país que apresenta aos estrangeiros produções dramáticas desprezíveis e realizações mesquinhas é um país decadente (Bragaglia, 1951a, p. 159).

A técnica ‘surrealista’, que dantes se chamava ‘expressionista’ na Alemanha e ‘futurista’ na Itália, sempre fez virar a cabeça ao pobre público. Hoje, ao contrário, encontra-o preparado, educado: mérito dos nossos fiascos futuristas e dos tomates que nos atiraram no rosto desde 1911. Aqueles tomates temperaram-nos para a resistência, para podermos instruir os espectadores que, então, pateavam, mas hoje compreendem (Bragaglia, 1952a, p. 558).

A excessiva atenção pela literatura, no palco, é ofensiva para o teatro: é uma imposição prepotente. Não se deve permitir a esse colaborador demasiado absorvente que sobrepuje os demais colaboradores. O prejuízo é todo do teatro (Bragaglia, 1952d, p. 133).

São atestados que permitem perceber posições e crenças do encenador que, a despeito do tempo decorrido, ainda alimentam seu ideário, num jogo de vai e vem que o singulariza na cena italiana, oscilando entre o que pode ser tomado como um juízo crítico e outro estético. Apesar de ter declarado inúmera vezes sua simpatia para com Jacques Copeau, emérito defensor da literatura dramática nos palcos, Bragaglia volta e meia dispara sua metralhadora contra os autores, especialmente os de baixa estirpe, é claro, mas sem deixar de lado seu viés futurista que simplesmente escorraçou o dramaturgo de cena. Sobre tal aspecto, destaco outro parágrafo dele:

Nós, vanguardistas, que nos insurgimos desde 1910, os primeiros na Europa, ao lado dos franceses, para renovar os ideais das diversas artes, frequentemente nos vemos diante de produtos revolucionários contemporâneos, atrasados de vários lustros, e sentimos uma espécie de piedade. Mas, talvez, este nosso tom de desprezo pela falta de originalidade de tais obras esteja deslocado. Pois quem nos diz que o estilo 'vanguardista', 'geométrico', 'sintético', 'em liberdade', 'abstracionista', 'construtivista', 'surrealista', termos que pretendem distinguir debilmente expressões diversas de um mesmo espírito, 'acima da verdade lógica', quem nos diz, repetimos, que não seja esse estilo o caráter definitivo do século? (Bragaglia, 1952h, p. 154).

O trecho alberga sua compreensão relativa ao desenvolvimento dos vários movimentos artísticos que ultrapassaram a mimesis – em alguns casos com violência –, em função de um “espírito” supostamente coletivo e homogêneo em cada um dos diversos “ismos” subsumidos em seu raciocínio. É bem verdade que um *Zeitgeist* desbravador pode ser surpreendido naqueles vários agrupamentos artísticos, e que Heidegger popularizara o termo, encontrável igualmente em várias passagens de *A Escrava Que Não Era Isaura*, de Mário de Andrade; mas a questão não deve ser apequenada a um exercício de estilo, percorrendo o século, senão à uma vontade de potência mais ampla que encontrou na arte, mas não somente, terreno para se expandir.

Após o Ressurgimento, a Itália vive um clima de euforia que transparece na arte e na cultura em seu recorte burguês e parnasiano e, no plano sociopolítico, como exacerbado nacionalismo interno (luta contra as populações mais pobres) e externo (ação imperialista desencadeada na Etiópia e Líbia), fatores regressivos que propiciaram um contra movimento de caráter contestador. É nesse ambiente que explode o Futurismo, nos primeiros anos do século XX, adubado pelas correntes francesas do Unanimismo (tendo à frente Jules Romain) e do Naturismo (capitaneado por Saint-Georges de Bouhéliér), exaltando a vida moderna, as forças e o trabalho, a oficina, os grupos coletivos, a guerra das coletividades, os esforços de cogestão urbana e, de outro lado, a figura do primitivo de uma raça vindoura, renunciando o contraponto entre a obsolescência das bibliotecas frente ao turbilhão da vida mecânica, o culto da energia, da nova barbárie, da vida universal. O Futurismo reciclou tudo isso, mesclou e fomentou tais temas e valeu-se do elã publicitário e escandaloso que auferiu, auto refestelado em sua retórica pomposa e iconoclasta. Esse foi o Zeitgeist que o impulsionou.

Anton Giulio Bragaglia morreu em Roma a 15 de junho de 1960 e, até o mês anterior, ainda enviava textos para Anhembi. No mês de setembro daquele ano, Paulo Duarte fez na revista seu elogio fúnebre, destacando:

Chamaram-no de pioneiro e mestre. Mas 'pioneiro' lhe assenta melhor; pois é palavra menos heroica. [...] Bragaglia, embora revolucionário, não é um fenômeno destinado a passar ou a transformar-se, é uma realidade que permanece e influencia uma época da cultural. A sua revolução, que poderíamos dizer 'ajuizada', rejeita qualquer extravagância, qualquer procura do 'novo a qualquer custo', qualquer imprudência. A revolução de Bragaglia diz sobretudo respeito ao teatro, a forma de arte mais apreciada por ele, à qual se dedicou com paixão, estudo, seriedade profunda (Duarte, 1960, p. 187).

REFERÊNCIAS:

BRAGAGLIA, Anton Giulio. *Fora de Cena*, trad. Álvaro Moreyra, Rio de Janeiro, Editora Vecchi, 1941.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. Carta Teatral Italiana. In: *Anhemi* v. III, n. 7. São Paulo: Anhemi, jun. 1951a, p. 157-160.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. O Diretor Lírico. In: *Anhemi*. vol. III, n. 8. São Paulo: Anhemi, jul. 1951b., p. 379-383.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. Novidades Estrangeiras na Itália. In: *Anhemi*. v. V., n. 15, São Paulo: Anhemi, ago. 1951c, p. 547-558.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. O Verão Teatral Italiano. In: *Anhemi*. v. VI, n. 16. São Paulo: Anhemi, mar. 1952a, p. 152-163.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. Estação Hiberna na Itália. In: *Anhemi*. v. VII, n. 19. São Paulo: Anhemi, jun. 1952b, p. 127-135.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. Espírito Revolucionário e Originalidade. In: *Anhemi*. v. IX, n. 25. São Paulo: Anhemi, dez. 1952, p. 154-159.

CARVALHO, Flávio de. A epopeia do Teatro da Experiência e O Bailado do Deus Morto. In: *Flávio de Carvalho*, Ana Maria Maia e Renato Resende (org.), col. Encontros, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2015, p. 94.

CARVALHO, Flávio de. Recordações do Clube de Artistas Modernos. In: *RASM*, São Paulo, 1939, 161 pp., disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/06001500&gws_rd=cr&ei=h0F9Wc6TGsGYmQGDh7yQDQ. Acesso em: 16 de junho de 2017.

CORREIO PAULISTANO, edição de 29 de setembro de 1930.

DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro*, Rio de Janeiro, MEC-Serviço Nacional de Teatro, 1975.

DUARTE, Paulo. *Anhembi*. v. XXXVI, n. 110. São Paulo: Anhembi, jan. 1960, p. 187-188.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 1987.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1994.

FERREIRA, Procópio. Depoimento. In: *Depoimentos I*. Rio de Janeiro, MEC-Serviço Nacional de Teatro-Funarte, 1976.

JACOBBI, Ruggero. *Teatro no Brasil*. Trad. Alessandra Vanucci, São Paulo, Perspectiva, 2012.

RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi, presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

SALLUSTI, Sisto. Anton Giulio Bragaglia. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 13 (1971), disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/anton-giulio-bragaglia_\(Dizionario-Biografico\)/_Acesso em: 15 de junho de 2017](http://www.treccani.it/enciclopedia/anton-giulio-bragaglia_(Dizionario-Biografico)/_Acesso em: 15 de junho de 2017).

VANNUCCI, Alessandra. *A Missão Italiana, história de uma geração de diretores italianos no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 2014.

VERDONE, Mário. *Drammaturgia et arte totale. L'Avanguardia Internazionale. Autori, Teorie, Opere*. Roma, Rubbettino Ed., 2005.