

## Santa Rosa e a modernidade brasileira

Niuxa Dias Drago

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UNIRIO (doutoranda)

Processos e Métodos de Criação Cênica – Or. Profa. Dra. Evelyn Furquim Werneck Lima

Bolsa FAPERJ

Atriz e pesquisadora do Laboratório de Estudos do espaço Teatral e Memória Urbana

Resumo: Este artigo pretende estabelecer vínculos entre a cenografia de Santa Rosa (1909-1956) e o Movimento Moderno Brasileiro nas décadas de 30 a 50, buscando as especificidades nacionais de seu trabalho e a forma criativa como adaptou a modernidade pictórica e arquitetônica à espacialidade do palco. Na nossa modernidade, é evidente que os aspectos das tradições luso e afro-brasileiras são a chave para se entender como as vanguardas européias foram assimiladas de forma a contribuir para o “autoconhecimento” da nação. Podemos constatá-lo observando a obra pictórica de Santa Rosa, que é também pintor, mas, no campo da cenografia, permanece inexplorado o contato com a tradição brasileira que precisa ser desvendado para que o cenógrafo encontre seu lugar na síntese da nossa modernidade.

Palavras-chave: Santa Rosa, Teatro Brasileiro Moderno, Movimento Moderno.

O objetivo deste artigo é estabelecer vínculos entre a cenografia de Santa Rosa (1909-1956) e o Movimento Moderno Brasileiro. O trabalho do cenógrafo será entendido como aquele que, na esteira da modernização do teatro, estréia no Brasil uma nova profissão, para a qual contribuem as artes plásticas, a arquitetura, a iluminação cênica e a direção teatral, frutos (novos ou renovados) do processo de modernização das artes.

É preciso estabelecer as fontes do termo *moderno* nas artes e, em consequência, *Movimento Moderno Brasileiro*, que trata da opção por UMA modernidade em nosso país (Brandão, 2010), opção por algumas características específicas, em detrimento de outras tantas da modernidade. Por fim, buscar-se-á entender o papel desempenhado por Santa Rosa na busca da integração imediata do novo *métier* às aspirações do modernismo brasileiro. Para tanto, será preciso enxergar em duas lentes: a da modernização do teatro nacional e a da modernização das artes das quais a cenografia é tributária: a pintura e a arquitetura, buscando uma imagem única a partir dessas duas lentes, como no estereoscópio<sup>1</sup>.

As principais características da arte moderna são decorrentes da vida urbana e das descobertas científicas do final do séc. XIX. As teorias de Darwin, que entende a natureza e o homem como processos, em constante mutação, de Freud, que coloca o homem à mercê de impulsos inconscientes, e de Einstein, que coloca a instabilidade como condição absoluta, provando a relatividade dos fenômenos físicos, entre eles o próprio

---

<sup>1</sup> O estereoscópio é um instrumento destinado ao exame de pares de fotografias tomadas de pontos ligeiramente diferentes resultando numa impressão mental de uma visão tridimensional. Curiosamente, foi um dos primeiros grandes produtos da modernidade, colaborando imensamente com a difusão da fotografia. Apenas na Exposição Universal de 1862, em Paris, foram vendidas um milhão de cópias de fotografias estereográficas.

decorso do tempo, colocam em cheque a fixidez do sujeito e do objeto. A arte toma para si a tarefa de assimilar a mobilidade, a velocidade e a descontinuidade do mundo moderno.

No Brasil, a experiência da burguesia paulista é o manifesto mais direto contra o academicismo. O Modernismo que a Semana de 22 marca é entendido como um “duplo movimento”, de universalização e de nacionalização. Para Eduardo Jardim e Carlos Zílio<sup>2</sup>, o primeiro objetivo tratava de negar o passado, visto negativamente, e construir uma “nova tradição artística”. Por esse prisma, as culturas regionais são levadas ao mesmo bojo da tradição lusófona e abandonadas em prol de uma ligação com as vanguardas artísticas européias e americanas. Por outro lado, era preciso dotar o Brasil de uma identidade que lhe reservasse um “lugar” no concerto das nações ditas civilizadas. Este lugar parecia garantido no âmbito da industrialização, pelo gigantismo e especificidade dos recursos brasileiros. No âmbito cultural, porém, precisava ser construído a partir da reabilitação de aspectos autóctones da nossa cultura.

Ronaldo Brito, analisando a ação da Semana, esclarece sua grande contradição: a falta de uma base material e existencial sobre a qual a nova arte pudesse nascer naturalmente (BRITO, 1980: 15). Mais adiante, refere-se ao tema da brasilidade da mesma forma, mais como um panfleto que como reflexo artístico natural de uma convivência social (idem, 17). Esta constatação, de que tanto a técnica moderna quanto a idéia de brasilidade são “impingidas” à nossa arte, não escapará aos próprios artistas, que permanecerão lutando para adaptar seu projeto durante as décadas seguintes.

Na relação do Poder com a Arte Moderna há que se considerar três movimentos importantes empreendidos pelo Estado nos anos 30 e 40. O primeiro é o processo efetivo de modernização técnica e a acelerada urbanização que trazem para perto a realidade fundadora da arte moderna. O segundo é a criação de uma integração política até então inexistente, que permite ao artista moderno pensar, pesquisar e realizar mais profundamente o ideal de uma estética nacional, que passa a fazer parte também do projeto do Estado. O terceiro, e talvez mais importante ponto, decorrente do segundo, é o patrocínio da Arte Moderna, sua publicação e divulgação, ainda que ela tenha inclinação socialista, pois “será o único projeto cultural capaz de formular uma visão global para a cultura brasileira” (ZILIO, 1982, 17). Tem-se uma nova característica, até então ausente do projeto modernista: a possibilidade de uma arte social que, espalhada pelo poder de divulgação do Estado, alcançará o povo.

---

<sup>2</sup> As idéias a seguir foram apresentadas pelo autor na palestra “Modernismo no Brasil: uma abordagem filosófica” na UNIRIO, auditório Paulo Freire, em 07/07/2010, e formam a base de seu volume *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978. Elaboração teórica similar encontra-se em Zílio, 1982: 14.

Neste momento, o Modernismo, em toda América, solidifica a aliança política com os movimentos de esquerda<sup>3</sup>. Alia-se o projeto artístico moderno com um projeto político-social, e recoloca-se a questão do figurativismo como a forma de retratar o povo e se comunicar com ele. Desta tentativa de conciliação entre o moderno e o figurativo nascem os conflitos do nosso modernismo. A obra de Portinari traz latente esta contradição. Flertando constantemente com o cubismo, o pintor não é capaz de aderir totalmente a ele, pois a idéia de fragmentação dos pontos de vista e relativização do objeto que funda o Cubismo vai contra a idéia geradora do projeto comum de nação que Portinari é chamado a representar.

No teatro, são os princípios da *encenação* que definem a modernidade. A valorização da cena em detrimento do texto, que não perde sua importância, mas passa a ser visto como uma fonte e não como o sentido principal do teatro. A famosa fotografia em que aparecem, lado a lado, sobre o cenário de *Vestido de Noiva*, Ziembinski, Santa Rosa e Nelson Rodrigues, pretende construir a idéia da modernização definitiva do nosso teatro: o autor e o cenógrafo, sob a batuta do diretor (aqui também iluminador), formam a tríade que constrói a obra de arte teatral. A foto representa o conceito de moderno adotado então pelos *Comediantes* e contribui para a construção do mito fundador de *Vestido de Noiva*.



Foto Carlos. Fonte: CEDOC/FUNARTE

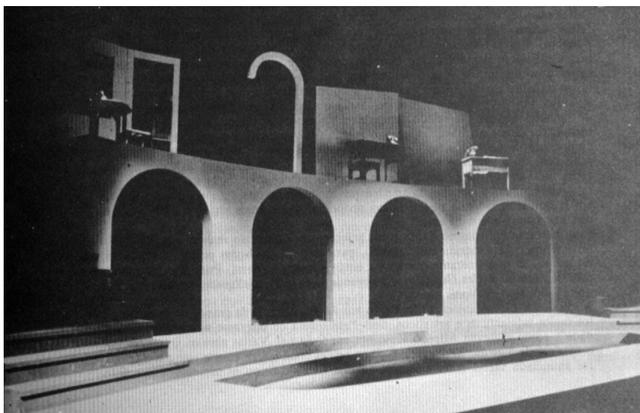
Em algumas críticas publicadas à época de *Vestido de Noiva*, o conceito de encenação, ainda pouco amadurecido, era utilizado para se referir ao trabalho do

<sup>3</sup> Surge então a intrigante questão de como poderia o projeto artístico modernista, de filiação comunista, aliar-se ao projeto Vargasista, de evidente inspiração fascista. Uma das mais convincentes explicações, diz respeito a uma estreita interpretação da lógica marxista. Para os comunistas brasileiros, e seus simpatizantes intelectuais, era necessário que o Brasil alcançasse o desenvolvimento técnico industrial, a partir do qual se conformaria uma classe de trabalhadores capaz de promover a verdadeira revolução. O projeto de modernização empreendido por Getúlio seria um passo histórico indispensável no caminho da Revolução socialista.

cenógrafo<sup>4</sup>. Isso evidencia a falta de intimidade do público e da crítica com a função do diretor, mas, ao mesmo tempo, explicita uma aproximação do conceito de encenação com a natureza visual do teatro moderno.

Santa Rosa buscou desvencilhar-se dos telões pintados e assimilar as conquistas da Arte Moderna ao espaço cênico. Pintor, assim como o arquiteto francês Le Corbusier, levou para a cena uma percepção que o Cubismo concretiza na bidimensionalidade, “concepção de espaço contínuo, inseparável das coisas que circunda, atravessa e penetra, sendo também por elas penetrado (...). Não é abstração nem formalismo: a construção ideal do espaço torna-se a construção material do edifício” (ARGAN, 1992: 266).

É preciso destacar a complexidade desta operação de adaptação da modernidade visual à espacialidade do palco, complicada ainda pelo projeto de modernidade brasileira que busca matrizes originais e a inserção das questões sociais na arte. No cenário de *Vestido de Noiva*, o elemento base (estrutura em dois níveis com arcadas e escadas laterais de acesso) deve sua origem aos dispositivos cenográficos de Adolphe Appia, e demonstram o passo do cenógrafo em direção à modernidade teatral europeia, da qual uma das vertentes é responsável pela concepção do espaço simbólico em contraposição ao figurativo (ainda que o naturalismo seja outra poderosa vertente da mesma modernidade). Mas a curva sobre a qual se assenta o cenário pode ser lida como uma liberdade “brasileira”, a mesma que permitiu aos nossos arquitetos modernos sua independência estética em relação às propostas racionalistas de Le Corbusier.



Cenário de *Vestido de Noiva* e obras de Magritte: *A Condição Humana* (1934) e *A Ponte de Heráclito* (1935)

Em harmonia com a dramaturgia de Nelson Rodrigues, na parte superior do cenário, um “arco cortado” propõe relações com o inconsciente, ao lembrar imagens presentes nas pinturas surrealistas de Magritte. Se considerarmos ainda os efeitos de luz

<sup>4</sup> Abadie Faria Rosa escreve, no Diário de Notícias de 31/12/1943: “Hoje queremos completar essa nota, pondo em relevo a **encenação brilhante de Santa Rosa** e o trabalho magnífico desses amadores, que se estão esforçando para nos dar um teatro elevado singularmente superior (...).”

que completam a “fragmentação” do cenário que nos parece a princípio tão sólido, percebemos com quantas matrizes modernas Santa Rosa tentou articular a sua cenografia. Os trabalhos subseqüentes do artista comprovam a pesquisa continuada dentro das vertentes modernizadoras: o expressionismo, o surrealismo, o fauvismo, o simbolismo, assimilados como princípios orientadores para a criação do espaço cênico. O conjunto de sua obra, dedicada a companhias tão diversas quanto *Os Comediantes*, a *Cia Jayme Costa*, *O Teatro Experimental do Negro* ou o *Theatro Municipal*, mostram o esforço por manter a multiplicidade como foco de seu projeto modernizador.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *A Arte Moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Tânia. *Uma Empresa e Seus Segredos*. Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRITO, Ronaldo. O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo). In: *Arte Brasileira Contemporânea*. Vol.1. Caderno de Textos. RJ /FUNARTE, 1980. P.6-9

\_\_\_\_\_. A Semana de 22 – o Trauma do Moderno. In: *Arte Brasileira contemporânea*. Vol.3 Caderno de Textos. RJ /FUNARTE, 1983. P.13-17.

GOMES, Angela de Castro. Essa gente do Rio... os intelectuais e o modernismo. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol6, n11, 1993. P62-77.

MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1995.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 2001.

PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SANTA ROSA, Tomás. *Teatro, Realidade Mágica*. Rio de Janeiro: SNT, s/d.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro – turunas e quixotes*. RJ: Editora FGV, 1996.

ZILIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In: ZILIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz e LEITE, Lígia C. M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982. P.11-56.