

1 - Os teatros carioca e paulista antes da chegada de Ziembinski

Camila Maria Bueno Souza

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SOUZA, CMB. Os teatros carioca e paulista antes da chegada de Ziembinski. In: *Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959)* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 21-72. ISBN 978-85-7983-702-9. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

1

OS TEATROS CARIOCA E PAULISTA ANTES DA CHEGADA DE ZIEMBINSKI

*Teatro aqui é só um que dá.
Não é brasileiro.
É carioca. Teatro sem modos, largado,
prolongamento do carnaval.*

(Álvaro Moreyra, 1934)

Nos anos 1930 e 1940, a produção de teatro no Rio de Janeiro era voltada à comédia de costumes e ao teatro musicado. Provocar o riso era a receita de sucesso para atrair as plateias e garantir o lucro das companhias. Foi nesse período, no auge da produção das chamadas comédias ligeiras, que surgiram novas formas de pensar e conceber o teatro. Seus principais articuladores foram Álvaro Moreyra, Paschoal Carlos Magno, Brutus Pedreira, Gustavo Dória, Aníbal Machado, Itália Fausta, Santa Rosa, Nelson Rodrigues, Zbgniew Marian Ziembinski, para citar os nomes de maior destaque.

Neste capítulo, o objetivo é analisar o teatro realizado no Rio de Janeiro antes da chegada de Ziembinski e a cristalização desse padrão de teatro no circuito Praça Tiradentes- Cinelândia, para entender como foram articuladas as ideias modernizadoras propostas por letrados e amadores. Além disso, cabe analisar as políticas do Estado Novo destinadas às artes cênicas, que possibilitaram o

fortalecimento e a divulgação da produção amadora. Findo o regime, houve redução das subvenções para o setor, substituída pelo mecenato privado, particularmente ativo na capital paulista, o que possibilitou, na metade do século XX, transformar a cidade num centro de produção e difusão do teatro moderno.

Assim, antes do desembarque de Ziembinski no Brasil, já estava em curso o processo de atualização da nossa cena, que objetivava modernizá-la. Os conhecimentos de Ziembinski somaram-se aos esforços empreendidos por artistas, letrados, jornalistas e críticos, e ele pode encontrar um meio favorável para colocar em prática seus conhecimentos e tornar-se um dos principais artífices do processo de modernização do teatro, juntamente com as mudanças sociais, econômicas e culturais.

O teatro comercial da Praça Tiradentes – as revistas, as comédias de costumes e as operetas

Na primeira metade do século XX, a cena teatral era dominada pelos espetáculos musicados que provocavam o riso fácil nas plateias de teatro de revista, operetas e comédias de costumes. Entre os gêneros mencionados, o que mais se destacava era o teatro de revista, introduzido no Brasil ainda no século XIX e que teve como um de seus principais expoentes Artur Azevedo. As suas revistas de ano privilegiavam a criação literária e, de maneira cômica, revisitavam os principais fatos ocorridos no ano anterior. Para Flora Sussekind (1987, p.17), as revistas tiveram a função de inventar o Rio de Janeiro, uma vez que endossavam o discurso de modernização e higienização da capital, tanto que os assuntos privilegiados pelos revistógrafos eram as novas construções, os “bota a baixo”, a remodelação das ruas, os cafés, a polícia, a política sanitária, temas de uma cidade que na transição dos séculos estava em pleno crescimento. O cotidiano citadino e os anseios da modernização da capital eram o que os espectadores viam nas revistas de ano, compostas por textos que não possuíam enredo rígido e que eram permeados

por transformações inesperadas, além de possuírem ritmo ligeiro e diálogos entrecortados.

Com o passar dos anos, ocorreram transformações no formato do teatro de revista. Na década de 1920, as apresentações enfatizavam as cenas cômicas, as conotações obscenas e o teatro musicado. Em geral, as revistas desse período se destacavam pelo luxo e por garantir o riso fácil, além de se sucederem em ritmo acelerado, numa tentativa de fazer frente ao cinema, concorrente de peso pelas horas de lazer dos cariocas.

Dois nomes importantes dentro do teatro de revista da primeira metade do século XX eram dos empresários Walter Pinto e Paschoal Segreto, que se destacaram no ramo de diversões públicas ao se especializarem na produção de teatro ligeiro e musicado. Walter Pinto introduziu características profissionais à produção de revistas, deixando de lado a improvisação, ao inserir a divisão de trabalho dentro da companhia com funções específicas como diretor musical, de cenografia, coreógrafo, professor de dança, de canto e de postura. Ele ainda contava com a ótima estrutura do Teatro Recreio, que, além de elegante e confortável, oferecia ingressos a preços acessíveis. Para Neyde Veneziano (1991, p.51):

A fórmula suplantou de vez a ingenuidade e a improvisação. As coreografias, que chegavam a conter quarenta *girls*, eram rigorosamente precisas. Cortinas de veludo, cenários suntuosos, plumas, iluminação feérica, ao som da orquestra que tocava retumbante, faziam parte da grande ilusão. Cascatas não faltavam. Havia cascatas de fumaça, cascatas de espuma, cascatas de água e cascatas de mulheres.

Embora a exibição do corpo feminino merecesse atenção especial nesses espetáculos, o aspecto cômico não foi deixado de lado e contava com atores e atrizes talentosos, a exemplo de Dercy Gonçalves, Oscarito, Grande Otelo, Araci Cortes e Mesquitinha, que levavam irreverência para as noites cariocas. Além do personagem cômico, havia também o caricato, que imitava personalidades importantes do

momento, fossem políticos, empresários, artistas ou escritores. Os trejeitos, a roupa e a maneira de falar de Getúlio Vargas, apresentado como um presidente bonachão e astuto, foram muito representados no teatro de revista: “Pedro Dias, magnificamente maquilado por Luis Peixoto, caricaturizava Getúlio Vargas dentro das limitações que o regime permitia. Na plateia, o presidente sorria complacente. Sua figura populista como personagem limitava-se, com o charuto aceso, a acenar com a mão direita, ficando entendido para o público que o poder resistiria” (ibidem, p.51).

E mesmo com a censura do Estado Novo (1937-1945), esses espetáculos souberam burlar o sistema de controle e permanecer em cartaz. Se, por um lado, os censores estavam interessados em proibir o uso de palavrões, por outro, não tinham como extirpar todos os trechos com conotações dúbias, até porque o sentido se alterava em função da maneira como a cena era construída ou representada. “A censura era rígida em relação às palavras, mas os textos sabiam insinuar pornografias e, repletos de sentido duplos, ficavam abertos a malícia dos espectadores. O nu estático, feito pelas modelos, era permitido.” (ibidem, p.51)

A opereta foi introduzida no país durante o século XIX por meio de companhias estrangeiras vindas de Portugal, França e Itália. Assim como as revistas, as operetas dedicavam-se a abordar os temas corriqueiros do cotidiano por meio da música, da comicidade e da dança, além de valorizar o fantástico. As operetas transitavam entre a comédia e o melodrama, mesclando-os nas suas apresentações, e os números musicais podiam ser apresentações de *cancan* e valsas. O que diferenciava as operetas das revistas era o apelo sentimental que havia em suas histórias, geralmente com um final feliz (idem, 2006, p.75). Assim como as revistas, as operetas também se transformaram conforme as influências dos gêneros existentes no Brasil, e, também por causa do cotidiano citadino, aos poucos foram ganhando características nacionais:

A receptividade e adaptação da opereta à cidade em meados do século passado era também um sinal do processo de modernização,

segundo os modelos europeus, que iria gradualmente se impor na sociedade carioca nas décadas seguintes. O sucesso alcançado pela opereta de Alcazar, no Rio de Janeiro, apontava para empresários, autores e atores o rumo que deveriam tomar caso buscassem a simpatia imediata do público carioca. O exercício de adaptar e parodiar as operetas francesas foram vistos então como uma tentativa de nacionalizar o gênero. (Micarelli, 1999, p.57)

O teatro Alcazar Lyrique era o principal espaço destinado à opereta no Brasil. Construído em 1859, além de apresentar *vaudevilles*, também era um café-concerto, que se preocupava em oferecer ao público atrações que contavam com divas francesas – como Aimeé, que arregimentou vários fãs, entre eles, Machado de Assis (Prado, D. de A., 1999, p.92). As apresentações de companhias estrangeiras acabavam parodiadas, caso do espetáculo *Orphée aux enfers*, que ganhou a versão brasileira de *Orfeu na roça*, interpretado pelo ator cômico Francisco Correia Vasques. Outras tantas operetas foram traduzidas, adaptadas e parodiadas, pejorativamente rotuladas, por uma camada intelectualizada, de “chanchada”,¹ que, em espanhol, significa porcaria. Várias companhias dedicavam-se a adaptar o texto original e inserir aspectos cômicos, além de comportarem improvisação e irreverência na atuação. Esse ato, que pode ser encarado como uma recepção não passiva da cultura internacional, uma vez que se ancorava na construção de outro texto e na sua resignificação, foi interpretado, até a década de 1970, como produção de mau gosto (ibidem, p.77).

Os cafés-concertos ou cafés-cantantes eram um gênero que se confundia com o nome da casa, também atraíam grande número de pessoas nas suas apresentações (Veneziano, 1991, p.76). Eram locais nos quais os apreciadores poderiam consumir bebidas e outros comestíveis, enquanto apreciavam as atrações que variavam entre

1 Define-se por chanchada qualquer produção de teatro ou cinema que se utilize do humor por meio de parodias de acontecimentos políticos e sociais e que use de frases de duplo sentido.

orquestras, ginastas, bailarinas, números musicais e personagens cômicos. Em meio a esses números, havia a apresentação da diva do espetáculo, com seu figurino decorado com paetês e *strass*, envolta em plumas e que estava entre as “mulheres mais elegantes da época” (ibidem, p.77). Geralmente, esses cafês-concertos eram construídos seguindo os moldes europeus e o público que os frequentava era variado, conforme afirma Margareth Rago (s.d., p.11) num estudo sobre a sociabilidade paulista no começo do século. “Já os rapazes, boêmios, artistas, intelectuais e políticos garantiam sua presença nos bares, restaurantes e, sobretudo, nos cafês-concertos, construídos à imagem dos parisienses, como o Chat Noir, famoso cabaré construído em Montmartre”. A influência estrangeira no teatro fluminense deu-se desde a chegada da corte portuguesa, em 1808, data em que a cidade tornou-se rota de companhias vindas do exterior para se apresentar nos palcos da América Latina, cumprindo, assim, o papel de divulgar novos gêneros teatrais. A forte presença de imigrantes portugueses no Rio de Janeiro conferiu ao teatro produzido no Império um sotaque lisboeta. Muitas companhias lusas permaneciam no país por longos períodos e, não raro, parte do elenco decidia incorporar-se às companhias brasileiras. Essa presença ajuda a compreender as características do teatro fluminense, no qual o sotaque lusitano era atestado de qualidade, mesmo em peças escritas e interpretadas por brasileiros. Essa situação, longe de se limitar ao início do século XX, prevaleceu nas décadas iniciais da centúria seguinte. Foi somente por ocasião da Primeira Guerra Mundial, quando os grupos portugueses deixaram de ser presença frequente, que o teatro nacional se fortaleceu, também embalado pelo clima nacionalista que tomou conta da época, ainda que atores importantes como Leopoldo Fróes considerassem necessário recorrer ao sotaque de Lisboa para garantir qualidade aos seus espetáculos de comédias de costumes. Segundo David Lessa Mattos (2002, p.103):

[...] os artistas costumavam falar castiçamente à portuguesa, diante de um público formado em sua maior parte por portugueses e habituado a esse estilo de linguagem. Naquele tempo, os mais

conceituados atores, como João Caetano e Francisco Correia Vasques, falavam com acentuado sotaque lisboeta, tendência que permaneceria por muito tempo nos palcos nacionais, e que poderia ser percebida em um passado não muito distante – 1930, 40 e 50, na atuação de atores e atrizes renomados como Procópio Ferreira, Leopoldo Fróes, Jaime Costa, Iracema de Alencar e Dulcina de Moraes.

Embora a influência estrangeira na cena brasileira seja marcante, pode-se afirmar que, a exemplo do que ocorreu com as revistas e as operetas, a comédia de costumes transformou-se em consonância com a realidade e a cultura locais, afinal, o teatro era um dos espaços de lazer mais procurados e, por certo, as produções internacionais destinavam-se a grupos restritos. Em outros termos, houve a ressignificação das produções, transpostas para o cômico e levadas a cabo por atores que as interpretavam, à sua maneira, sem preocupação com técnicas específicas vindas da Europa. Assim, o que vigorava nos palcos brasileiros era a improvisação, sempre para se obter o riso.

Cabe aqui tomar para reflexão o estudo de Patrice Pavis (2008) sobre trocas culturais no teatro, pois, mesmo que a sua análise aborde o pós-1968, fornece pistas para refletir a respeito do teatro realizado no Rio de Janeiro, que esteve longe de receber, de forma passiva, as influências internacionais. Para analisar o intercâmbio cultural, o estudioso recorre à simbologia da ampulheta, na qual, na parte superior, encontra-se a “cultura-fonte” e, na parte inferior, a “cultura destinatária ou cultura-alvo”: “Com efeito, a transformação cultural não apresenta um escoamento automático passivo, de uma cultura para a outra. Ao contrário, é uma atividade comandada muito mais pela bola ‘inferior’ da cultura alvo e que consiste procurar ativamente a cultura-fonte, como que por imantação, aquilo que necessita para responder às suas necessidades” (ibidem, p.9).

Assim, a análise permite verificar que a dinâmica de contato entre a cultura estrangeira e a cultura nacional comporta diálogo e apropriações, sempre tendo em vista as necessidades locais. Esses gêneros de teatro ligeiro e musicado, de viés mais popular, concentravam-se na Praça Tiradentes e nas ruas próximas a ela e,

posteriormente, com a construção da Cinelândia, esse endereço se somou também àquela área de lazer, na qual existiam tanto casas de teatro como cinemas. Contudo, na virada do século, as primeiras casas de espetáculos construídas próximas à Cinelândia eram tidas como centros de encontro da elite carioca e, portanto, os teatros dessa região eram referidos como de gosto apurado.²

Não por acaso, muitos críticos referiam-se à dicotomia entre os teatros da Praça Tiradentes e os da avenida Rio Branco, porque os primeiros destinavam-se ao “gosto popular”, enquanto o Teatro Municipal atendia às exigências do refinamento e era frequentado pela elite. Contudo, estudos recentes, como o de Tiago Gomes a respeito do preço dos ingressos, têm questionado essa dicotomia simplista ao evidenciar que os teatros Carlos Gomes e São José, ambos localizados na região da Praça Tiradentes, possuíam ingressos diferenciados, ou seja, preços populares e outros bem mais elevados, o que evidencia que a elite econômica também frequentava espaços rotulados de populares: “Onde o público da Praça Tiradentes via diversão, os frequentadores da avenida Rio Branco viam estratégias de reafirmação de diferenças. Tratava-se, portanto, de um momento de redefinição das estratégias de diferenciação, que a partir do século XIX teriam de ser desenvolvidas no interior do processo de massificação cultural” (Gomes, 2004, p.53).

O teatro comercial, além do gênero leve, também comportava o teatro de *boulevard* ou comédia de costumes, sendo que a diferença entre ele e o de revista dava-se na produção: enquanto a revista investia numa espécie de *show* de variedades, com diversos números – canto, dança, vedetes, ações de cômicos e caricatos –, o teatro de *boulevard* comportava comédias leves, nacionais ou estrangeiras. Ambos os gêneros compartilhavam a improvisação, sendo que a primeira era dominada por atores considerados astros, caso de João

2 Os onze teatros existentes nos anos 1940 no circuito Praça Tiradentes – Cinelândia eram: Carlos Gomes, João Caetano, Recreio, Apollo, na praça; Regina, Glória, Rival, Teatro Municipal, na Cinelândia. Na avenida Gomes Freire ficava o Teatro Republica, na avenida Graça Aranha, o Teatro Ginástico e na rua Senador Dantas, o Teatro Serrador.

Caetano, pioneiro do gênero, ainda no século XIX, a quem se deve a introdução da noção de ator e empresário, afinal, aliou trabalho cênico e gerenciamento de sua própria companhia, sendo que o gênero romântico, no qual se destacou, deu lugar aos gêneros alegres e musicais. Na primeira metade da centúria seguinte, as comédias de costumes foram terreno fértil para o desempenho cênico das companhias de Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jayme Costa e Dulcina Moraes, das quais eram figuras máximas (Prado, D. de A., 1993, p.43-4).

Pode-se afirmar que Fróes, formado em direito, e tendo começado sua carreira artística em São Paulo, alcançando, depois, a notoriedade no Rio de Janeiro, estabeleceu uma ponte entre o teatro realizado nos Oitocentos, marcado pela forte influência portuguesa, e o teatro ligeiro praticado até a Primeira Guerra Mundial, quando as companhias estrangeiras foram impedidas de cruzar o Atlântico. Obteve seus maiores sucessos nos palcos do Trianon, ao privilegiar as peças por sessões, ou seja, peças que ficavam em cartaz entre uma e duas semanas, apresentadas duas vezes por dia, geralmente às 20h e às 22h, de segunda à segunda, além dos vesperais de domingo. A alta rotatividade dos espetáculos permite compreender porque havia poucos ensaios antes das apresentações. Estes, por sua vez, ficavam a cargo de um ensaiador que, longe de exercer a função parecida com a do diretor, limitava-se a organizar os horários dos atores, distribuir as falas e as “deixas” e delimitar os espaços ocupados no palco, respeitando sempre o primeiro ator, que ocupava o centro do palco.

A trajetória de Fróes, paradigma do seu tempo, instrui a respeito das suas ambições e objetivos, mas também sobre o processo que tornou seu estilo, dentro e fora dos palcos, exemplo para outros artistas empresários. O ator foi escalando posições dentro dos grupos de teatro pelos quais passou, até fundar, junto à atriz Lucila Peres, a companhia Lucila-Leopoldo. Lucila era a primeira atriz, mas aos poucos perdeu o posto para o amante, que, nos debates sobre a escolha do repertório, privilegiava peças nas quais o protagonista era masculino. O estopim para o rompimento do casal foi a representação de *Flores de sombra*, de Cláudio de Souza, espetáculo no qual a

atriz recebeu de Fróes um papel que não atendia seus interesses. Para Adriano Ferreira (2004, p.93): “O monopólio do brilho [para Leopoldo Fróes] não era algo que enchia apenas o seu ego, mas também os seus bolsos. A companhia Leopoldo Fróes era uma companhia organizada para agradar a plateia, em primeiro e quase exclusivo lugar, pela presença em cena do ator empresário. Ele tudo podia e tudo deveria fazer para realçar a sua ‘marca’”.

Cabia ao primeiro ator a organização da companhia, a escolha dos textos e a distribuição dos papéis, enfim, tudo estava subordinado aos seus critérios e interesses. O astro da trupe era responsável por ganhar a simpatia da plateia e da crítica, daí tudo girar em torno de suas figuras. Fróes e Procópio Ferreira foram hábeis nessa tarefa. O texto subordinava-se às necessidades deles, que se valiam da improvisação para atingir seus objetivos, criando espetáculos diferentes a cada apresentação. De acordo com Fróes, os demais atores de sua companhia deveriam se dedicar ao ensaio, apenas ele, a estrela, poderia usar dos cacos e dos improvisos.

Nas estruturas dessas companhias, o papel do diretor era praticamente invisível e suplantado pelo primeiro ator e pela existência do ponto, função importante num momento em que não vigorava a prática dos ensaios. Muito comum no teatro brasileiro, o ponto consistia em um indivíduo postado nos bastidores, ou num espaço que lhe era especialmente destinado, na frente do palco, que tinha o texto completo da peça em mãos e o ditava aos atores. Para a excelência no desempenho dessas companhias, também foi fundamental a existência de dramaturgos que se dedicavam à escrita de comédias fáceis e atendiam às exigências dos novos textos que valorizassem protagonistas e agradassem os atores empresário, caso de Gastão Tojeiro, Claudio de Souza, Viriato Correia. Joracy Camargo, Oduvaldo Vianna e Armando Gonzaga.

A esses atores empresários, que dominavam o ramo do teatro comercial no Rio de Janeiro, deu-se o nome de Geração Trianon, devido à consagração que tiveram nos palcos dessa casa de espetáculos. Jayme Costa, que assim como Fróes teve grandes lucros de bilheteria nesse teatro, também foi um ator empresário de viés

cômico, embora tenha começado a sua carreira artística como cantor. Trabalhou ao lado de figuras como Fróes e Oduvaldo Vianna e foi junto a esse último que consolidou a sua carreira como ator. Quando houve a dissolução da companhia de Vianna, ele seguiu a sua carreira como primeiro ator e fundou o próprio grupo. Apesar de consolidar seu nome nos espetáculos do Teatro Trianon, a consagração ocorreu no Teatro Glória, na Cinelândia, local onde permaneceu com seus espetáculos por mais de uma década. O ator, juntamente a Procópio Ferreira, liderou forte movimento de repulsa às modificações estéticas ocorridas no teatro nacional ao longo dos anos 1940, com a entrada do teatro moderno e, principalmente, a Ziembinski, que foi alvo de muitas chacotas de Jayme Costa. Entretanto, na década de 1950, Jayme reviu sua posição e, mesmo sem deixar de enfatizar o talento nato do ator, representou *A morte do caixeiro viajante*, de Arthur Miller, com a direção de Êster Leão, peça que lhe garantiu prêmio da crítica carioca (Instituto Itaú Cultural, Jaime Costa, s.d.).

O ator Procópio Ferreira possuía um senso cômico que atraía grandes plateias, seu primeiro êxito como comediante foi no papel de Zé Fogueteiro, em *Juriti*, de Viriato Corrêa, representada em 1919. Procópio era um tipo de profissional já consagrado e que não se dispunha aceitar menos do que a condição de primeiro ator. Claro que tal posição era acessível a poucos, uma vez que tornar-se primeiro ator de uma companhia era o ponto máximo de uma carreira bem-sucedida, quando o comediante de sucesso conseguia montar a sua própria companhia. Procópio chegou a declinar um convite de Louis Jouvet para representar Sganarello, em *Don Juan*, de Molière, por não aceitar ser um coadjuvante. Manteve sua companhia ao longo de cinquenta anos, resistindo às inovações ocorridas no teatro e não admitindo que o seu trabalho fosse supervisionado por um encenador. Segundo Décio de Almeida Prado (1993, p.43-4), “Tudo o afastava, no entanto, do teatro moderno, desde a obrigação de decorar o papel, até a ideia ridícula de que o ator necessitava de alguém – o encenador – para guiá-lo na criação do papel. Ele se fizera no palco e no contato com o público, os únicos mestres que reconhecia como legítimos”.

Embora não houvesse inovação nas técnicas de encenação, a companhia de Procópio Ferreira surpreendeu a plateia e a crítica da época com o texto de Joracy Camargo, *Deus lhe pague...* (1932), que apresentava novidades quanto ao texto dramático. A trama trazia à tona o drama da conquista de uma jovem por um mendigo graças à inteligência que se sobrepunha as diferenças sociais.³ A produção chamou a atenção dos críticos e da historiografia do teatro por tratar da luta de classes e colocar como figura principal um mendigo, personagem que, desde o século XIX, desempenhava papel secundário e muitas vezes era ridicularizado como expressão do atraso. Para Décio de Almeida Prado, o texto era uma reação de escritores envolvidos economicamente com o teatro profissional, mas que se sentiam limitados artisticamente frente ao domínio das comédias de costumes. Assim, sem romper com o teatro profissional, resolveram ensaiar outros caminhos para o teatro nacional, a exemplo de Oduvaldo Vianna, com a peça *Amor*, de 1933, e *Sexo*, de 1934, de Renato Vianna (Prado, D. de A., 2001b, p.22).

Dentre os atores empresários que dominavam o mercado teatral da Praça Tiradentes, havia Dulcina de Moraes que nasceu numa família ligada ao teatro mambembe e revelou-se nas comédias e sainetes, tendo trabalhado ao lado de Fróes e Jayme Costa, entre outras figuras importantes do período.⁴ Em 1931, junto ao ator Odilon, criou a Companhia Dulcina-Odilon, cujo sucesso conquistado ao longo dos anos, para muitos, era resultado da junção do hábil trabalho empresarial do ator e marido Odilon Azevedo com o ótimo desempenho artístico da atriz (Bastos, 2007, p.193). Já consagrada, participou da montagem da peça *Amor*, de Oduvaldo Vianna, em

3 A obra de grande sucesso ficou vários anos em cartaz no Brasil e foi exibida na Argentina e em Portugal Além disso, o texto teve tradução para espanhol, polonês, hebraico, iídiche e japonês. Para Décio de Almeida Prado, *Deus lhe pague...* levou para os palcos a questão social, agravada pela crise de 1929, e pode ser concebida como o precursora de uma nova era dramática dentro da cena nacional (ibidem, p.23).

4 A atriz foi contratada pela companhia de Leopoldo Fróes com 17 anos para ser a mocinha da peça *Lua cheia*, de André Birabeau, representada no Teatro Carlos Gomes em 1925.

1933, obra que, além de marcar um dos sucessos do repertório inicial da sua carreira, foi considerada como uma tentativa de renovação da dramaturgia nacional. A peça, que estreou em São Paulo, no Teatro Boa Vista, permaneceu três meses em cartaz com grande presença de público, algo significativo para a época. A atriz privilegiou, ao longo da sua carreira, a produção de comédias francesas, geralmente obras classificadas como teatro de *boulevard*, além de primar por repertórios com montagens cuidadas, figurinos impecáveis e lançando mão de colaboradores importantes na cenografia do momento (Dória, 1975b, p.43). Junto com o marido, Odilon Azevedo, atuou nos palcos brasileiros por cerca de quatro décadas e, em 1955, criou a Fundação Brasileira de Teatro (FBT), localizada no Rio de Janeiro. Mudou-se em 1972 para Brasília com a finalidade de investir na preparação técnica do ator.

É importante destacar que os espetáculos comerciais e de revista eram rentáveis e seus textos apresentavam estrutura fixa, valendo-se de receitas certas de sucesso que privilegiavam o lucro em detrimento da dramaturgia densa e apurada.⁵ Essa situação, que perdurou da segunda metade do século XIX até meados da década de 1940, foi debatida pela crítica que insistia em diagnosticá-la como “crise do nosso teatro”. As colunas de jornais foram o principal suporte para esses questionamentos, espaço no qual críticos, jornalistas e literatos esforçavam-se por explicar a crise, atribuída à falta de dramaturgos, atores e atrizes, mas também de casas de espetáculos e de escolas destinadas à formação para as artes cênicas, ou ainda, ao alto custo dos aluguéis dos teatros e o gosto do público. Esse último era destacado como o principal problema, pois, ao lotar os espetáculos de revistas e comédias de costumes, os pagantes garantiam o lucro dos empresários que não estavam dispostos a abrir mão de um tipo de

5 Nesses textos, os personagens se dividiam em papéis de sexo masculino (um galã, com um centro cômico e um centro dramático) e de sexo feminino (moçoila ingênua, a dama galã, uma personagem caricata e uma dama central). A fixação dos personagens ajudava a própria companhia a encontrar os atores para representar as peças e garantia a alta rotatividade dos textos.

programação que lhes rendia lucros e a arriscar a queda da clientela com dramas.

Durante suas viagens, os intelectuais brasileiros, dentre eles críticos literários e teatrais, tinham contato com textos e espetáculos europeus, principalmente aqueles que estavam em cartaz na França. Assim, para qualificar as produções nacionais como boa ou péssima, usavam dessa experiência como modelo para suas críticas. Pesquisas recentes sobre teatro apontam que não havia decadência da produção teatral no país, e sim uma visão eurocentrista da cultura, na qual se privilegiava a produção internacional como parâmetro de qualidade, em detrimento do teatro de revista, uma produção que, embora tenha sofrido influências internacionais, adquiriu com o tempo aspectos brasileiros. Essa postura frente à produção do teatro de fazer rir “impedia os críticos de reconhecer a qualidade em outras formas teatrais como o teatro ligeiro, que se expandia pela cidade fazendo sucesso em teatros do centro e da periferia e sendo assistido tanto pelas camadas abastadas, como pelos trabalhadores” (Franca, 2011, p.24).

Se, para alguns, a crise do teatro estava centrada especificamente no gosto do público e na preponderância de comédias ligeiras, para o teatrólogo Brício de Abreu (1943, p.1) o que havia no país era o investimento em textos humorísticos desgastados, indício da falta de criatividade predominante: “Não há novidades, nem sentido artístico, nos espetáculos que nos oferecem atualmente. Além da falta de uma apresentação que o gênero requer, vemos também o desolador aspecto de uma chatice absoluta, falta de humorismo, de espírito e de gosto nos espetáculos do gênero, sem arte e onde a estética não entra em nada”.

Brício de Abreu tocava num problema que fazia parte do discurso de alguns críticos e empresários, isto é, que a inexistência de textos teatrais de alta quantidade estava relacionada ao fato de haver poucos dramaturgos, que não davam conta de suprir as solicitações do teatro comercial tanto em questão de quantidade como de qualidade. Nesse período, ao contrário do que afirmava o crítico, as comédias estavam em pleno vapor e o seu sucesso era um dos principais empecilhos para aqueles que desejavam a modernização da cena. Além disso, cabe dizer que a dramaturgia nacional do período

contava com a estreia do jovem Dias Gomes, que tinha apenas 15 anos e iniciava sua carreira com a peça *Comédia dos moralistas*, que recebeu o prêmio do SNT em 1939, porém não chegou a ser encenada. Em 1942, agora com 19 anos, lançava no cenário carioca a peça *Pé-na-cabra*, uma sátira de *Deus lhe pague* –encenada por Procópio Ferreira depois de longas negociações com o DIP, que havia proibido a encenação do texto por considerá-lo marxista e só o liberou para a representação depois da realização de vários cortes no texto original (Costa, 1988; Santos, J. P., 2012).

Foi esse cenário que impulsionou as mudanças ocorridas no teatro na década de 1940 e, principalmente, a resistência de vários intelectuais quanto ao privilégio da produção de comédias de costumes e a crescente erotização do teatro de revista. Note-se que a revista constituiu-se num dos gêneros mais duradouros na produção nacional, que ocupou por mais de meio século as casas de espetáculos da Praça Tiradentes, capaz de incorporar modificações e inovações no seu formato. É certo que teve de enfrentar tanto os ataques da nascente crítica especializada que passou a dominar os jornais como as transformações estéticas que marcaram o nosso teatro nos anos 1940 e 1950. Assim, o movimento de renovação do teatral não surgiu do teatro comercial, porque os empresários não estavam interessados em abrir mão do lucro para se arriscar em novos projetos. Se o risco era garantia de bilheteria, era esse filão cênico que deveria ser explorado. Assim, as atualizações do teatro ficou a cargo de amadores, que conseguiram estabelecer as bases para a realização de um novo tipo de dramaturgia e produção cênica.

Cabe destacar que as produções de Ziembinski seguiam caminho oposto do que estava em cartaz na Praça Tiradentes, razão pela qual encontrou nos artistas empresários opositores obstinados. Em curto prazo, o resultado foi favorável aos grupos comerciais, pois os modernizadores não tinham acesso a esse circuito, o que ajuda a compreender o lugar ocupado pela cidade de São Paulo, que se revelou propícia para a divulgação de seus espetáculos. Em perspectiva diacrônica, a vitória foi dos modernos, que tiveram meios para se legitimar por meio da crítica e da historiografia.

O teatro amador em São Paulo e no Rio de Janeiro

Na primeira metade do século XX, o teatro realizado no Rio de Janeiro e em São Paulo guardava significativas diferenças. A capital federal possuía uma tradição que remontava ao século XIX, enquanto a paulista não podia competir com a diversidade e o vigor das companhias fluminenses, constituindo-se em receptora de produções internacionais ou daquelas vindas do Rio de Janeiro. O teatro em São Paulo foi marcado pelos grupos filodramáticos, criados sob a influência da vinda de companhias italianas que se apresentavam na cidade e faziam a alegria das imensas comunidades de imigrantes vindos da Itália. A influência desse tipo de teatro levou à criação de espetáculos cômicos, nos quais se mesclavam o sotaque caipira e o italiano, distintos dos realizados na capital federal.

A partir do começo do século XX, a cidade tornou-se rota das companhias fluminenses, cientes do potencial do público paulista, sobretudo de sua elite, ávida pelos espetáculos do Rio de Janeiro e do exterior. As apresentações filodramáticas eram marginalizadas por se tratar de peças realizadas por e para imigrantes, ao que se somava o fato de serem apresentadas em bairros periféricos. Segundo Victoria Lambertini, integrante de uma família de italianos que se especializou na venda de figurinos para o teatro e a televisão, em meados de 1908, o teatro profissional em São Paulo reduzia-se a um curto período no qual as companhias estrangeiras ocupavam os palcos paulistas e, no restante do ano, o que dominava era o teatro amador (Galvão, 1975, p.30).

A valorização da cidade como receptora de espetáculos intensificou-se em 1914, com a Primeira Guerra Mundial, quando muitos teatros no Rio de Janeiro fecharam as portas. O empresário José Loureiro foi o primeiro a perceber que em São Paulo o pânico da população em relação à guerra não era equivalente ao da capital fluminense e, dessa forma, transferiu sua companhia para o Teatro Apolo, alteração que levou ao êxito da sua companhia (Veneziano, 2006, p.115-23). A sua solução para enfrentar o esvaziamento das casas

de teatro no Rio e as perdas com a bilheteria foi seguida por outras companhias concorrentes e ajudou a estabelecer as artes cênicas na cidade, ao criar o hábito do público de frequentar o teatro (ibidem, p.118-9). Porém, mesmo com esse estímulo, nesse período, a cidade não formou companhias destinadas à produção de revistas; surgiram medidas mais tímidas como a criação da primeira companhia de revistas paulista, pertencente a Sebastião Arruda, a Companhia de Operetas Comédias e Revistas, criada em 1914, que permaneceu como um caso isolado. Em São Paulo, também existia teatro comercial, dependente de bilheteria e que se valia da comédia para garantir o lucro, porém sem possuir um espaço que concentrava a atividade teatral, como acontecia na Praça Tiradentes, e também por não abrigar muitas companhias desse gênero, razão pela qual o teatro amador ganhou força na Pauliceia. É importante saber como se deu a formação do teatro amador no Rio e em São Paulo, apontando suas divergências e convergências.

Em meio a uma produção teatral comercial na qual era majoritária a produção de gêneros ligeiros, o teatro amador conquistou um espaço significativo no apreço do público. Segundo Luciana Franca, deve-se relativizar a leitura que toma a produção amadora como marginal e ausente do principal circuito cultural do Rio de Janeiro, uma vez que, de fato, espetáculos amadores dividiam os espaços dominados pela produção de teatro comercial:

Além da diversidade social dos grupos amadores e dos tipos de peças apresentadas, pude localizar as sedes dessas sociedades: foi surpreendente encontrar tantos grupos teatrais espalhados pelos arrabaldes da cidade, mas, além disso, uma concentração significativa no centro da capital. Essa descoberta contaria a afirmação de memorialistas e estudiosos de teatro que repetiram o que sempre era dito: que o “teatrinho” como era chamado por vários articulistas estava presente nos diversos bairros do Rio de Janeiro, mas deslocavam esses grupos da região do centro, onde, segundo eles, era a área do teatro comercial. A percepção dessa convivência dos diferentes teatros do centro muda o conceito que se tinha até então do que

era teatro amador no final do século XIX e início do XX. O uso do termo teatro no diminutivo não era, absolutamente, apropriado para o espaço geográfico e social que os amadores ocupavam no Rio de Janeiro. (Franca, 2011, p.36)

A pesquisa evidenciou que esses teatros eram encontrados em maior proporção do que se esperava e, portanto, chamá-los de “teatrinhos”, em comparação com a grande produção do teatro comercial, além de equivocado, reduz a real importância que o teatro amador efetivamente teve na cena brasileira. Dessa forma, quando se iniciou o processo de transformação dos palcos, já se contava com uma prática de produção teatral que, mesmo à margem do mercado, acumulava experiência significativa. Tanto que Álvaro Moreyra – figura destacada dos meios jornalísticos, diretor da empresa *O Malho*, que editava *Para Todos* e *A Ilustração Brasileira*, além de redator-chefe de *Dom Casmurro*, jornal literário que fundou junto com Brício de Abreu em maio de 1937 – e Pascoal Carlos Magno – diplomata e colaborador na imprensa carioca –, importantes nomes do teatro, recorreram à produção amadora para colocar em prática as primeiras tentativas de modernização da cena.

Em meio às várias experiências amadoras ocorridas nessa época, optou-se por tratar daquelas que mais se destacaram no Rio de Janeiro e em São Paulo e que revelaram influências no processo de renovação do teatro e na trajetória do objeto de pesquisa deste estudo. São elas: Teatro do Estudante Brasileiro (TEB), Teatro de Brinquedo, Os Comediantes, Grupo Universitário de Teatro (GUT) e Grupo Experimental de Teatro (GTE).

O Teatro de Brinquedo, fundado por Álvaro Moreyra, esteve entre as primeiras tentativas de renovação da cena teatral, uma vez que seu elenco, além de contar com a atriz Itália Fausta,⁶ também possuía

6 Atriz que seguiu a contramão dos atores do seu período. Formada dentro do teatro filodramático e para ganhar a vida fazendo arte, realizou um teatro popular mais aproximado ao drama sentimental ou ao melodrama, gênero que a consagrou com a peça *A Ré Misteriosa*, de Bisson, em vez de se dedicar às comédias e às revistas.

os atores Adacto Filho e Brutus Pedreira, esses últimos fundadores de Os Comediantes, e a participação de Paschoal Carlos Magno na última temporada de *Adão, Eva e outros membros da família*, peça escrita por Álvaro Moreyra.

Embora a companhia tenha recebido críticas favoráveis, a estrutura do grupo criado por Álvaro Moreyra não era diversa dos que ocupavam os palcos da Praça Tiradentes, uma vez que a cena também continha damas galã, dama central, primeira atriz, as ingênuas, galã genérico, galã cômico e o ponto.⁷ Por mais que o Teatro de Brinquedo contasse com uma diretora de cena, Itália Fausta, e uma pessoa responsável pela cenografia, Santa Rosa, as regras de divisão de papéis eram feitas conforme os padrões do teatro comercial; além disso, também havia a presença de membros do teatro comercial como Aida Procópio Ferreira (esposa de Procópio), Marques Porto (empresário de teatro de revista) e Joracy Camargo. Assim, pode-se dizer que, até o surgimento de Os Comediantes, integrantes do teatro comercial e vanguardistas dialogavam, o que evidencia os limites e as dificuldades de se efetuar uma ruptura radical com as propostas mercadológicas.

A atuação do grupo não foi além do seu nome, “uma diversão amadora inteligente”; ou seja, o diretor da companhia encarava a iniciativa como brincadeira de pessoas cultas, versadas em divertimentos e que resolveram brincar de teatro (Prado, D. de A., 1993, p.43-4). Para Gustavo Dória, essa justificativa de que seu teatro era algo descompromissado, repetida pelo próprio Álvaro Moreyra na imprensa carioca, não passava de um álibi, pois as construções cênicas das peças foram feitas de maneira cuidadosa. Contudo, quicá para não ser comparado ao teatro profissional realizado na época, ele afirmava que o seu teatro era de brinquedo, o que também era uma

7 A historiadora Tania Brandão analisou uma concorrência organizada pela comissão Nacional do Teatro que buscava o financiamento governamental para a realização de uma temporada que percorreria o país, o que de fato não aconteceu. Nessa análise, verificou que as solicitações das companhias de Jaime Costa e de Álvaro Moreyra não se diferenciavam na estrutura. Processo 7.427/37, Dossiê Cia. de Arte Dramática Álvaro Moreyra, Funarte apud Brandão, 2009, p.94.

estratégia para enfrentar a “crítica mais intransigente ao espetáculo” (Dória, 1975b, p.28).

O projeto de Álvaro Moreyra pretendia promover um teatro para os que não se interessavam nem pelas produções populares do circuito Praça Tiradentes-Cinelândia e nem pelas apresentações líricas do Municipal, frequentado pela elite. Ele desejava atingir as camadas médias. Dessa forma, o Teatro de Brinquedo pode ser entendido como uma das respostas surgidas no período para a suposta “crise do teatro”, pois se tratava de uma tentativa de promover o teatro de “gosto refinado”. Segundo Álvaro: “o Teatro de Brinquedo não tarda a surgir. Terá só plateia. E a plateia, 180 lugares, apenas. A *troupe* é formada de senhoras e senhoritas da sociedade do Rio, escritores, compositores, pintores. *Tudo gente de noções certas. O teatro de elite para a elite. Teatro para as criaturas que não iam ao teatro*” (ibidem, p.28, grifos nossos). O Teatro de Brinquedo foi adaptado num dos salões do Cassino Beira Mar, sob o comando de Lucio Costa. A reduzida plateia tinha por objetivo selecionar o público, o valor dos ingressos era de dez mil réis, mais caro que as apresentações dos espetáculos populares, que custavam seis mil réis.

Álvaro Moreyra representava os anseios da burguesia letrada, que desejava se ver representada nos palcos, não nos moldes do teatro de revista, mas conforme o teatro europeu, mais requintado, do qual eram plateia durante suas viagens ao velho continente. O teatrólogo fazia parte desse setor social e foi espectador de Jacques Copeau nos ensaios na companhia do Viex Colombier (ibidem, p.28). Copeau foi responsável pela introdução do teatro moderno na França e se opunha rigidamente ao teatro de *boulevard*, produção que guarda relação com o que vigorava no Brasil da época. Ainda que Álvaro Moreyra não tenha realizado um empreendimento análogo ao de Copeau, colaborou para o processo de modernização das artes no Brasil ao introduzir uma perspectiva de teatro moderno, inspirado na experiência francesa, segundo a qual cabia ao diretor organizar o espetáculo para garantir a unidade cênica e, objetivo mais audacioso, formar um novo público (Brandão, 2009, p.50).

As inovações propostas por Álvaro Moreyra foram amplamente divulgadas na imprensa, afinal ele fazia parte desse ciclo, além das pessoas que participaram do intento que também faziam parte de meios intelectuais que contribuíam com os jornais do período. O resultado foi a presença massiva, nos espetáculos, de membros da burguesia e de camadas abastadas, bem como da crítica, que teceu várias considerações sobre o espetáculo, tanto positivas quanto negativas. As publicidades antecipadas, usando-se da influência na imprensa e nos meios intelectuais, foram utilizadas por outros amadores, já que as produções desse tipo não contavam com avaliações da mídia impressa, muito menos com a visibilidade dada por ela.

As realizações do Teatro de Brinquedo compreenderam temporadas em períodos distintos: a primeira realizada em 1927 e, depois, em 1937, sob o nome de Companhia de Arte Dramática. Para Dória, a efemeridade da primeira temporada foi o resultado da falta de administração e organização, pois parecia que Moreyra não contava com o êxito alcançado, razão pela qual não fez um planejamento de longo prazo. Seus atores desempenhavam outras funções e não podiam conciliar as atividades, além do fato dele não ter sido hábil na administração da renda obtida com a bilheteria, que foi dividida entre o locatário da sala de espetáculos e a trupe. Por mais que Álvaro tenha tentado organizar a divisão dos lucros, acabou somando dívidas (Dória, 1975b, p.30-1). A companhia necessitou do auxílio de verbas públicas para sanar as dívidas da primeira temporada e contou com ajuda de seis contos de reis recebidos do então prefeito de São Paulo, Antonio Prado Junior, durante a temporada realizada na cidade, em 1928.⁸ Aqui se apresenta um caráter fundamental para a vigência do teatro amador realizado nesse período: o financiamento público. Para a realização da temporada de 1937, a Companhia de Arte Dramática também contou como aporte financeiro dado pelo Estado Novo. Foram apresentados espetáculos no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Porto Alegre, com um repertório de

8 Não se sabe os motivos que levaram o prefeito Antonio Prado a ajudar o grupo, apenas da existência do auxílio informada por Gustavo Dória (ibidem, p.30).

peças composto por Pirandello, Ibsen, Achard, entre outros, e textos brasileiros escritos por Carlos Lacerda e Benjamim Lima. Além do apoio financeiro, Álvaro contou com o apoio de escritores, artistas e jornalistas que foram presença constante nos espetáculos, tal como ocorreu nas experiências posteriores de Paschoal Carlos Magno e Os Comediantes: “Querido de seus amigos, prestigiado por figuras de *posição intelectual destacada*, entre escritores e artistas de todos os gêneros, além de bem ambientado nas rodas de sociedade, *não foi difícil a Álvaro conseguir penetração para o movimento que iniciava*, mormente que dele participavam diretamente diversos nomes de prestígio naqueles setores” (ibidem, p.30, grifos nossos).

Embora a experiência de Álvaro Moreyra tenha sido breve, foi importante por revelar que havia um público significativo interessado na atualização das artes, além de pessoas dispostas a atuar, trabalhar na montagem de cenários, elaborar figurinos e traduzir originais estrangeiros. Além do fato de se poder contar com aportes oficiais, vários agentes tiveram papel importante na renovação do teatro, caso de Adacto Filho, Brutus Pedreira, Itália Fausta e Santa Rosa.

O financiamento da cultura não era uma novidade no Brasil, no período imperial, D. Pedro II subvencionou várias iniciativas em prol do teatro, nas quais o artista era beneficiado com valores em espécie, além do fato de se contar com o Teatro São Pedro, cedido pelo governo. João Caetano foi amplamente beneficiado pelo mecenato monárquico: “O São Pedro lhe é afinal cedido, junto com uma subvenção de primeiro dois contos de réis, depois três e mais tarde quatro contos de réis. Dali reinou sobre a plateia mais numerosa da Corte que, por ironia do destino, era, em sua maioria, de portugueses ou portugueses naturalizados” (Aguiar, 1992, p.73).

Em 1938, Paschoal Carlos Magno, diplomata e crítico de teatro, criou o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), inspirado nas experiências universitárias que presenciou na Sorbonne e nas universidades inglesas, enquanto trabalhava no consulado de Manchester. O seu objetivo era renovar o teatro brasileiro por meio da montagem de autores clássicos, caso de Shakespeare. Aliás, o primeiro grande sucesso do grupo foi *Romeu e Julieta*, levado aos palcos em 1938, com

direção de Itália Fausta. A escolha pode ser entendida como uma estratégia de Paschoal Carlos Magno para promover o intercâmbio entre o teatro profissional e o movimento de renovação (Dória, 1975b, p.48). Miroel Silveira (1976a, p.15), endossou essa interpretação: “sua presença ora animadora, ora como diretora do Teatro de Brinquedo, no Teatro do Estudante e no Teatro Popular de Arte, deu-lhe o papel de fonte transmutadora entre o velho e o novo teatro, no qual teve uma enorme importância, embora em sentido diferente”.

O convite para jovens estudantes participarem do projeto que resultaria no Teatro do Estudante do Brasil deu-se por meio da imprensa. A *Gazeta de Notícias* foi responsável por divulgar a chamada pública, em 10 de fevereiro de 1938, dirigida aos estudantes interessados: “a maneira do que se realiza nas universidades europeias e americanas, este núcleo teatral fará um movimento de cultura por intermédio do teatro” (Fernandes, 2013, p.58). A imprensa foi amplamente utilizada por Paschoal Carlos Magno, que realizou extensa divulgação do projeto e dos ensaios antes da estreia, gerando grande expectativa no público e na crítica; esta apoiava os trabalhos realizados pelo diplomata, colaborador do *Correio da Manhã*.

Os estudantes por ele coordenados não contaram com apoio estatal para a produção de *Romeu e Julieta* e ensaiaram de modo exaustivo sob a batuta de Fausta. A peça estreou no Teatro João Caetano em 28 de outubro de 1938 e, depois, foi apresentada no Teatro Municipal, a 3 e 4 de dezembro do mesmo ano, fato que legitimou o trabalho. Vale lembrar que, nesse momento, o Municipal apresentava programação brasileira somente quando encerrava a temporada de companhias europeias; além disso, as companhias amadoras não tinham espaço para se apresentar na casa. A ruptura estava em curso, uma vez que o TEB se preocupava em promover a unidade cênica, dava importância à cenografia e à iluminação e não se valia do ponto.

Após o êxito da primeira apresentação, Itália Fausta deixou a direção do grupo, em razão de uma viagem à Europa, passando a direção para Éster Leão, responsável pelos espetáculos *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, e *Romanescos*, de Edmond Rostand. Nesse mesmo período, Paschoal Carlos Magno afastou-se do grupo

por compromissos diplomáticos e a direção artística coube a Maria Jacintha. Assim, ficaram para trás as inovações introduzidas por Paschoal e Itália. Segundo Cacilda Becker, que fez parte do elenco, o que se priorizava era o estudo das “deixas” (Brandão, 2009, p.115). Já para Nanci Fernandes, o trabalho de Êster Leão, primeira atriz em Portugal, aproximava-se do feito por uma ensaiadora, pois “faltavam-lhe os conhecimentos teóricos para conceber um espetáculo e se baseava nas dificuldades surgidas nos ensaios para buscar soluções práticas” (Fernandes, 2013, p.60). O que não lhe impediu de realizar importante trabalho de disciplinadora nos espetáculos realizados pela casa. Entretanto, essas ações não retiram o mérito do TEB e de suas produções dentro do teatro nacional. O grupo foi importantíssimo na formação de novos atores dentro das perspectivas do teatro moderno, como Sônia Oiticica, Sérgio Cardoso e Sérgio Britto, além de levar para os palcos brasileiros produções bem cuidadas e de revelar na história do teatro nacional.

O rompimento com o teatro ligeiro e musicado ocorreu aos poucos e contou com um rol de agentes, que atuaram ao longo da primeira metade do século XX, e com o apoio dos intelectuais, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Homens de letras como Paschoal Carlos Magno e Álvaro Moreyra estavam interessados na vinculação de um projeto nacional liderado por uma camada abastada e culta que, desde os anos 1920, defendia um desenvolvimento cultural que atendesse os seus anseios, mas que também chegasse a setores mais amplos da sociedade. Afinal, um dos problemas considerados centrais residia no “gosto do público”, como bem assinalou Antunes (1999, p.88-9; Fontana, 2010): “Os membros das elites consideravam-se aptos para conduzirem culturalmente as massas, precisavam, porém, de auto-organização. Neste sentido o teatro poderia vir a ser de grande valia, atuando simultaneamente na formação cultural e na organização das elites, essa era, resumidamente, a linha de pensamento que norteava Álvaro”.

Tanto Álvaro Moreyra quanto Paschoal Carlos Magno preocuparam-se com um teatro em conformidade com a realidade do país, mas que também deveria dialogar com o que se fazia na Europa. Tal

aspecto fica evidente na escolha das peças que integraram o repertório de suas companhias: O TEB levou aos palcos *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Como quiseses*, de Shakespeare, *A Duquesa de Pádua*, de Oscar Wilde, *3.200 metros de altitude*, de Julien Luchaiere, e *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias; o Teatro de Brinquedo encenou *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard, além de peças nacionais, como a escrita pelo próprio Moreyra intitulada *Adão, Eva e os outros membros da família*. Estavam lançadas as primeiras experiências em busca de um repertório diferente do que imperava na Praça Tiradentes, ou seja, espetáculos que davam atenção à encenação, à iluminação, a cenografia e aos figurinos. A intensa experiência levou as companhias amadoras a cogitarem sair do âmbito amador e dedicarem-se ao teatro profissional, desejo concretizado com o V Comediantes, com o Teatro Popular de Arte e o Teatro Brasileiro de Comédia.

Os projetos realizados por Álvaro Moreyra e Paschoal Carlos Magno contribuíram de forma singular com Os Comediantes, grupo amador que seria considerado o responsável pela produção da primeira peça moderna brasileira, *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues. Além das contribuições já assinaladas anteriormente, cabe destacar que alguns membros que integraram o Teatro de Brinquedo foram de fundamental importância para a constituição de Os Comediantes. Por trazerem no bojo de suas experiências as tentativas de renovação da cena e por serem contemporâneos do TEB, compartilharam das realizações e das inovações cênicas levadas ao palco por esse grupo. Dessa forma, não estavam agindo isoladamente, participavam de um momento em que o debate e a tentativa de realização de atualização do teatro estavam em voga.

A novidade introduzida por Os *Comediantes*, que diferenciava esse projeto modernista das demais iniciativas, era a convergência de três elementos que até então não tinham precedentes na história do teatro amador: a integração ao grupo de um diretor profissional, Ziembinski; a ruptura com o teatro profissional, por não possuir em seu quadro de atores e colaboradores pessoas que trabalhassem com o teatro comercial; e o encontro de um dramaturgo, Nelson

Rodrigues, que possuía um texto inovador.⁹ O grupo Os Comediantes foi criado em 1938 no âmbito da Associação dos Artistas Brasileiros, da qual fazia parte a elite letrada carioca e que era frequentada por modernistas como Di Cavalcanti, Candido Portinari e Lasar Segall.¹⁰ Orientado por Aníbal Machado, Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa, o grupo era herdeiro direto das experiências promovidas pelo Teatro de Brinquedo.

O interesse na produção e no estudo das artes cênicas foi introduzido por Celso Kely, e o projeto também contou com os atores Sadi Cabral e Luiza Barreto Leite, ainda que o mérito maior recaia sobre Santa Rosa, que sugeriu o nome para o grupo, como Dória fez questão de assinalar: “Mas, a grande chama partia de Santa Rosa. A sua paixão pelo teatro só era equivalente no mesmo sentido que nutria pela pintura. E os seus livros, se não se referiam as técnicas ou aos mestres da pintura, referiam-se a assuntos de teatro” (ibidem, p.74).

A primeira apresentação ocorreu em 1940, com a peça *Verdade de cada um*, de Pirandello, que não recebeu apreciação da crítica especializada, ainda que tenha movimentado a classe intelectual do período (Fernandes, 2013, p.64). A afirmação feita por Dória, e respaldada pela historiografia, revela uma contradição, afinal, quem fazia a crítica eram os letrados e jornalistas da época, cabendo perguntar o porquê do silêncio em relação à primeira peça do grupo. Talvez a afirmação possa ser interpretada como tentativa de Dória, o fundador do grupo, de evidenciar que a primeira apresentação teve reconhecimento no meio letrado, o que pode ser interpretado como

9 Quando Ziembinski aportou no Brasil, trazia consigo a formação de ator e diretor profissional na Escola de Arte Dramática de Cracóvia, curso que não concluiu, pois, estimulado pelo diretor de teatro Juliusz Slowaki, decidiu realizar, em 1927, o exame promovido pela Sociedade dos Artistas dos Palcos Poloneses, em Varsóvia, o que lhe garantiu atuar como ator profissional. Dois anos depois, realizou o mesmo exame que lhe conferiu o título de diretor profissional (Michalski, 1995, p.19-21).

10 A associação sediada no Palace Hotel, na avenida Rio Branco, reduto da elite carioca, tinha como objetivo ser um suporte de atividades artísticas, principalmente as artes plásticas, e promover concertos, palestras e exposições (Dória, 1975, p.71).

tentativa de instituir um marco fundador de relativa importância. O fato é, na visão de Dória, que a mobilização teria levantado expectativas em torno de Os Comediantes para a apresentação seguinte, que ocorreu semanas depois, de *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard. Estavam previstas mais duas encenações, de *Um capricho*, de Musset, e de *A morte alegre*, de N. Evreinov, que não se concretizaram por dificuldades financeiras, aspecto recorrente na sua trajetória do grupo. Para a apresentação das peças, obtiveram subsídio do Serviço Nacional de Teatro (SNT) de dez mil contos de reis, valor que foi suficiente para custear apenas as duas primeiras peças (ibidem, p.64). A entrada de Gustavo Capanema no Ministério da Educação e Saúde, com suas ideias voltadas ao benefício do desenvolvimento da educação e da cultura em geral, foi um incentivo essencial na trajetória do grupo.

A influência francesa foi marcante em Os Comediantes contemporâneos da visita do diretor e ator Louis Jouvet,¹¹ discípulo de Copeau e figura de destaque dentro da modernização do teatro francês, que veio ao Brasil em 1941 com a turnê da companhia L'Athènèe. A presença do grupo francês no país deu oportunidade para o público brasileiro entrar em contato com o que havia de mais atual em termos de encenação na Europa. A companhia L'Athènèe¹² realizou uma turnê oficial, subsidiada pelo Ministério das Relações Exteriores da França, com o objetivo de divulgar a cultura do país na América Latina. Quando a trupe deixou a terra natal, a França ainda não tinha sido ocupada pelas forças nazistas. A situação que mudou meses depois e, com as alterações dos rumos políticos, o governo de Vichy acabou apoiando a iniciativa com o intuito de obter

11 A carreira de Louis Jouvet, na França, foi marcada pela sua dedicação aos estudos e à prática das artes cênicas e do cinema. A atuação marcada pela exigência técnica evidencia a influência que recebeu de Jacques Copeau, importante personagem na modernização do teatro francês e no distanciamento do teatro de *boulevard*. O êxito de Jouvet levou a sua contratação para o cargo de administrador da Comédie Française em 1936.

12 Criada em 1929 por Dulin, importante figura do processo de renovação das artes na França. Jouvet ocupou o cargo de diretor da companhia de 1930 até a sua morte em 1951.

informações das suas respectivas colônias na América Latina e das embaixadas, além de fazer propaganda do novo governo (Rolland, 2003, p.98). Devido à formação francônica de boa parte do público, o que incluía autoridades, como o prefeito do Rio de Janeiro Henrique Dodsworth e jornalistas como Brício de Abreu, a recepção da companhia foi cercada por grande entusiasmo. O primeiro espetáculo, *L'École de femmes*, de Molière, estreou no Teatro Municipal e foi um sucesso de público e de crítica. O acolhimento positivo da companhia também pode ser medido pelas manifestações do governo, pois, no dia seguinte da estreia de Jovet, o ator foi recebido por Getúlio Vargas, o que conferia à turnê ares oficiais, ainda mais porque a companhia também foi recebida por Lourival Fontes, uma das figuras centrais do Estado Novo. Nesse clima de euforia, a imprensa fez campanha para que Jovet permanecesse no Brasil e ocupasse o cargo de diretor de uma escola de formação de teatro, também reivindicada nas páginas dos jornais (Pereira, 1998, p.64; Rolland, 2003, p.102).

Na cidade de São Paulo, a recepção não foi menos calorosa. É certo que o público compareceu em peso aos espetáculos, o que é compreensível tendo em vista que a cidade carecia de companhias comerciais estáveis. O caráter oficial se manteve em São Paulo, com a companhia sendo recepcionada pelo cônsul geral de Vichy, além do diretor do liceu francês e professor de literatura francesa da USP Georges Raeders.¹³ Gilda de Mello e Souza (1984, p.138-9) afirma que a passagem dos atores franceses pela cidade coincidiu com o momento de efervescência cultural.

O início da guerra, paradoxalmente, foi, em São Paulo, um período de grande efervescência cultural. Com o bloqueio do Atlântico, as companhias de teatro e balé que haviam saído da Europa para

13 Readers era amigo de Jovet e chegou ao Brasil como preceptor dos netos de Dom Pedro II, anos depois se tornou diretor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e professor da USP. Dentro da universidade, criou o Teatro Universitário, importante iniciativa amadora com o intuito de introduzir um novo repertório teatral.

as *tournées* costumeiras pela América do Sul, ficaram obrigadas a circular, indefinidamente, pelas grandes capitais, Rio de Janeiro, São Paulo, Montevidéu, Buenos Aires. O teatro *de l'Atelier*, por exemplo, dirigido por Jouvet, fez grandes temporadas no Brasil, o que tornou possível conhecer a domicílio alguns dos mais belos espetáculos teatrais da época.

Em 1941, Jouvet realizou várias conferências, a primeira delas no auditório da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) e a segunda na Academia Brasileira de Letras (ABL), organizada pelo Pen Club brasileiro. A turnê pela América Latina, que deveria durar três meses, estendeu-se por cerca de quatro anos em função dos impasses da guerra. Ao retornar ao Brasil em 1942, depois de percorrer outras capitais latino-americanas, a companhia já não tinha o mesmo *glamour* da primeira temporada. Parte dos atores havia deixado o grupo e retornado à França, as dívidas acumulavam-se, ao que se soma a perda de parte do figurino e do cenário em função de incêndio ocorrido em Buenos Aires (Pontes, H., 2000, p.124). No entanto, a temporada teve a mesma característica da anterior, com espetáculos e conferências. Alguns integrantes de Os Comediantes foram assíduos participantes das palestras e próximos de Jouvet, que os aconselhou a introduzir o teatro moderno no Brasil a partir de originais nacionais que pudessem alterar os padrões vigentes na encenação brasileira e incorporar elementos da modernidade que tanto apreciavam. Tal conselho deve ter inspirado esses atores, que tiveram dificuldade em localizar um original nacional com as características requeridas. A situação alterou-se com *Vestido de noiva*, texto recusado pelas principais companhias comerciais, pelo GUT, de Décio de Almeida Prado, e pela companhia oficial. A maior contribuição das temporadas de L' Athènèe foi colocar o público carioca e paulista em contato, pela primeira vez, com a *mise-en-scène*, isto é, a encenação, conhecida por poucos, além de divulgar o papel do diretor no teatro moderno que, longe de ser o organizador da companhia, função que lhe era conferida nos teatro comerciais, tinha como objetivo construir o espetáculo e dar unidade à cena.

A história de Os Comediantes foi marcada pelo diálogo entre figuras estrangeiras e nacionais, com destaque para o contato com Jovet, além dos poloneses que vieram integrar o grupo, como Irena Stypinska, Zygmunt Torkow e Boguslaw Samborski, sendo a presença mais marcante a de Ziembinski. O contato entre essas figuras do teatro internacional com o grupo amador não foi obra do acaso, mas decorrência da guerra, que levou Jovet estender sua turnê pela América Latina e os poloneses a fugir da terra natal. Esses poloneses ficaram conhecidos dentro da história do teatro como a “turma da Polônia” (Fuser; Guinsburg, 1992, p.58), expressão cunhada por Graça Melo, sendo que o único que se fixou no Brasil foi Ziembinski.

O diretor e ator polonês Zbigniew Marian Ziembinski aportou no Brasil em 6 de julho de 1941, fugindo da Segunda Guerra Mundial. Na bagagem, trazia dez anos de carreira nos palcos da Polônia como ator e diretor, além da experiência técnica em iluminação. A princípio, seu plano era seguir viagem para os Estados Unidos, onde encontraria outros artistas poloneses já exilados, objetivo que foi abandonado em função da política estadunidense de restrição à entrada de imigrantes. O encenador fixou-se no Brasil e as suas realizações nas nossas artes cênicas renderam-lhe tanto sucesso que ele nunca mais deixou o país que o acolheu. Apenas mais uma vez voltou à terra natal, na década de 1960, para divulgar o teatro brasileiro no leste europeu.

O teatro amador paulista formou-se em espaços distintos dos fluminenses e, apesar de São Paulo possuir produções comerciais como o teatro de revista, este não era tão solidificado quanto o do Rio de Janeiro, pois vigoravam realizações mais modestas, que contavam com a produção amadora, voltada para grupos étnicos, ou aquelas levadas a cabo por organizações operárias, com fins doutrinários. Além dos filodramáticos, os grupos amadores também se originaram em outros espaços privados, algumas vezes para a diversão da família e com os parentes se revezando na interpretação dos textos, como anotou em seu livro de memórias o jurista e reitor da USP Jorge Americano (2004, p.72).

Os grandes armavam as coisas de repente. Não sei se era um costume brasileiro, pois, ao que me parece, vinha do lado da minha mãe, filha de pais portugueses. Em Santos, no inverno, quando havíamos tomado casa juntos para os banhos (um casarão do lado da Ponta da Praia), o espetáculo começava logo depois do jantar. O cenário era o quarto que dava para a sala de jantar. A plateia, a sala de jantar. Os atores eram os grandes. Nós, os pequenos, éramos os espectadores.

Os salões de famílias abastadas, que abriam suas casas para reuniões cultas, era outro espaço privado no qual o teatro era privilegiado. Depois de desfrutar da boa mesa, os convivas dispunham de salão para danças, jogos de cartas, além de “passatempos cultos e refinados, que incluíam música erudita, poesia, literatura, passagens de romances em voga ou apresentação de trechos de alguma peça” (Camargos, 2000, p.38). Essas reuniões também abrigavam grupos de teatros amador, que não tencionavam ser mais que uma brincadeira, mas que acabaram por se tornar uma das fontes de motivação para a construção do teatro moderno na Pauliceia.

Contudo, nenhuma dessas atividades paulistas foi tão expressiva como o Teatro da Experiência, criado por Flávio de Carvalho em 1933 como parte integrante dos projetos do Clube dos Artistas Modernos (CAM), localizado na rua Pedro Lessa, embaixo do viaduto Santa Ifigênia. O CAM foi fundado em 1932 por Carvalho, Di Cavalcanti, Carlos Prado e Antonio Gomide e objetivava promover atividades artísticas ligadas à estética modernista. Com amplo salão destinado a concertos, recitais, conferências e exposições, além de biblioteca e bar, o clube se tornou ponto de encontro e sociabilidade de artistas e letrados. O Teatro da Experiência era um projeto arrojado, espécie de laboratório que intentava trabalhar o conteúdo, a construção cênica, a recepção e a análise do comportamento do espectador, mas que não foi além da apresentação da peça *O bailado do deus morto*, do próprio Carvalho, encenado no térreo do edifício que abrigava o Clube dos Artistas Modernos. O espetáculo virou caso de polícia e foi proibido logo após a terceira encenação, sob a alegação

de que se tratava de um atentado ao decoro e à moral (Berstein, 2005, p.51-2). Embora tenha havido considerável mobilização contra a atitude arbitrária, os esforços para liberar a peça foram em vão. O clube teve vida breve e seus membros decidiram pelo fechamento em 1934 em função da falta de verbas para sua manutenção.

Na capital paulista, novas iniciativas de teatro amador só ocorreram dez anos depois, sob a liderança de Alfredo Mesquita com o Grupo Experimental de Teatro (GTE), criado e organizado nas dependências da Livraria Jaraguá, de sua propriedade. Alfredo Mesquita também possuía em seu currículo um contato estreito com o teatro moderno francês: durante a sua estada em Paris, em 1937, frequentou cursos na Sorbonne e no Collège de France, além de estudar com Louis Jouvet (Guzik, 1986, p.5). Cabe destacar que a carreira do dramaturgo Abílio Pereira, autor de peças importantes da nossa dramaturgia, como *Paiol velho*, *Pif-paf* e *Santa Marta Fabril*, começou no grupo amador GTE. Apesar de seu interesse em lançar novas técnicas de concepção do teatro, o grupo manteve o ponto, além de realizar cenários simplórios com murais pintados em tábuas, características que ainda os atrelava à velha forma de fazer teatro (Checker, 2009).

Entre os frequentadores da Livraria Jaraguá estavam os jovens estudantes da USP, que foram estimulados por Alfredo Mesquita a criar seu próprio grupo, o Grupo Universitário de Teatro (GUT) – o que ocorreu em 1943, tendo Décio de Almeida Prado à frente. O GUT durou cerca de sete anos e foi responsável pela encenação de peças de Molière e Shakespeare, ao lado daquelas de autores modernos, como Tennessee Williams, além de escritores nacionais, caso de Carlos Lacerda e Abílio Pereira de Almeida. Inspirado nos grupos amadores de repertório moderno, a exemplo de Os Comediantes, TBE e GTE, o repertório da companhia privilegiava as peças de língua portuguesas, especialmente as de Gil Vicente e Martins Pena. A preferência pelo repertório português que, a princípio, parece uma contradição para um grupo que se pretendia moderno, foi justificada pelo próprio Décio, que, em entrevista ao *Diário da Noite*, em 1943, afirmou ter “uma norma: representar somente autores de língua

portuguesa, brasileiros de preferência” (Fernandes, 2013. p.71). Sem vasta experiência em atuação e direção, Décio contou com o auxílio de Cacilda Becker, que, após algumas tentativas de trabalho no teatro profissional no Rio de Janeiro, voltara à São Paulo em busca de novos projetos.

Os dois grupos tinham como objetivo modificar o meio teatral existente, bem como as iniciativas realizadas no Rio de Janeiro. Ao longo de 1946, o GTE e o GUT apresentavam-se, às segundas-feiras, no Teatro Boa Vista.¹⁴ A cidade contava ainda com a companhia de Madalena Nicol, os Artistas Amadores, e com o English Players, da comunidade inglesa. Ao que consta, foi justamente a proliferação dos amadores que levou Franco Zampari a criar o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). A criação do TBC, abrigo dessas companhias amadoras, é tomada pelos estudiosos contemporâneos como um risco assumido por um industrial que decidiu patrocinar e abrigar o projeto de renovação das artes. É preciso lembrar que as dificuldades para manter grupos amadores eram as mais variadas, desde a questão financeira até a adesão de pessoas que se dispusessem a atuar, conciliando vida profissional com o teatro, já que não era possível sobreviver dos palcos. E foi para pedir auxílio para o GTE que Alfredo Mesquita conseguiu cativar Franco Zampari, interessado nas realizações do teatro amador paulista. Segundo Alfredo Mesquita, o seu apoio foi dado logo após um espetáculo do grupo, quando ele expôs à plateia as dificuldades enfrentadas e convidou os presentes a auxiliá-los. Apenas “uma pessoa no teatro inteiro respondeu ao meu apelo: Franco Zampari. Ele imediatamente abriu uma lista, assinou seu nome e deu-me não lembro mais quantos contos. Fechou também a lista, porque ninguém assinou debaixo do nome dele” (Mesquita, 1977, p.8).

O apreço que o industrial tinha pelo teatro está destacado na historiografia pela realização da peça *Mulher de braços alçados*, escrita

14 O Teatro Boa Vista foi construído em 1916 por Júlio de Mesquita e pertencia ao grupo *O Estado de S. Paulo*. A casa de espetáculos se localizava na rua Boa Vista, esquina com a Ladeira Porto Geral, e foi demolido em 1947.

por ele e encenada pelos grã-finos de São Paulo, na casa de Paulo Assunção. Além disso, antes da construção do TBC, no bairro do Bixiga, Zampari recebeu em sua residência os líderes dos grupos amadores de São Paulo Alfredo e Décio com o objetivo de propor a construção de uma casa de espetáculos no bairro do Morumbi, ao que se somam indícios de vários encontros com Ziembski, nos quais o teatro era o mote (Guzik, 1986, p.12) Para Guzik (ibidem, p.13), a motivação para a criação de um teatro para os amadores paulistas deve ser compreendida no âmbito do mecenato, não visando, portanto, lucros, sem esquecer a legitimação advinda do contato e do debate sobre as artes, refinamento que elevava socialmente o diretor das Indústrias Matarazzo.

Os teatros amadores paulista e carioca operaram mudanças profundas na forma como a encenação era praticada, propondo novas modalidades no que se refere ao desempenho de atores e atrizes, além de ter contribuído para diminuir o desprestígio social que cercava a atividade, uma vez que o seu projeto de modernização foi liderado por críticos, jornalistas e escritores, além de membros de uma burguesia refinada, como o diplomata Paschoal Carlos Magno, o jornalista Álvaro Moreyra, os integrantes de Os Comediantes, Alfredo Mesquita e Décio de Almeida Prado. Contudo, é evidente que nem todos os que participavam de grupos amadores pertenciam às famílias endinheiradas, também havia filhos de imigrantes e interioranos que vinham estudar nas capitais. O que os unia eram os interesses intelectuais, o objetivo de renovar a cena e, no caso de São Paulo, a mesma formação universitária (ibidem, p.4). Houve uma transformação na maneira de se conceber o espetáculo, de um teatro histriônico, dominante na cultura cênica do país, passou-se a um novo estilo estético, preocupado com a produção em geral, desde a escrita do texto até a encenação. O teatro, outrora mambembe, de revista ou de costumes, deu, aos poucos, lugar a um teatro de apelo estético:

Os antigos tinham origens mais modestas e assim eram também suas pretensões artísticas. De repente os antigos saltimbancos

começaram a serem substituídos por filhos e filhas de médicos, advogados, engenheiros e comerciantes. Os artistas de teatro sempre foram encarados como marginais admiráveis, mas de respeitabilidade duvidosa, por uma sociedade burguesa, mas de origem medieval como a nossa [...]. *Antes de Os Comediantes, atriz era sinônimo de prostituta e ator de aventureiro, vigarista [...].* Os antigos saltimbancos aceitavam plenamente essa marginalidade em troca de um ganha pão. Provinham de camadas mais baixas da classe média e, embora estigmatizados pela profissão, ficavam satisfeitos com a fama nacional e o dinheiro no bolso que o teatro lhes dava [...]. De repente, porém, os novos marginais começaram a ser filhos de algumas dessas melhores famílias. No começo eram poucos e esses pioneiros sofreram os dissabores que todos os pioneiros são obrigados a atravessar. Mas depois foram se multiplicando até dominar nossos palcos. *É verdade que os poucos aventureiros da alta burguesia cedo se tornaram cada vez mais escassos, mas a pequena burguesia cultivada conquistou definitivamente a hegemonia sobre o palco, trazendo todos os seus diferentes problemas, veleidades e ânsias, para as antigas coxias de outrora.* Como seria de se esperar, essa verdadeira revolução social no interior do próprio ventre do teatro resultou numa revolução estética, a mais importante até então operada dentro da nossa cena, saudada pelos críticos como o advento definitivo do teatro moderno no Brasil.¹⁵

As iniciativas de renovação do teatro, protagonizadas pelo teatro amador paulista e carioca, tiveram algumas características análogas. Os projetos desenvolvidos nas duas capitais foram inspirados no processo de renovação do teatro francês preconizado por Copeau. Os seus principais motivadores eram pertencentes às camadas letradas e tiveram no intelectual uma figura importante para as mobilizações em prol do movimento de renovação estética; para tanto, todos os grupos citados procuraram promover um novo repertório

15 Impressões sobre o teatro moderno, de Luis Carlos Maciel, diretor, jornalista e um dos fundadores de *O Pasquim* (apud Silva, 1989, p.29, grifo nosso).

incluindo textos internacionais e buscaram introduzir originais nacionais, como Nelson Rodrigues e Abílio Pereira. Todos os projetos procuraram uma figura para ocupar a função de diretor, com destaque para Itália Fausta e, posteriormente, Ziembinski. A importância conferida a essa figura colocava outro problema, qual seja, a necessidade de intérpretes que respondessem às demandas técnicas da encenação, o que foi resolvido no interior dos grupos amadores, em cujos ensaios se formavam os atores segundo os preceitos do teatro moderno. Somam-se a esse panorama o crescimento da classe média urbana e da burguesia, fruto da industrialização, e o aumento do acesso ao ensino.

Embora a cena brasileira tenha mudado lentamente, percebe-se que muitos artistas e intelectuais, ligados ao teatro, não estavam alheios às propostas modernizadoras. Ziembinski e os demais diretores estrangeiros, que se fixaram no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, contribuíram com esse processo, que já estava em andamento, e ajudaram na disseminação do conceito de encenação graças à formação especializada que possuíam, exatamente o que faltava aos brasileiros. Os estrangeiros exerceram a função de diretor no sentido pleno da palavra, isto é, coordenar a produção, construir a unidade cênica e estimular a encenação de cada ator por meio dos ensaios de mesa e palco. Esses homens, juntamente com as iniciativas dos teatros universitários e, posteriormente, com a criação das escolas dramáticas, desempenharam o importante papel de formar os atores brasileiros nessa nova percepção de fazer teatro.

A cultura nas capitais: Rio de Janeiro e São Paulo

Compreender a dinâmica dos espaços reservados à cultura, às políticas e às ações socioeconômicas que favoreceram o teatro, no Rio de Janeiro e em São Paulo, é de grande relevância para esta pesquisa. Afinal, a capital federal era, desde o período monárquico, o centro cultural do país, papel que precisou compartilhar com São Paulo devido ao seu protagonismo no processo de consolidação do

novo projeto estético nas artes cênicas. Se, por um lado, o Rio de Janeiro viu nascer as primeiras inovações nesse campo e pode contar com financiamentos do governo Vargas, São Paulo acabou por se tornar o epicentro das novas propostas cênicas, em parte graças ao financiamento do seu empresariado e em parte devido a vários descendentes de imigrantes que fizeram fortuna sobretudo com a indústria. O Rio de Janeiro, desde os tempos da Corte, foi o centro político e cultural da monarquia, núcleo irradiador das novidades para o restante do país. No começo do século XX, durante a chamada *Belle Époque*, capitais brasileiras como Fortaleza, São Paulo, Manaus e Recife passaram por reformulações no seu espaço urbano, mas foi o Rio de Janeiro, sob a batuta de Pereira Passos, que assumiu a prefeitura em 1903, que se constituiu em paradigma e deu origem ao famoso *slogan* “o Rio civiliza-se”.¹⁶ Nesse período, “ser moderno era estar no Rio de Janeiro, lugar para obter sucesso em várias áreas, por exemplo, na vida intelectual ou científica” (Mallmann, 2010, p.105).

A reforma urbana e higienista, segundo os moldes europeus, foi tema de várias revistas de ano. Capitaneado pelo Estado, o chamado “bota a baixo” estava em consonância com os interesses das camadas economicamente mais abastadas, que sonhavam com uma cidade que espelhasse os bons ventos do progresso.¹⁷ Para dar forma a essa cidade moderna, os mais pobres, que habitavam cortiços e outras moradias coletivas, localizadas nas regiões centrais, foram condenados como focos de doenças e convenientemente afastados para regiões distantes a fim de dar espaço para ruas largas e avenidas, mesmo que isso requeresse profundas intervenções, como o fim dos morros do Castelo e de Santo Antonio. Além disso, festas e tradições populares, como o Carnaval, também precisavam ser “civilizadas”.

16 Expressão atribuída às reformas urbanas pelo cronista Figueiredo Pimentel (Schapochnik, 2010, p.438).

17 Pereira Passos, enquanto estava em Paris, frequentou cursos de arquitetura, hidráulica, construção de portos e estradas de ferro, no mesmo período que Haussmann, realizou a reurbanização de Paris; portanto, a sua inspiração para a reforma empreendida na capital federal vinha diretamente dos feitos do barão na “cidade luz” (Benchimol, 1992, p.192).

A República, proclamada há pouco tempo, ansiava por uma sociedade organizada e higiênica, capaz de distanciar o novo regime dos passados imperial e colonial, sinônimos de atraso.

As alterações não se limitaram ao espaço urbano, alteraram também o modo de vida e os hábitos de consumo, com os produtos culturais, esportes e diversões integrando o rol de necessidades consideradas indisponíveis à vida cotidiana. Assim, “a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à velha sociedade imperial, quer às tradições populares, deveriam dar lugar a um novo padrão de sociabilidade burguês emoldurado num cenário suntuoso” (Schapochnik, 2010, p.439).

Nesse sentido, os espaços de sociabilidade da capital federal foram embelezados e reformados, como a Praça Tiradentes, que também teve seu nome alterado, de largo do Rossio para o nome do herói republicano, Tiradentes.¹⁸ A praça era espaço privilegiado da produção de teatro comercial e, também, um importante ponto de encontro de artistas, boêmios e da elite carioca em geral, porque ali se concentravam cafés, teatros, cinemas e clubes. Vale lembrar que “a Praça Tiradentes era o ponto de convergência dos transportes públicos existentes na época, estabeleceram-se, ali, bares, teatros, cafés restaurantes, consolidando se como um polo de lazer e referência da boemia carioca” (Contier; Oliveira; Neto et al., 2003, p.95). Nesse ponto de encontro privilegiado, debatia-se a vida cultural e política do país. Não por mero acaso, Paschoal Segreto, empresário responsável pela maior parte das companhias de revistas da capital, escolheu a praça para estabelecer seus empreendimentos. O local abrigava vários teatros (João Caetano, Recreio e o Carlos Gomes), além de outras casas de espetáculos nas ruas situadas nas suas proximidades. Com a chegada dos cinematógrafos, ali se estabeleceram o Cine-Teatro Rio Branco e o Chantecler.

As reformas urbanas empreendidas no Rio resultaram na construção de um novo espaço de sociabilidade das elites em torno da

18 Anteriormente, as várias denominações atribuídas a ela ao longo de sua história foram: Campo dos Ciganos, Campo da Lampadosia e Largo do Rossio.

avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, e da Praça Floriano, com as construções imponentes do Teatro Municipal, do Museu de Arte Nacional e da Biblioteca Nacional. Nesse reduto, foi criada, a partir da década de 1920, a Cinelândia, local que concentrava o maior número de cinemas da cidade e que, com o passar dos anos, tornou-se o centro cultural do Rio de Janeiro.¹⁹ Nas imediações da praça Floriano, localizavam-se várias redações de jornais, cafés e bares, como o Amarelinho, frequentado por jovens jornalistas, literatos e intelectuais. Havia também o Café Simpatia que, em meados da década de 1930, era o local de reunião dos intelectuais ligados ao movimento modernista, como Álvaro Moreyra, Aníbal Machado e outros, que ali se encontravam para discutir arte e literatura (Fernandes, 2013, p.63).²⁰

Quando da inauguração da avenida Rio Branco, Olavo Bilac (1996, p.260), um dos escritores mais prestigiados do tempo, revelou-se fervoroso defensor da cidade com ares europeus:

E, pela avenida em fora, acotovelando outros grupos, fui pensando na revolução moral e intelectual que se vai operar na população, em virtude da reforma material da cidade. A melhor educação é a que entra pelos olhos. Bastou que, deste solo coberto de baiúcas e tapetas, surgissem alguns palácios, para que imediatamente nas almas mais incultas brotasse de súbito a fina flor do bom gosto: olhos, que só haviam contemplado até então betesgas, compreenderam logo o

19 Cinelândia foi o nome atribuído a região localizada no entorno da praça Floriano Peixoto e que se estende desde a avenida Rio Branco até a rua Senador Dantas, e da rua Evaristo da Veiga até a praça Mahatma Gandhi.

20 Cabe destacar que o olhar atento aos espaços de sociabilidade é uma importante operação para os estudos históricos por revelar as relações e as redes de sociabilidade construídas por intelectuais, artistas, jornalistas. Para o historiador Jean François Sirinelli (2003, p.249-53), os espaços de sociabilidade caracterizam-se como ambientes fecundos para os debates intelectuais, que são marcados também pela afetividade por meio da convivência, da afinidade e da lealdade. Tais espaços podem ser uma redação de um jornal ou outros pontos de encontro distintos, que se alteraram conforme a época. A análise desses espaços auxilia a compreender o movimento de ideias.

que é arquitetura. Que não será quando da velha cidade colonial, estupidamente conservada até agora como um pesadelo do passado, apenas restar a lembrança?

A praça de ares cosmopolitas estava em sintonia com a modernidade tão desejada pelos ideólogos da reforma urbana e deixava transparecer na arquitetura dos prédios imponentes a influência francesa, por meio da arquitetura neoclássica e da *art déco*: “Disposto ao lado de edifícios destinados as empresas nacionais e estrangeiras ligadas ao comércio, à infraestrutura, à recreação e ao consumo de produtos europeus de luxo, o bulevar representava as aspirações de ‘Progresso’ e ‘Civilização’ do país” (Schapochnik, 2010, p.443).

A partir da década de 1920, a região da Cinelândia surgiu como área de lazer privilegiada graças à construção de vários cinemas, bares e cafés. O cinema tornou-se a opção de lazer da vida moderna e era por seu intermédio que chegavam as novidades vindas de Hollywood, introduzidas rapidamente no cotidiano das pessoas. “Ir ao cinema pelo menos uma vez por semana, vestido com a melhor roupa, tornou-se uma obrigação para garantir a condição de moderno e manter o reconhecimento social” (Sevcenko, 2010, p.599). Embora muitos empresários teatrais afirmassem que o cinema era um concorrente direto que reduzia o público das salas, razão pela qual clamavam que era preciso adaptar as produções teatrais e mesclar, num mesmo espetáculo, teatro e cinema, os teatros da Praça Tiradentes não conheceram fracassos nas décadas de 1920 e 1930, muito pelo contrário, o espaço de lazer cresceu e estendia-se da Praça Tiradentes até a Cinelândia. Segundo Veneziano (1991, p.44), “da Praça Tiradentes até a Cinelândia, a revista dominava a diversão noturna”.

Com o golpe do Estado Novo, em 10 de novembro de 1937, a cultura passou a ser alvo do governo ditatorial com o intuito de conquistar adesão das massas, bem como de manipulá-las segundo os interesses do governo. Durante o regime ditatorial liderado por Vargas foram concedidos subsídios para o teatro, a música, o cinema, a literatura e as artes em geral. As relações estabelecidas entre a cultura e a política, por meio de projetos culturais, aproximaram os

intelectuais do poder federal mesmo que os envolvidos mantivessem posições distintas das assumidas pelo regime, como foram os casos de Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Portinari e Manuel Bandeira (Oliveira, 2003, p.154). Além desse grupo de intelectuais, havia aqueles que se reuniam em torno de Lourival Fontes, responsável pelo departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) até 1942,²¹ como Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia, intelectuais que defendiam ideias centralistas e autoritárias, em sintonia com o controle vigente no governo Vargas. Nada escapava ao controle do órgão: imprensa, rádio, cinema e teatro (Velloso, 1987, p.53).

A historiadora Mônica Pimenta Velloso (2003, p.154) afirma que Getúlio Vargas não foi apenas “o pai dos pobres”, mas também o “o pai dos intelectuais”. E, de fato, as políticas adotadas no campo da cultura tiveram grande repercussão, várias delas eram inéditas no país – basta lembrar a ação do Ministério da Educação e Saúde (MES), que fazia às vezes de um Ministério da Cultura, responsável pela criação do Instituto Nacional do Livro, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dos vários concursos literários instituídos pelo órgão e da sua ação no campo da radiodifusão.²² Portanto, “o Estado Novo se tornava tutor, no pai da intelectualidade, ao identificar com as suas forças sociais” (idem, 1987, p.155). Além disso, Vargas era tido como amigo e protetor do teatro, título que ganhou quando era deputado e redigiu lei, aprovada em 1928, conhecida como “Lei Getúlio Vargas”, o que lhe garantia a simpatia da classe teatral.

No âmbito teatral, em 1936, foi criada a Comissão Nacional do Teatro, composta por Mucio Leão, Oduvaldo Viana, Francisco

21 Criado em dezembro de 1939, o DIP resultou de várias mudanças ocorridas em órgãos de propaganda existentes desde o início dos anos 1930. Chefiado pelo jornalista sergipano Lourival Fontes, o departamento foi responsável pela produção e pela divulgação de publicidade e propaganda de âmbito governamental, pelo discurso oficial que o regime ditatorial desejava legitimar e, além disso, foi o executor de práticas repressivas.

22 O Ministério da Educação e Saúde foi criado em 1930 por Getúlio Vargas, o primeiro ministro a chefiá-lo foi Francisco de Campos, substituído por Gustavo Capanema, em 1934, que permaneceu na função até a o final do Estado Novo.

Mignone, Sérgio Buarque de Holanda, Olavo de Barros, Benjamin Lima e Celso Kelly, que tinha por objetivo estudar os problemas do teatro e apontar soluções para o desenvolvimento da arte.²³ Entre os principais pontos levantados, estava a indicação da criação de um órgão responsável por levar a cabo todas as recomendações da comissão e, para tanto, em fins de 1937, foi criado o Serviço Nacional de Teatro (SNT).²⁴ Órgão subordinado ao Ministério da Educação e Saúde (MES), então coordenado por Gustavo Capanema, tinha o objetivo incentivar as artes cênicas, promover e estimular a construção de teatros, organizar e apoiar as companhias de todos os gêneros, orientar e auxiliar os grupos de teatro amador, favorecer a publicação de obras nacionais e a tradução de grandes obras do teatro estrangeiro, além de administrar verbas destinadas à produção de espetáculos e o aluguel de palcos. Dirigido, na sua fundação, por Abadie Faria Rosa, foi responsável pela criação da primeira companhia teatral oficial brasileira, a Comédia Brasileira.²⁵

As expectativas dos homens de teatro em relação às políticas adotadas pelo Estado Novo eram grandes, afinal, desde o período do Império não havia ações em tal sentido e, durante a Primeira República, o que predominou foi o descaso para com esse setor das artes (Pereira, V. A., 1998, p.39). A burocratização do regime ditatorial estabeleceu ações organizadas com o objetivo de estabelecer uma política cultural nos moldes desejados pelo regime, que

23 Nota-se que Celso Kelly, um dos líderes de Os Comediantes, fazia parte da comissão. Portanto, conseguimos olhar verticalmente como se deu a rede de relações que beneficiou o grupo amador dentro da cultura no Estado Novo.

24 Criado por meio do decreto lei n. 29, promulgado em 21 de dezembro de 1937.

25 Criada em 1940, foi a primeira companhia oficial de teatro do Brasil. Durante sua existência, adotou os padrões mais antigos do teatro comercial, apresentou peças com temas nacionalistas de heróis nacionais como *Caxias*, de Carlos Cavaco, e a saga dos bandeirantes na peça *Caçador de esmeraldas*, de Viriato Correia. A única exceção em seu repertório foi a produção de *A mulher sem pecado*, primeiro texto teatral de Nelson Rodrigues. Além disso, a companhia foi alvo dos desmandos da gestão de Abadie Faria Rosa, entre elas a determinação da realização de dois textos escritos por ele. A companhia oficial não realizou espetáculos marcantes e nem mesmo conquistou uma apreciação significativa do público (Instituto Cultural Itaú, Comédia Brasileira, s.d.).

matinha sob controle a imprensa, o rádio e as diversões populares, como a música e o carnaval, determinando o conteúdo das composições e os temas das escolas de samba. Segundo Pereira (ibidem, p.42), o SNT controlava o teatro em todas as suas etapas e, ainda que não houvesse menção explícita à censura, o decreto que criou o órgão dava margem para disciplinar e interferir nos espetáculos, sem esquecer os prêmios e a bem concreta necessidade de se obter subvenções.

A convivência do mundo do teatro com o SNT não foi pacífica, uma vez que o órgão foi alvo de muitas críticas na imprensa; seu diretor, Abadie Faria Rosa, foi acusado de administrar mal as verbas concedidas ao teatro. Muitos clamavam pela construção de salas de espetáculos e de escolas de artes dramáticas, e mesmo Gustavo Capanema foi alvo de severas críticas ao liberar, em 1943, subsídios para grupos amadores e profissionais, mas que beneficiaram a companhia comercial de Dulcina e Odilon. Ignorando o decreto lançado pelo órgão, a atriz dirigiu-se diretamente ao presidente e ao ministro, não se submeteu as vias burocráticas e conseguiu a aprovação do seu projeto de temporada (Abreu, 1943, p.1; Viotti, 2000; Camargo, 2010, p.1-11).

A ação do governo indica que houve apoio para dois projetos muito diversos: o desenvolvido pelos que desejavam renovar a cena teatral e outro voltado para a história dos heróis, no qual Jayme Costa foi beneficiado, em 1939, para realizar *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Junior. Ainda no repertório cívico, constavam peças como *A Marquesa de Santos* e *Tiradentes*, de Viriato Correia, e *Iaiá Boneca*, de Ernani Funari, épicos que enalteciam a pátria e valorizavam o caráter nacional, contribuindo para a construção da nação idealizada pelo regime. Por mais que Getúlio Vargas revelasse simpatia pelo teatro de revista, no Estado Novo, esse gênero de teatro de cunho popular não foi favorecido, a opção cultural vitoriosa foi a promovida pelo ministro Capanema e defendida pelos que favoreceram a cena moderna voltada à classe média e à burguesia. Portanto, o teatro amador que tinha como objetivo modernizar os palcos foi o mais beneficiado nesse processo (Pereira, V. A., 1998).

Em 1945, às vésperas de encerramento do Estado Novo, ocorreu o Primeiro Congresso de Escritores Brasileiros. O evento geralmente é rememorado para mostrar a contestação ao regime, porém, aqui trataremos das discussões à cerca do teatro ocorridas naquela ocasião. O congresso foi realizado no Teatro Municipal de São Paulo de 22 a 27 de janeiro, e foi coordenado por Sérgio Milliet e por Aníbal Machado, reunindo letrados com atuações importantes na crítica teatral e literária, além de jornalistas, escultores, pintores e artistas. Durante sua realização, os participantes contestaram as práticas do regime ditatorial, reivindicaram os direitos autorais no Brasil e melhorias da qualidade de trabalho dos profissionais das letras. Para debater os vários temas no âmbito da cultura e da política, os que estiveram presentes no congresso apresentaram textos no formato de teses que discutiam ações para favorecer o desenvolvimento da cultura nacional.²⁶

O teatro também contou com os seus representantes: Genolino Amado, Pompeu de Souza, Álvaro Moreyra, Miroel Silveira, Álvaro Lins, Joracy Camargo, Osvald de Andrade e Aníbal Machado, figuras importantes do meio teatral do período. É importante destacar três teses apresentadas sobre o tema, porque estiveram na área desenvolvidas nas décadas seguintes: “O teatro e o povo”, elaborada por Joracy Camargo, e “Os escritores e o teatro”, de autoria de Miroel Silveira, ambas apresentadas por Álvaro Moreyra; e “Pela criação de um teatro nacional”, redigida por Pompeu de Souza, que teve como relator Dias Costa.²⁷ O texto de Joracy Camargo expressava que um dos objetivos do teatro era agir de maneira pedagógica e política com o intuito de orientar as massas (Lima, 2010, p.162). Tal perspectiva sobre a arte foi a bandeira dos teatros Arena e Oficina nas décadas de 1960 e 1970.

26 Com a presença de letrados de todas as regiões do Brasil, os temas apresentados por meio de teses se dividiram em cinco comissões: Comissão de Cultura, Comissão de Direitos Autorais, Comissão de Rádio, Teatro, Cinema e Imprensa e Comissão de Assuntos Políticos.

27 A proposta redigida por Miroel Silveira, não foi aceita pela comissão, pois se tratava de quatro perguntas direcionadas aos congressistas e não contemplavam as regras que exigiam a escrita de uma tese.

Das propostas defendidas, chama-nos a atenção a redação de Pompeu de Souza, jornalista e crítico teatral do *Diário Carioca*, que expressava a necessidade de aproximação entre a “inteligência” e o teatro. Para ele o dramaturgo não tinha os mesmos benefícios econômicos que o escritor que se dedicava a outros gêneros literários, assim, os poucos que se dedicavam a essa tarefa criaram uma espécie de “tutela” sobre a produção existente no país. Para ele, a renovação do teatro deveria ser ampliada, abrangendo atores, empresários, críticos e o público. Para tanto, sugeria as seguintes propostas: estímulo aos escritores, para que esses migrassem para o teatro; o incentivo ao surgimento de novos atores; e apoio a solicitação de subvenções oficiais (que seriam administradas por uma comissão elegida pela ABDE). Contudo, as companhias subvencionadas teriam o papel de reeducar o público, os atores, os empresários e os críticos teatrais, bem como incentivar a tradução e a apresentação de originais estrangeiros. O autor também exigia o fim da censura na criação (ibidem, p.164-5).

O discurso de Pompeu de Souza ia de encontro às defesas dos letrados e amadores da época, havendo uma clara oposição ao teatro comercial por defender o fim da hegemonia desse tipo de produção. Tal perspectiva pedagógica do teatro vai ser levada a cabo em São Paulo, no TBC, espaço no qual a crítica e os artistas assumiram o papel de reeducar o público, bem como os atores, para uma visão de teatro mais apurado, além de incentivarem a tradução de originais estrangeiros de qualidade encenados de maneira sofisticada pela companhia. Nota-se que Pompeu de Souza apoiava o mecenato estatal por acreditar que ele era importante para tornar permanente a renovação do teatro que estava em vigor, o que confere um aspecto interessante ao estudo desse período. Pompeu, assim como vários letrados, era favorável à política de financiamento oficial, mas eram contrário ao controle das produções pelo Estado.

Com o término do regime ditatorial, em 1945, outro quadro se desenhou na área da cultura, e os subsídios foram significativamente reduzidos. Os projetos que visavam à produção de um teatro moderno foram diretamente afetados, pois eram dependentes do mecenato estatal, que garantia a manutenção das companhias e dos

espetáculos. O novo cenário desenhado no âmbito da cultura levou atores e diretores engajados no processo de renovação dos palcos a procurarem São Paulo. Na capital paulista, no final da década de 1940 e início dos anos 1950, afirmou-se um novo tipo de financiamento para a cena: o privado.

A história da cidade de São Paulo foi marcada por bruscas alterações nos panoramas econômico, social e cultural, principalmente, no final do século XIX e início do século XX. De “terra de caipiras”, alcunha dada à capital paulista no século XIX, tornou-se, em pouco tempo, devido a produção cafeeira, o centro financeiro mais importante da nação, a chamada “locomotiva do país”. A cidade passou por um processo acelerado de crescimento e modernização no começo do século XX devido à industrialização acelerada, à fixação do trabalho imigrante e à ampliação e ao fortalecimento do comércio. As transformações sociais também foram acompanhadas pelas transformações urbanas da cidade. O vale do Anhangabaú, tido como intransponível no século XIX, era uma fronteira natural na cidade, dividindo a área urbana e as áreas mais afastadas, com sítios e chácaras. A sua canalização possibilitou a valorização da região, levando a expulsão das pessoas mais pobres que lá habitavam para regiões mais afastadas. Para facilitar o acesso na transposição do vale, foi criado o Viaduto do Chá, inaugurado em 1892, tornando-se um importante centro de encontro da elite paulistana para passeios e também para ter acesso ao chamado Triângulo Central, composto pelas ruas XV de Novembro, Direita e São Bento. Nesses endereços, localizavam-se lojas, cafés, confeitarias, cinemas, bancos e escritórios.

A capital paulista foi construída com a mistura de várias culturas distintas, consequência das ondas de imigrações ocorridas no final do século XIX e início do XX. No cotidiano da cidade, integraram-se vários sotaques: espanhóis, italianos, alemães, portugueses e japoneses; durante o período de maior imigração, de 1870 a 1889, desembarcaram em São Paulo 208.549 imigrantes. Na década de 1920, a cidade já contava com cerca de 580 mil habitantes, sendo que dois terços dessa população era formada por imigrantes ou

descendentes de imigrantes, em sua maior parte, italianos (Fausto, 1996, p.275-81). Os imigrantes italianos, que chegaram em maior número, criaram sociedades filodramáticas, que, como já foi mencionado, destacaram-se entre as várias atividades na produção de teatro amador.

Parte desses imigrantes formou uma classe média que teve acesso à educação, muitas vezes chegando a cursar o ensino superior oferecido pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco e pela Universidade de São Paulo (USP), criada em 1934. Isso possibilitou que se inserissem gradualmente em grupos influentes no processo administrativo da cidade. Também puderam desfrutar do lazer que a cidade oferecia, bem como da produção cultural. “Enfim, foram ‘incluídos’, tiveram acesso ao que a cidade poderia oferecer, participaram, e o mais importante ainda se sentiram *cidadãos*” (Gama, 1998, p.51). Tal aspecto da formação populacional da cidade nos permite entender como a elite imigrante paulista, nas décadas de 1940 e 1950, tornou-se a protagonista no processo de modernização da cultura e buscou legitimar-se por meio dela.

Dentro do processo de formação cultural da cidade, a Semana de 1922 teve um peso muito importante, tanto para as artes plásticas quanto para literatura, música e escultura. Devido à atualização apresentada por intelectuais e artistas, que se apresentaram no evento no Teatro Municipal de São Paulo, esse movimento cultural não ficou limitado a data e se estendeu pela cidade anos depois, contribuindo de maneira ímpar para o surgimento de produções culturais avançadas nas mais diversas áreas. Pela primeira vez na história, São Paulo lançava a vanguarda na produção artística do país.

Culturalmente, o legado modernista codificara uma tradição que se impôs às gerações posteriores e que puderam [sic] afirmar, dado o contexto, a necessidade de relacionamento entre criação e funcionalidade. O experimentalismo vanguardista de São Paulo [foi] inequívoca ambientação, uma vez que o concretismo na poesia teve na cidade a sua expressão mais acabada. O quadro não se fecha sem que considere a institucionalização da vida universitária que

acabou por alterar o estilo de reflexão, assim como a constituição de organizações de cultura, de museus, os teatros, o cinema, conferiram um lastro material à divulgação das obras produzidas no exterior, adensando o processo de trocas culturais. Eventos como as Bienais tiveram papel decisivo na promoção das novas linguagens; o Teatro Brasileiro de Comédia atualizou o público [n]a dramaturgia estrangeira; a Companhia Cinematográfica Vera Cruz intentou realizar a independência do cinema nacional (Arruda, 2001, p.18).

Nas décadas de 1930 e 1940 um cenário complexo passou a fazer parte da cidade, no qual se dividiam os intelectuais modernos, como Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida, entre outros, que participaram do movimento de atualização de vários setores da cultura, mas que, por outro lado, não participaram do processo de renovação cultural ocorrido com a construção da USP, berço de uma nova classe intelectual que rompia com as críticas impressionistas que até então havia predominado, sobretudo, no campo do teatro. Esses novos agentes tinham ferramentas para assumir a crítica especializada da cultura, distanciando-se da produção cultural em si, e construindo um campo particular de atuação. Agora não era o artista, fosse literato ou das artes plásticas, que acumulava as duas funções, houve uma ruptura entre a criação e a análise.

A tensão entre os dois grupos se deu justamente devido às orientações estéticas e teóricas distintas. De um lado estavam os primeiros alunos formados pela Faculdade de Filosofia, entre eles Décio de Almeida Prado, Gilda de Mello e Souza, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Salles e Ruy Coelho, que seguindo as orientações de Alfredo de Mesquita criaram a revista *Clima*, responsável pela introdução do novo método de crítica na cultura, pautado em estudos sistemáticos e de detido nas obras apresentadas Pontes, H., 1998, p.51). Cabe destacar que Alfredo Mesquita teve um papel importante na formação desse grupo, dividindo as seções temáticas da revista e os seus respectivos responsáveis. Do outro lado, estavam os responsáveis pela introdução do modernismo, como Oswald de Andrade, que encampou uma briga nas páginas

dos jornais com os membros da chamada geração *Clima*. Oswald de Andrade apelidou os rapazes de *chato-boys*; a alcunha foi utilizada pelo literato para revidar um artigo da revista *Clima* em que Antonio Candido critica de maneira severa. Em entrevista à *Folha*, Décio de Almeida Prado (1991), explicava o epíteto:

“Boys”, eu acho, porque nós éramos crianças quando fizemos o *Clima*. Criança relativamente. Tínhamos 21, 22 anos. Ele era da geração do meu pai, portanto... Nós nos dávamos muito bem. Íamos todos os domingos a casa dele. Então, isso explica “boys”. Agora, “chato” é porque ele achava a revista séria demais, porque pela primeira vez estava entrando na literatura o espírito da universidade, que é mais chato. O modernismo era uma coisa muito mais livre.

Embora Antonio Candido e Décio de Almeida Prado afirmem que a relação entre os dois grupos era harmoniosa e que havia um profícuo contato entre ambos, as tensões entre eles apontam para a ruptura entre o velho e o novo ambiente cultural que se desenhava na cidade, no qual a formação acadêmica passou a se configurar de forma importante para a produção cultural. As próximas gerações, empenhadas na produção de cultura na cidade, foram constituídas por muitos membros que saíram dos bancos da universidade ou de escolas especializadas, caso de Jorge de Andrade, importante dramaturgo dos anos 1950, formado na Escola de Artes Dramáticas (EAD) da Universidade de São Paulo, criada por Alfredo Mesquita, em 1942, e também de Décio de Almeida Prado, formado em uma das primeiras turmas de filosofia dessa mesma universidade.

Tais contornos, referentes à cultura e à estrutura social da metrópole, que se tornava o maior centro comercial, financeiro e industrial da América Latina e que se modernizava, desenharam o cenário desta pesquisa, numa cidade. Os proprietários de indústrias e comércios se dividiam em dois grupos: aqueles ligados a produção do café, chamados de *quatrocentões* graças às relações familiares que se baseavam na herança do sobrenome da família, como os Penteado, e o outro grupo formado por comerciantes, importadores e empreendedores

de origem estrangeira, que possuíam fortes relações com bancos estrangeiros e, portanto, fomentavam o mercado paulista (Mattos, 2002, p.86). Esses dois grupos, pertencentes às altas camadas sociais, desenvolveram o apreço pelas artes e praticaram o mecenato em dois momentos diferentes: o primeiro grupo apoiou os intelectuais ligados à Semana de 1922; o segundo, os artistas ligados à renovação do teatro, como o TBC, os museus e as bienais de arte. A ascensão desses imigrantes à alta classe revelou uma característica ímpar no cenário de mobilidade social: tal elevação não resultou na decadência da antiga elite econômica, muito pelo contrário, as tensões entre esses dois grupos foram amortizadas por casamentos entre a velha e a nova elite. Segundo Maria Arminda, o campo da cultura foi o centro aglutinador dessas camadas abastadas: “À burguesia decadente restou, finalmente, a fuga para os redutos da cultura, a prosa, a poesia, o teatro, onde, outra vez, encontrar-se-á com os novos chegados, por vezes, encarnados no papel de mecenas, não raro eram colegas de ofício” (Arruda, 2001, p.60).

Esse cenário singular justifica iniciativas como a construção do Museu de Arte de São Paulo (Masp), inaugurado em 1947 pelos donos do *Diários*, Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi; o Museu de Arte Moderna (MAM), fundado em 1949 por Francisco (Ciccillo) Matarazzo; além das comemorações do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo, que levaram à criação do Parque do Ibirapuera (1954) e organização das Bienais de Arte, a partir de 1951. Cabe ainda destacar a criação da empresa cinematográfica *Vera Cruz*, criada pelos mesmos empresários que fundaram o TBC e o primeiro canal de televisão da América Latina, a TV Tupi, que foi ao ar pela primeira vez em 1950. Esses empreendimentos só foram possíveis devido aos altos investimentos da elite paulistana na manutenção de projetos voltados ao desenvolvimento cultural da cidade.

Em linhas gerais, desde a virada do século, o termo modernização foi frequentemente utilizado tanto pelo teatro de revista de Artur de Azevedo quanto pelo movimento de renovação das artes cênicas, coordenado pelas produções amadoras. O uso do termo faz parte do contexto em que as ações culturais estavam inseridas nos padrões de

consumo e no comportamento e costumes das pessoas, ou seja, um período de rápidas transformações urbanas e sociais (ibidem, p.19). A capital paulista, que se tornou em pouco tempo atraente para milhares de migrantes de várias regiões do país devido à farta oferta de empregos, também passou a ser polo atrativo para aqueles que trabalhavam na cultura, em especial o teatro.

Ao analisar o contexto histórico no qual Ziembinski estava inserido, os novos rumos dados ao teatro em prol da sua modernização e a efervescência cultural que tomou conta de São Paulo na virada do século, verifica-se que se tratava de um momento privilegiado, no qual o processo de renovação teatral estava em curso há mais de uma década e em que havia participação de intelectuais, críticos, jornalistas, artistas e amadores. No entanto, era necessário um agente que congregasse conhecimentos e capacidade de liderança para conseguir colocar em prática as mudanças estéticas e estruturais que estavam em andamento. O ator chegava ao Brasil com um respeitável passado teatral, com formação em uma das escolas mais rígidas do teatro europeu: o polonês. Contudo, ao analisar Ziembinski como indivíduo de seu tempo, identifica-se que sem os trabalhos realizados anteriormente, em prol de uma nova consciência de teatro, sem o apoio de uma classe intelectual interessada no processo de renovação das artes cênicas e sem o financiamento necessário para colocar em vigor suas ideias, o seu trabalho não seria possível.

A trajetória de Ziembinski se confunde com a história do moderno teatro brasileiro. Seu deslocamento pelas capitais São Paulo e Rio de Janeiro esteve diretamente ligado às mudanças econômicas que tornaram a primeira a capital que mais crescia economicamente, devido ao surto industrial desencadeado pelos lucros obtidos com a economia cafeeira. Afinal, como vimos, em um curto espaço de tempo, São Paulo tomou a dianteira cultural, antes exercida pelo Rio de Janeiro, e Ziembinski foi influenciado diretamente por essas alterações. Como veremos no próximo capítulo, Ziembinski esteve às voltas com os principais agentes da cultura, entre intelectuais, críticos, artistas, políticos, empresários, dramaturgos, jornalistas e literatos. A rede de relações criada por ele durante seus primeiros

anos no Brasil, somada as suas ações inovadoras na arte, possibilitaram que ele estivesse envolvido com projetos cênicos que alteraram os rumos das artes cênicas brasileiras nas décadas de 1940 e 1950, fato que influenciou diretamente na sua escolha como um ícone dentro do processo de renovação da cena.