

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

ADRIANO DE ASSIS FERREIRA

**Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930**

São Paulo

2010

ADRIANO DE ASSIS FERREIRA

## **Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

São Paulo

2010

Nome: FERREIRA, Adriano de Assis

Título: Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: \_\_\_\_\_

**Banca Examinadora:**

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Para Cíntia, que me mostrou o Amor.

Para Pati, que me mostrou a Poesia.

Para Amanda e Daniel,  
a quem espero mostrar alguma coisa.

## **Agradecimentos**

Registro aqui minha gratidão à Lea, esposa amada cujo carinho e cuja compreensão permitiram levar adiante este trabalho.

Agradeço a todos de minha família, Sérgio e Rosa, Pati, João e Amanda, André e Cibele, Glória e Daniel, Arnaldo e Cidinha, Aline e Igor, e, especialmente, Lena, pelo companheirismo, estímulo e pelos momentos de alegria.

Destaco que jamais poderia realizar esta pesquisa sem a certeza de viver em um ambiente profissional de máxima seriedade e respeito humano, propiciando-me a felicidade de ser rodeado por pessoas que valorizam a cultura e a ciência, como o encontrado na Universidade São Judas Tadeu. Sou grato aos membros de seu corpo diretivo, aqui personificados nos professores Aguillar e Jadon, e aos colegas professores e funcionários.

Menciono ainda que contei com a colaboração inestimável dos funcionários da biblioteca da Faculdade de Direito da USP, sobretudo do Jair, que me propiciou o contato direto com o *Jornal do Commercio (RJ)*, fundamental para esta pesquisa. Expresso minha gratidão.

Por fim, preciso externar não apenas minha gratidão, mas toda a admiração e respeito intelectual que dedico a meu orientador, professor João Roberto. Os anos de convívio foram capazes de transformá-lo, a meus olhos, de um mestre em um perfeito modelo acadêmico, capaz de conciliar com sabedoria, prudência e ponderação a investigação documental e a análise crítica. Sem suas observações precisas e pontuais, não teria concluído esta tese.

**Resumo:**

FERREIRA, A. A. **Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930**. 2010. 294 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Apresentação dos elementos básicos da produção teatral ligeira no Brasil, requisito para a compreensão da história do teatro brasileiro no século XX, focando a encenação como produto que pode ser avaliado sob três prismas (estética, moralidade e diversão) enquanto valor de uso, mas que demanda a produção de valor de troca. Reconstituição histórica do teatro ligeiro, partindo de seu surgimento enquanto “gênero alegre” em meados do século XIX na cidade do Rio de Janeiro, passando por sua transformação em teatro ligeiro musicado na virada do século, consolidada com a adoção do procedimento das sessões. Apresentação do teatro ligeiro cômico, apontando seu surgimento com o Teatro Trianon, a partir de 1915, e enfocando seu desenvolvimento durante a década de 1920. Exposição cronológica do desenvolvimento do teatro ligeiro cômico no Rio de Janeiro durante a década de 1930, ano a ano, enfocando os principais acontecimentos. Relatório sobre o surgimento da peça social e a representação de *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, por Procópio Ferreira. Relatório sobre a atuação da Companhia Dulcina-Odilon durante a década, apresentando seus grandes sucessos e a consolidação da imagem de empresa teatral de qualidade superior. Relatório sobre as atividades de Renato Vianna, enfocando suas iniciativas e as relações com a produção ligeira. Relatório sobre a atuação do Estado, que se torna sistemática a partir da metade da década e interfere no equilíbrio de forças no ambiente cultural brasileiro. Relatório sobre as atividades dos grupos amadores que passam a pressionar a produção ligeira e convertem-se em uma possibilidade alternativa de produção teatral. Relatório analisando cinco comédias históricas encenadas no final da década.

**Palavras-chave:** Teatro brasileiro. História. Década de 1930. Comédia. Teatro ligeiro cômico.

**Abstract:**

Presentation of the basic elements of theatrical production in Brazil, requirement for understanding the history of Brazilian theater in the twentieth century, focusing on three prisms (aesthetics, morality and fun). Historical reconstruction of light theatre (“teatro ligeiro”), from its emergence in mid-nineteenth century in Rio de Janeiro, through its transformation in musical theater at the turn of the century, consolidated by adopting the procedure of the sessions. Presentation of light comedy (“teatro ligeiro cômico”), pointing its appearance with the Theatre Trianon, from 1915, and focusing on its development during the 1920s. Chronological development of light comedy (“comédia ligeira”) in Rio de Janeiro during the 1930s, year by year, focusing on the main events: 1. *Deus lhe Pague* (Joracy Camargo) presentation; 2. Company Dulcina-Odilon performance; 3. Renato Vianna activities; 4. the State action; 5. Amateur Groups activities. Report examining five historical comedies staged at the end of the decade.

**Key-words:** Brazilian theater. History. 1930s. Comedy.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1. PRESSUPOSTOS PARA ANÁLISE DO TEATRO BRASILEIRO NO INÍCIO DO SÉCULO XX.....</b>	<b>16</b>
<b>2. O TEATRO LIGEIRO NO RIO DE JANEIRO .....</b>	<b>31</b>
2.1. DO GÊNERO ALEGRE AO TEATRO LIGEIRO MUSICADO.....	32
2.2. SURGIMENTO DO TEATRO LIGEIRO CÔMICO.....	43
2.3. O TEATRO LIGEIRO CÔMICO NA DÉCADA DE 1920.....	52
<b>3. A DÉCADA DE 1930.....</b>	<b>60</b>
3.1. CRONOLOGIA .....	60
3.1.1. <i>Balanço Inicial</i> .....	60
3.1.2. 1931.....	62
3.1.3. 1932.....	67
3.1.4. 1933.....	70
3.1.5. 1934.....	75
3.1.6. 1935.....	78
3.1.7. 1936.....	81
3.1.8. 1937.....	86
3.1.9. 1938.....	95
3.1.10. 1939.....	100
3.1.11. 1940.....	107
3.2. O SURGIMENTO DA PEÇA SOCIAL .....	113
3.3. CIA. DULCINA-ODILON .....	124
3.4. RENATO VIANNA.....	143
3.5. ESTADO E TEATRO .....	162
3.6. AMADORES .....	181
3.7. A COMÉDIA HISTÓRICA.....	198
3.7.1. <i>Marquesa de Santos, Viriato Correa</i> .....	199
3.7.2. <i>Iaiá Boneca, Ernani Fornari</i> .....	203
3.7.3. <i>Carlota Joaquina, R. Magalhães Júnior</i> .....	209
3.7.4. <i>Tiradentes, Viriato Correa</i> .....	213
3.7.5. <i>Sinhá Moça Chorou..., Ernani Fornari</i> .....	216
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>222</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>233</b>

**APÊNDICE: COMPANHIAS ESTRANGEIRAS DE TEATRO DECLAMADO NO RIO DE JANEIRO – VIEUX COLOMBIER,  
BRAGAGLIA, COMÉDIE FRANÇAISE.....243**

**ANEXO: ARTIGOS DO JORNAL DO COMMERCIO.....253**

21/3/1931 – THEATRO LYRICO, <i>Um tostãozinho de felicidade</i> , primeira representação.....	253
28/3/1931 – THEATRO LYRICO – <i>Sorriso de Mulher</i> – Primeira representação.....	254
16/4/1931 – TRIANON – <i>O Interventor</i> – Primeira representação.....	255
30/4/1931 – TRIANON – <i>O Bobo do Rei</i> , primeira representação.....	257
10/6/1931 – TRIANON – <i>Bombonzinho</i> , primeira representação.....	259
3/7/1931 – TRIANON – <i>O Homem que salvou o Brasil</i> – Primeira representação.....	260
25/7/1931 – TRIANON – <i>O Vendedor de Ilusões</i> – Primeira representação.....	262
12/8/1931 – TRIANON – <i>A Última Conquista</i> , primeira representação.....	263
17/9/1931 – TRIANON – <i>O Sol e a Lua</i> , primeira representação.....	265
1/10/1931 – JOÃO CAETANO – <i>O Divino Perfume</i> , primeira representação.....	267
24/2/1932 – TEATRO JOÃO CAETANO – <i>O Homem Silencioso dos Olhos de Vidro</i> , primeira representação .....	269
11/3/1932 – TRIANON – <i>Mania de Grandeza</i> , primeira representação.....	271
29/7/1932 – TRIANON – <i>Bazar de Brinquedos</i> , primeira representação.....	272
10/8/1932 – ALHAMBRA – <i>Feitiço</i> – primeira representação.....	274
22/11/1932 – <i>O TEATRO E A RENOVÇÃO INTELECTUAL!</i> .....	276
10/5/1933 – MUNICIPAL – <i>Monna Lisa</i> – Primeira representação.....	277
26/5/1933 – MUNICIPAL – <i>História de Carlitos</i> – Primeira representação.....	278
3/6/1933 – MUNICIPAL – <i>A Patroa</i> – Primeira representação.....	280
15/6/1933 – CASINO – <i>Deus lhe Pague</i> – Primeira representação.....	281
12/8/1933 – CASINO – <i>Mulher</i> – Primeira representação.....	283
23/8/1933 – CASINO – <i>Neto de Deus</i> – Primeira representação.....	285
23/9/1933 – CASINO – <i>Um homem</i> – Primeira representação.....	286
29/10/1933 – <i>Teatro de Ideias</i> – de François de Curel a Pirandello – <i>Benedicto Costa</i> .....	287
23/3/1934 – RIVAL THEATRO, <i>Amor...</i> primeira representação.....	291
02/6/1934 – CASINO – <i>Marabá</i> – Primeira representação.....	294
11/8/1934 – RIVAL THEATRO – <i>Canção da Felicidade</i> – Primeira representação.....	295
15/8/1934 – THEATRO CASINO – <i>Divorciados</i> – Primeira representação.....	297
29-30/10/1934 – THEATRO-ESCOLA – <i>Sexo</i> – Primeira representação.....	298
2/5/1935 – THEATRO MUNICIPAL – <i>Deus</i> – Primeira representação.....	299
31/8/1935 – RIVAL – <i>Mascote</i> – Primeira representação.....	301



2/10/1935 – JOÃO CAETANO – <i>Ciclone</i> – Primeira Representação .....	302
14/3/1936 – RIVAL THEATRO – <i>Cumparcita</i> , primeira representação.....	304
22/5/1936 – SENTIDO DO TEATRO – Palestra realizada na Associação dos Artistas Brasileiros pelo escritor Tasso da Silveira.....	305
19/7/1936 – <i>O crepúsculo do teatro e a opulência do cinema</i> – estudo crítico sobre dois instrumentos da educação.....	312
22/8/1936 – REGINA – <i>Menor Abandonado</i> – Primeira representação .....	320
16/9/1936 – O DESENVOLVIMENTO DO TEATRO BRASILEIRO .....	322
2/10/1936 – <i>A exploração do Teatro Municipal</i> .....	323
27/11/1936 – A TEMPORADA OFICIAL DE 1937 NO TEATRO MUNICIPAL .....	324
31/12/1936 – <i>Projeto de Proteção ao Teatro</i> – Câmara Municipal.....	326
5/3/1937 – REGINA – <i>Anastácio</i> , comédia do Sr. Joracy Camargo.....	326
6/5/1937 – CTN – <i>Verba para construir Teatros</i> .....	327
27/5/1937 – <i>O Governo Federal e o Teatro Nacional</i> .....	328
29/5/1937 – RIVAL TEATRO – <i>Uma loira oxigenada</i> – Inauguração da Temporada Nacional de 1937.....	329
26/8/1937 – RIVAL TEATRO – <i>O Gosto da Vida</i> , primeira representação .....	330
1/9/1937 – <i>As companhias estrangeiras no Brasil</i> – serviço de censura teatral .....	331
7/11/1937 – <i>O caminho do Teatro</i> .....	333
28/11/1937 – <i>Correspondência de Washington</i> .....	333
10/12/1937 – JOÃO CAETANO – <i>Cyclone</i> , estreia da Companhia Álvaro Pires no Rio de Janeiro .....	334
14/1/1938 – <i>Publicações sobre o teatro promovidas pelo Ministério da Educação</i> .....	336
16/1/1938 - <i>Inquérito sobre o Teatro Universal</i> – Peças Mais Votadas .....	337
1/2/1938 – <i>O Governo e o Teatro</i> .....	339
19/3/1938 – GLÓRIA – <i>O homem que nasceu duas vezes</i> , primeira representação.....	341
31/3/1938 – RIVAL TEATRO – <i>Marquesa de Santos</i> , primeira representação .....	342
3/4/1938 – <i>Aspectos do Teatro I</i> – <i>A Renovação do Teatro Brasileiro</i> – <i>O Teatro na Alemanha em 1937</i> – Raul Pedrosa .....	344
22/5/1938 – <i>Variações sobre o teatro nacional</i> – Cyro Vieira da Cunha .....	349
9/7/1938 – GLÓRIA – <i>Fora da Vida</i> , primeira representação.....	358
20/8/1938 – GLÓRIA – <i>Malibu</i> – Primeira representação.....	360
29/10/1938 – JOÃO CAETANO – <i>Romeu e Julieta</i> , pelo Teatro do Estudante.....	361
5/11/1938 – TEATRO GYMNASTICO – <i>Iaiá Boneca</i> , primeira representação.....	362
17/12/1938 – <i>Agradecimento de Delorges a Capanema</i> .....	364
24/2/1939 – CARLOS GOMES – <i>Carneiro de Batalhão</i> , comédia em 3 atos.....	364
19/4/1939 – CARLOS GOMES – <i>O Homem que Fica</i> , sátira.....	365
25/5/1939 – GYMNASTICO – <i>Margarida Gautier</i> – original do Sr. Renato Vianna .....	366
27/5/1939 – RIVAL – <i>Carlota Joaquina</i> – Primeira representação .....	366

26/8/1939 – GYMNASTICO – Mauá. Primeira representação.....	368
17/11/1939 – TEATRO MUNICIPAL – Tiradentes.....	369
27-28/11/1939 – TEATRO MUNICIPAL – Leonor de Mendonça, drama de Gonçalves Dias.....	370
1/12/1939 – TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL – A PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO DE LEONOR DE MENDONÇA.....	371
24/1/1940 – O Teatro de Revista.....	373
26/1/1940 – O Teatro de Revista.....	373
2/3/1940 – TEATRO SERRADOR – Maria Cachucha, primeira representação.....	374
8/3/1940 – RIVAL – Feia, primeira representação.....	376
6/4/1940 – CARLOS GOMES – Pertinho do Céu – Primeira representação.....	378
15/6/1940 – RIVAL TEATRO – Maridos em segunda mão, primeira representação.....	379
29/6/1940 – TEATRO SERRADOR, Suicídio por amor, primeira representação.....	380
11/8/1940 – TEATRO GYMNASTICO – Caxias, estreia da Comédia Brasileira.....	382
15/8/1940 – A AMPLITUDE DO AMPARO QUE O GOVERNO ESTÁ DANDO AO NOSSO TEATRO.....	383
29/9/1940 – SBAT.....	384
5/10/1940 – SERRADOR – Sinhá Moça Chorou..., comédia.....	385
17/10/1940 – RIVAL – O Chalaça, primeira representação.....	386
18/10/1940 – REGINA – Dias Felizes, comédia.....	388
14/11/1940 – Dissolução da Comédia Brasileira.....	388
18/11/1940 – Dissolução da Comédia Brasileira – Interpelação Judicial da Casa dos Artistas.....	389
20/12/1940 – REGINA – O Jesuíta, de José de Alencar.....	390

## Introdução

Como qualquer atividade produtiva voltada para o mercado interno brasileiro, o teatro padeceu de enormes dificuldades para se constituir entre nós. Ainda assim, desde os primeiros anos de nossa Independência alguns pioneiros, como João Caetano, empreenderam no setor com relativo sucesso, graças a amparos estatais.

Com a diversificação econômica na capital do Império e, depois, da República, o ambiente cultural carioca propiciou ao teatro um espaço continuamente explorado pela iniciativa privada desde a segunda metade do século XIX, com poucas e quase irrelevantes incursões públicas até meados da década de 1930. Nesse período formam-se as bases não somente do teatro mais recente, mas de toda a indústria cultural brasileira.

O primeiro objetivo deste trabalho é rastrear o surgimento dessa produção teatral, apontando-a na historiografia já consolidada. Detectamos, assim, o “gênero alegre”: surgindo, conforme Múcio da Paixão, na década de 1850 e atingindo seu ponto máximo na atuação do *Alcazar Lyrique*, até 1880, cria as condições para a aclimação da opereta entre nós e pode ser apontado como uma nova produção teatral, que se tornaria hegemônica.

A partir de então, a articulação entre os elementos que permitem a produção teatral busca uma valorização do espetáculo em detrimento do texto, apresentando um produto (a peça encenada) que estabelece como prioritária a diversão do espectador, tendo por objetivo atingir uma fatia cada vez maior de consumidores e fidelizá-los. Trazendo um público maior e reproduzível a seus espetáculos, o “gênero alegre” elimina outras produções no ambiente teatral carioca e sobrevive de modo quase exclusivo, dando início a uma concorrência interna entre empresários que adotam sua fórmula.

Dessa concorrência nascerá o “teatro ligeiro”, um incremento produtivo ao “gênero alegre” derivado da adoção de práticas de reprodutibilidade dos espetáculos, fazendo suas primeiras aparições nas revistas de ano, cuja relativa autonomia dos quadros permite a reaproveitabilidade de seus elementos em novas montagens, barateando custos e tornando os espetáculos potencialmente descartáveis.

Sua consolidação ocorre no início do século XX, com a disseminação de um artifício definitivo: o uso das sessões. O teatro transforma-se, assim, no teatro ligeiro musicado, sendo os espetáculos a soma de quadros, quase independentes entre si, suscetíveis

de propiciar às estrelas momentos de exercício de seu talento cômico, dançarino e/ou musical, para deleite do público, muitas vezes numeroso nas três sessões noturnas.

O barateamento dessa produção, levando à conseqüente redução dos preços dos ingressos, aliado ao nascimento do cinema e à importação de companhias europeias, impede a consolidação de outras formas de produzir o teatro até a metade da década de 1910, fazendo quase desaparecer, por exemplo, o teatro declamado brasileiro. Somente em 1915, no contexto da Primeira Guerra Mundial e da conseqüente redução de importações teatrais, essa modalidade ressurge, sob os ditames do teatro ligeiro.

Inaugura-se o Teatro Trianon, criando-se um ponto e segmentando-se o público para um teatro brasileiro declamado encenado em sessões, adotando os princípios de reprodutibilidade e descartabilidade. As peças representadas consistem nas “comédias ligeiras”, divididas em três atos e apresentando questões ligadas a conflitos privados de caráter sentimental. A diversão do espectador é garantida ainda pela presença de um público mais refinado do que os usuais do teatro ligeiro musicado e pela possibilidade de acompanhar o desempenho de grandes estrelas, como Leopoldo Fróes.

No início da década de 1920, mesmo com o fim da Guerra, o teatro ligeiro cômico nacional possui seu espaço fixo, embora restrito ao Teatro Trianon, na cidade do Rio de Janeiro. Há um equilíbrio entre os diversos ramos do mercado cultural carioca, permitindo a continuidade de seus procedimentos: apresentação de comédias ligeiras, em duas sessões noturnas, com expectativa média de sete dias em cartaz (mas podendo converter-se em um sucesso e atingir cerca de trinta dias ou mais), sem grandes gastos para a montagem e recorrendo ao estrelismo do principal artista da companhia.

Na metade da década, porém, alguns fatores ameaçam o equilíbrio atingido: a indústria cinematográfica cresce sem parar e ameaça o espaço teatral, sobretudo roubando suas salas; o número de companhias importadas aumenta; inicia-se uma alteração nos padrões de gosto do público, exigindo modificações nas estruturas das comédias ligeiras. Isso tudo aliado à crise econômica leva a sério problema de falta de público para as companhias nacionais.

Uma resposta a essa situação vem das iniciativas de Oduvaldo Viana, incorporando as influências da estética cinematográfica às peças teatrais, que são chamadas “sainetes” e ganham dinamismo no enredo e na encenação. Outras novidades menos significativas são buscadas, mas a força da crise parece maior e comprometedora. A ausência do Estado brasileiro é bastante sentida, solicitando-se sua intervenção sistemática na

organização do mercado teatral.

Chegamos, assim, à década de 1930 e ao objetivo central deste trabalho, que se volta prioritariamente para a leitura de artigos do *Jornal do Commercio*<sup>1</sup>. A produção do teatro ligeiro cômico encontra-se pressionada e sufocada pelo ambiente cultural e econômico. Até 1936, o Estado permanece pouco atuante, limitando-se a amparar iniciativas isoladas de Jayme Costa e Renato Vianna que não se transformam em forças capazes de alterar o panorama cultural. São os próprios empresários que precisam adotar inovações para reconquistar seu público.

Procópio Ferreira, ainda nos palcos do Trianon, durante a temporada de 1931 passa a encenar peças de tese, criando um gênero misto (que preferimos denominar “comédia ligeira de tese”) que preparará terreno para a grande “novidade”, a peça social. Esta eclodirá com *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, encenada em 1933 já fora do Trianon, então fechado, e transformando-se num dos maiores sucessos do teatro nacional.

A peça social atingirá seu limite empresarial e político em 1934, com a encenação de *Marabá*, também de Joracy, que envolve um elenco bem mais numeroso do que o rotineiramente utilizado nas comédias ligeiras, além de gastos extraordinários, terminando, contudo, censurada pelo Estado por defender a tese da revolução social. Esporadicamente Procópio voltará a encenar *Deus lhe Pague* e algumas peças sociais, mas nunca chegando a limites tão perigosos.

Enquanto isso, a inovação trazida por Oduvaldo da década anterior que se consolida nas peças cinematográficas atinge seu máximo na parceria deste com Dulcina e Odilon, formando companhia que ocupa o Teatro Rival, novo palco que também substitui o Trianon, em 1934. Encenam a peça *Amor*, de autoria do primeiro, com um sucesso nunca antes visto no teatro declamado: mais de duzentas representações consecutivas, apresentando um dinamismo invejável, mesclando-se cinco *tableaux* simultâneos.

Essa feliz parceria permite ao teatro ligeiro cômico conhecer sua mais bem sucedida companhia, em termos artístico-monetários: Dulcina-Odilon, que primaria sempre pelo apuro nas montagens. Logo na estreia da companhia, após o sucesso de *Amor*, mais duas peças tornam-se “centenárias” (ultrapassam as cem representações consecutivas): *Ela e Eu* (Georges Berr e Louis Verneuil) e *Canção da Felicidade* (Oduvaldo Viana).

Digna de nota, para a evolução do teatro ligeiro cômico, a circunstância

---

<sup>1</sup> Realizamos a leitura diária da seção *Teatros e Música* de todos os exemplares do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro da década de 1930.

de que, no ano de 1934, pela primeira vez duas companhias (Dulcina-Odilon e Procópio) ocupam dois palcos diferentes e obtêm sucesso. É o primeiro passo no sentido de sua expansão no ambiente cultural carioca.

Ainda nesse ano, Renato Vianna, subvencionado pelo Estado, consegue um feito: sua peça, *Sexo*, representada uma vez por noite, podendo ser catalogada como outra “comédia ligeira de tese”, chega às 50 representações consecutivas, feito sempre comemorado pela imprensa. A novidade está no fato de Renato pretender-se um artista em oposição ao teatro ligeiro mas adotar um paradigma próprio dele: a reprodutibilidade ilimitada da mesma peça.

Graças ao auxílio estatal, por outro lado, outros padrões típicos do teatro ligeiro foram abandonados: o tempo de ensaio foi bem maior do que o usual; a escolha da peça não precisou preencher os requisitos formais da produção ligeira; o método das sessões não foi adotado. Embora sua iniciativa não perdure e não consiga constituir-se em nova força (talvez tenha sido um teatro “quase ligeiro”), pelo menos deixa no horizonte a possibilidade de uma produção divergente.

As inovações trazidas pela peça de tese e pela peça cinematográfica propiciam ao ambiente teatral um novo equilíbrio de forças, que somente começará a ser modificado a partir de 1936, com a criação do Conselho de Teatro Nacional (posterior Serviço Nacional de Teatro). O Estado passará a estudar seriamente o problema teatral e a realizar intervenções pontuais e planejadas, permitindo a consolidação de um movimento amador e o revigoramento do teatro ligeiro.

Já em 1937 há um surto de teatro ligeiro cômico no Rio de Janeiro. Mesmo sem subvenções, mas aproveitando-se do ambiente favorável, Procópio Ferreira, Dulcina-Odilon e uma nova companhia, Delorges Caminha, obtêm bons êxitos. Três companhias profissionais, por outro lado, são selecionadas e recebem apoio oficial: Jayme Costa, Álvaro Pires e Álvaro Moreyra (este organiza companhia justamente para este fim).

A nota característica dessas subvenções é a exigência de encenação de originais pré-selecionados (normalmente de autores brasileiros ou de grandes autores estrangeiros). Pensando-se nas companhias Jayme Costa e Álvaro Pires (e em outras posteriores), os procedimentos não se modificam: não há tempo adequado de ensaios, as peças sucedem-se em cartaz, o ponto precisa intervir nas encenações, não há uma unidade cênica “moderna”.

A subvenção a Álvaro Moreyra trouxe procedimentos diferentes, mas

que não se tornaram padrão e pouco se repetiram. Primeiramente, sua companhia não realizou encenações todas as noites, podendo preparar-se mais adequadamente para as representações. Por outro lado, Álvaro promoveu palestras sobre a história do teatro, ilustradas pela encenação de trechos de peças famosas.

Assim, a rotina das subvenções a grupos profissionais foi aquela verificada na companhia Jayme Costa, sem grandes modificações nas estruturas produtivas do teatro ligeiro. Tal política atinge seu ponto culminante em 1940, quando o governo alardeia a informação de que todas as companhias teatrais brasileiras que atuam no Rio de Janeiro (e algumas em outras cidades) recebem subvenção. Trata-se de uma força que começa a modificar o ambiente cultural carioca, criando um espaço artificial para o teatro ligeiro.

Pouco antes desse ponto máximo, na virada de 1938-39, a companhia Delorges Caminha realiza um feito marcante: torna-se a primeira companhia subvencionada a atingir o centenário, encenando *Iaiá Boneca*, de Ernani Fornari. Convém destacar, ainda, que a encenação não recorreu às sessões. Tal qual já ocorrera com Renato Vianna, ficava nas entrelinhas a possibilidade de uma produção teatral divergente, que precisaria se desenvolver durante as décadas seguintes.

Esse sucesso é o segundo obtido por uma comédia histórica, inovação adotada pela companhia Dulcina-Odilon, em 1938, ao atingir o centenário com a peça *Marquesa de Santos*, de Viriato Correa. No final da década, essa modalidade de peças torna-se bastante popular e goza também das simpatias do Estado Novo, ressaltando valores nacionalistas.

Enquanto isso, na fronteira do teatro ligeiro, mas obrigatoriamente dialogando com ele, surge uma modalidade divergente de produção teatral, formada inicialmente pelos estudantes do Teatro do Estudante Brasileiro (TEB), mas logo disseminada a outros grupos. Contando com apoio financeiro do SNT, esses grupos podem organizar-se de modo diferenciado, preparando artesanalmente cada nova encenação, que não ocorria sob a ótica da reprodutibilidade infinita.

As encenações desses grupos começam a ser acompanhadas por críticos teatrais e recebem as atenções da intelectualidade, chegando a ser apontadas como o futuro do teatro brasileiro. Em 1939 o movimento atinge um ponto alto, com a realização de grande Congresso, debatendo o teatro brasileiro e pretendendo sua modificação.

A década termina, assim, com o teatro declamado em pleno vigor. Se a modalidade ligeira ainda é hegemônica, já existe, graças ao amparo estatal, o vislumbre de

algumas produções divergentes, com caráter de continuidade, como é o caso dos grupos amadores.

Nosso trabalho acompanhará o surgimento e a consolidação do teatro ligeiro no Rio de Janeiro, desembocando no teatro ligeiro cômico. Em seguida, apresentará uma cronologia dessa modalidade teatral na década de 1930, apontando os principais acontecimentos, ano a ano. Por fim, destacaremos, em separado, alguns temas principais: a peça social, a companhia Dulcina-Odilon, Renato Vianna, a atuação estatal, os movimentos amadores e a comédia histórica. Com isso, esperamos trazer informações que permitam uma reconstrução histórica do período e sua eventual reavaliação enquanto momento fundamental de nosso teatro contemporâneo.

Será importante, por outro lado, antes de efetuarmos a reconstrução histórica propriamente dita, consolidarmos alguns pressupostos indispensáveis para a análise do teatro brasileiro. A essa tarefa reservamos o primeiro capítulo, que se torna, assim, um requisito teórico para os demais.



## 1. Pressupostos para análise do teatro brasileiro no início do século XX

A análise da história do teatro brasileiro do século XIX e início do século XX revela que a encenação, produto da produção teatral, busca congrega, diversamente em cada momento histórico, três polos: diversão, estética e moralidade. Esses polos costumam repelir-se e poucas vezes são valorizados ao mesmo tempo, de modo positivo, pelo espetáculo concreto.

Em linhas gerais, pode-se conceber que a peça teatral cumprirá sua finalidade artística caso se situe num ponto médio entre esses três extremos: deve agradar o público (diversão) sendo fruto de um texto formalmente adequado, encenado conforme as melhores técnicas (estética) e ainda transmitindo alguns valores morais (moralidade).

O polo diversão é aquele que eleva o público acima das demais instâncias, que devem adequar-se a ele. Sua valorização excessiva liga-se a situações nas quais se busca seu aumento quantitativo e sua fidelização, transformando-o, por vezes, no consumidor que deve ser satisfeito.

O polo estética é aquele que eleva aspectos formais e artísticos em um sentido estrito em detrimento dos demais. Sua valorização excessiva reflete situações em que se busca reformular padrões vigentes de encenação, ou momentos em que tais padrões se impõem de modo indiferente a outros valores.

Por fim, o polo moralidade é aquele que eleva, talvez, o contexto em que se insere a produção teatral acima dos outros polos. Sua valorização excessiva reflete situações de “abertura” da encenação para a exterioridade, trazendo teses ou criticando comportamentos durante a peça.

Cada um desses polos ganha contornos um pouco diferenciados ao longo de nossa história teatral e recebe pesos variáveis. A busca exagerada da satisfação ao espectador é comumente condenada, sobretudo quando se identifica o espectador a uma plateia culturalmente “inferior”. Todavia, a busca moderada dessa satisfação, passando pela oferta de um ambiente elegante, frequentado por personalidades de destaque social, é geralmente desejada.

A crítica analisa aspectos estéticos do texto a ser encenado, exigindo que corresponda aos gêneros maiores ou, ao menos, que respeite as regras do gênero escolhido.

Recursos como o baixo cômico são pouco desejáveis, preferindo-se o riso mais sutil e inteligente. Mas também a montagem deve ser “bem cuidada”, com cenários, figurinos e iluminação adequados à peça. Por fim, a representação dos atores deve revelar estudo e adequação ao personagem. Comumente, o polo estético tende a sobrevalorizar o texto escrito da peça, que é promovido a lei máxima a se impor aos demais elementos, que a ele devem se adequar.

Muitas vezes se exige da encenação que cumpra determinadas finalidades morais, ainda que tal busca se faça em detrimento de alguns aspectos estéticos, então perdoados. O nacionalismo é um valor que se faz presente em muitas representações do início do século XX, sendo louvadas as peças que enaltecem aspectos de nosso país ou de sua história, ainda que não tão boas assim esteticamente. Essa moralidade revela-se no riso punitivo a costumes e personalidades indesejáveis, mas também na defesa de teses e de valores sociais.

O choque entre os polos é inevitável no teatro brasileiro. Usualmente alguns empresários valorizam o polo diversão, alegando que a finalidade da arte teatral é, antes de mais nada, propiciar momentos felizes ao público, agradando-o com peças digestivas ou até mesmo, no extremo, com recursos à sensualidade e ao baixo cômico. Os padrões estéticos são desrespeitados em nome desse público que se deseja cativar, rompendo-se as exigências das unidades e as características do gênero, transformando, por exemplo, uma revista em um show de variedades, e uma comédia em um duelo de “cacos”. Em ambos os casos, o texto é desvalorizado.

Essa valorização excessiva do público liga-se a práticas empresariais que transformam a arte teatral em um conceito conciliável com a produção máxima de lucro. No capitalismo, torna-se inevitável que a empresa teatral seja lucrativa. Para facilitar isso, interpreta-se sua missão artística como simplesmente divertir, de tal modo que o espectador deseje, inclusive, retornar ao espetáculo.

Menos frequente por parte dos empresários é a valorização excessiva do polo estética, ficando esse embate a cargo dos críticos. Alguns artistas, reduzindo a arte teatral à obediência às regras do gênero e a representação à criação de um personagem fiel àquele previsto no texto, formam um conjunto e tentam, esporadicamente, encenar peças do grande repertório universal, ou daquele repertório nacional considerado de primeira linha, mesmo que às custas da incompreensão de um público contemporâneo, ou voltando-se expressamente para uma plateia elitista e não reproduzível. Algumas vezes tais iniciativas violam até mesmo

preceitos morais, não transmitindo valores nacionais.

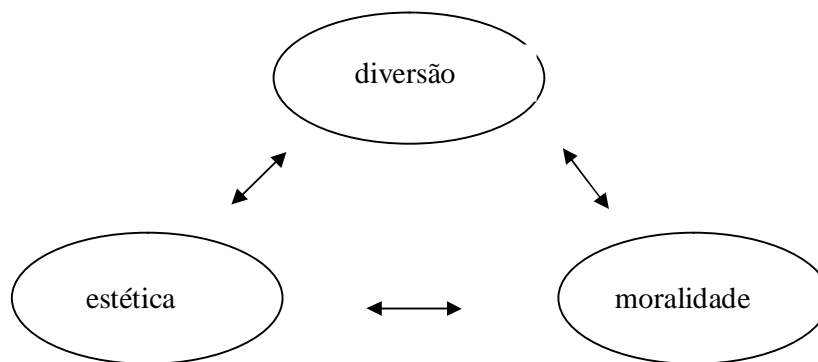
Os críticos denunciam a submissão da estética à diversão e pedem peças mais bem escritas e encenações mais fiéis ao texto, lamentando que o público não se dê conta dessas falhas, geralmente rindo à farta. Sob esse ponto de vista, condenam-se atores e companhias que não ensaiam adequadamente, estrelas que recorrem aos “cacos” e ao ponto, textos de peças mal traduzidos ou adaptados. Até mesmo a moralidade é responsabilizada pela violação à estética, sobretudo no exagero das defesas de teses por parte dos personagens, resultando em diálogos longos e monótonos.

Esse excesso na moralidade da peça também não é muito frequente, sendo sua falta mais comum. Conforme já destacado, o valor nacionalismo é rotineiramente trazido em espetáculos musicados e declamados, às vezes sobrepondo-se à própria estética da peça, mas raramente desagradando as plateias. Se coube ao teatro esse papel, a defesa da nação parece ter sido ensinada satisfatoriamente a todas as fatias de público.

De qualquer modo, a exacerbação da moralidade pode sacrificar aspectos estéticos da peça e não respeitar a opinião média dos espectadores. Isso parece ocorrer na década de 1930, com peças sociais e de defesa de teses polêmicas, como o divórcio, o aborto e a questão social. Se essa exacerbação atingiu esteticamente algumas encenações, ainda que tenha chocado os espectadores, não os afastou nem diminuiu seu agrado, pois essas encenações, no geral, converteram-se nos nossos maiores sucessos do período.

Os críticos, se não chegam ao extremo de exigir o predomínio da moralidade em detrimento dos outros polos, são rigorosos ao reclamar de sua ausência parcial ou absoluta, nas peças tidas como imorais e que se curvam ao gosto “inferior” do grande público. Se não é possível a encenação com um mínimo de lucratividade de peças que eduquem as plateias, ao menos não devem contribuir para uma sua degradação ainda maior.

Arte Teatral:



A encenação é apenas o produto final de um processo que articula, a seu modo nas mais diversas conjunturas, alguns elementos.

O primeiro desses elementos, talvez por ordem de importância em virtude de tratarmos de arte teatral, é o palco. Convencionalmente em nossa história, somente se considera palco de exibição de produtos teatrais aqueles que se situam dentro de salas de representação próprias. Raramente espaços ao ar livre ou espaços circenses são considerados como locais de encenação teatral, embora sejam frequentes as notícias nos jornais sobre circos nas colunas reservadas às notícias teatrais e esporádicas as tentativas de representação em praças públicas.

Um problema constante, dada essa redução, é a carência quantitativa e, às vezes, qualitativa de salas teatrais. Normalmente as salas são privadas, pertencendo a um proprietário, no mais das vezes sujeito oculto ou inexistente no noticiário, mas que somente a cede a um grupo de artistas em troca de cifras elevadas e de contratos também obscuros. Algumas vezes, em especial no teatro musicado, o proprietário da sala possui companhia própria e explora seu espaço por conta e risco, como fez Pascoal Segreto com o teatro São José, até sua destruição em virtude de um incêndio, e como parece ter sido o caso do proprietário do teatro Recreio, explorado muitas vezes pela Companhia do Recreio.

No caso do Rio de Janeiro, no início do século XX foi construído o Teatro Municipal. Embora seja uma sala pública, seu uso, todavia, frequentemente foi reservado a empresários que o arrendavam e que traziam, prioritariamente, companhias importadas para representações destinadas às camadas economicamente privilegiadas da sociedade carioca. Pouco clara é, ao longo da história, a relação da municipalidade com outro teatro, o João Caetano, que a ela passa a pertencer, depois de oscilar entre proprietários, principalmente o Banco do Brasil. De qualquer modo, ambos os teatros acima costumam ser arrendados a empresas que constantemente o exploram buscando um público diferenciado e apresentando elencos importados, reduzindo as possibilidades de ocupação de uma sala pelos artistas nacionais.

Essa ocupação, dada a natureza privada da propriedade, somente far-se-ia, conforme destacado, se remunerativamente compensatória ao proprietário. Tal situação, sobretudo a partir da década de 1910, mas se acentuando em anos posteriores, coloca em risco a sobrevivência dos produtos considerados teatrais, pois os proprietários não titubeiam em transformar seus espaços privados em outras coisas, desde que mais lucrativas. Usualmente, essas salas teatrais são transformadas em salas cinematográficas, agravando o problema da

carência de espaços para o teatro.

Essa pressão econômica pode explicar, em parte, a falta de condições adequadas para que o processo de produção teatral se possa desenvolver de modo satisfatório. Se a sala teatral é o espaço de apresentação do produto encenação, também ela torna-se o espaço rotineiro de sua produção. Para que uma peça possa ser encenada, faz-se indispensável uma série de medidas preparatórias que se devem desenvolver dentro da sala, requerendo um lapso temporal preliminar considerável. Como o proprietário dessa sala somente a cede para artistas em troca de uma boa remuneração, o tempo de que podem dispor esses artistas para se prepararem adequadamente antes da estreia e antes de remunerar o proprietário é insuficiente. Isso obriga a produção teatral a se consumir ainda durante os primeiros espetáculos, aperfeiçoando o produto no mesmo momento em que ele é disponibilizado ao público. Há um grau de tolerância na crítica com relação aos ajustes que devem ser feitos após a estreia.

Se a sala teatral é um elemento de vital importância para a produção e para a encenação, longe está de ser exclusivo. Nada haveria sem a existência das pessoas que propriamente fazem o teatro: elenco de artistas, ensaiadores, pontos, técnicos variados (de iluminação, cenografia, coreografia...), músicos e empresários. Essas pessoas, agentes da produção teatral, são unificadas, usualmente, em torno de uma figura que as congrega e dá sentido a cada um de seus atos individuais: a companhia. Tal companhia é um somatório de relações de produção teatral que resultam na encenação.

Toda companhia deve ser composta por um bom elenco, reunindo artistas especializados em tipos específicos de papéis, que se repetem nas peças rotineiras. Em companhias especializadas no teatro declamado há uma estrela que costuma ser sua empresária, ao passo que nas companhias especializadas no teatro musicado há algumas estrelas, responsáveis por comandar quadros próprios, e poucas vezes empresariando a companhia. Além das estrelas, são necessários elementos secundários, preferencialmente com experiência nos tipos de papéis que irão desempenhar, para facilitar a superação do problema da falta de tempo hábil para se produzir bem a peça antes da estreia.

Também conforme a modalidade de peça a ser produzida, a companhia deve contar com outros elementos, sendo imprescindível um bom ensaiador. Este será responsável, sobretudo, pela chamada marcação, ou seja, a delimitação do espaço a ser ocupado por cada artista em cena, e, eventualmente, pela dicção, o modo como cada artista deve falar, incorporando seu personagem. O ponto é fundamental para as companhias de teatro declamado, mas não parece ter o mesmo grau de importância nas companhias de teatro

musicado. Sua função é trazer o artista de volta à sequência do texto, permitindo à peça encenada desenvolver-se de modo parecido com o previsto pela peça escrita. Ora, no teatro musicado, o texto muitas vezes é apenas um roteiro a ser completado em cena, sendo a atuação individual mais importante do que ele.

Alguns técnicos em cenografia ganham destaque durante as montagens, mencionados com louvor pelas críticas sobre as encenações. Seu papel é criar cenários belos e não muito caros, normalmente recorrendo à pintura. Raramente se fala de outros técnicos especializados, como figurinistas e coreógrafos. A ideia de uma pessoa especializada na iluminação parece impensável.

Embora não possamos identificar profissionais tecnicamente especializados em grande número, não podemos dizer que inexistam procedimentos técnicos adotados pelas companhias para a produção teatral. Os primeiros desses procedimentos são os ensaios, repetidos exaustivamente na medida da disponibilidade temporal das companhias. Normalmente diários, comandados pelo ensaiador, desdobram-se nas já mencionadas técnicas de marcação e dicção. O tempo de ensaio é determinado pela longevidade de uma peça em encenação. Quanto maior for esse tempo, mais poderá a companhia aperfeiçoar, por ensaios, o próximo espetáculo.

Ensaiar significa sobretudo movimentar-se em cena e saber o exato instante de falar, sem sobrepor-se física ou verbalmente aos demais artistas. Nas peças declamadas, é importante conhecer o texto, para reproduzi-lo nas falas e movimentos. Nas peças musicadas, a movimentação e a canção tornam-se mais importantes, aliando-se a elas os números cômicos.

A própria representação, outra técnica teatral que se aperfeiçoa durante os ensaios, é entendida de um modo próprio. Um bom artista, que representa bem, é aquele que, no caso do teatro declamado, sabe falar, ou seja, sabe “dizer seu papel”. Além disso, é preciso criar o personagem previsto pelo texto com o máximo de fidelidade: a isso se chama caracterização. Por se tratar de tipos, a representação desses personagens requer o domínio de técnicas próprias a cada tipo, levando a uma especialização por parte do elenco. Determinados artistas representam determinados tipos de personagens, ou seja, dominam as técnicas de representação necessárias para a criação, em cena, do mencionado personagem. Muitas vezes o tipo exige uma condição física que é inerente ao próprio artista, como a juventude, a beleza e a velhice.

Conforme destacado, a produção do espetáculo teatral somente chega ao

fim durante sua própria apresentação, ou seja, ainda em cena alguns detalhes são corrigidos e aperfeiçoados. Nesse momento, destaca-se a figura do ponto e das técnicas de “pontuação”. Cabe a ele, muitas vezes, completar os ensaios e conduzir os personagens pelo palco, ou ainda sussurrar (e até berrar) as falas aos artistas. Essa importância, maior no teatro declamado, decai após os primeiros espetáculos e se a peça supera os primeiros dias em cartaz. Todavia, convém fazer justiça: normalmente, por motivos que além se explicam, quem mais precisa do ponto é a estrela que encena uma peça montada por companhia própria. A ideia, generalizada, de que os artistas não ensaiavam, é injusta para a maioria. Na verdade, com alguma frequência, as estrelas não ensaiavam; maior essa frequência quando em companhias próprias.

As pessoas e as técnicas que participam da produção teatral são unificadas pela companhia. A companhia pode ser comparada a uma empresa cuja finalidade, normalmente num espaço locado de um particular ou cedido pelo Estado, é produzir encenações teatrais. Como qualquer empresa que produz algo, esse produto pode ser avaliado sob dois aspectos: seu valor de uso e seu valor de troca.

No caso do produto teatral, seu valor de uso confunde-se com sua avaliação artística, ficando esta sujeita aos três polos que mencionamos inicialmente. Por outro lado, torna-se indispensável que a empresa teatral agregue um mínimo de valor de troca ao produto, pois disso depende sua sobrevivência enquanto iniciativa empresarial. É, assim, indissociável do valor artístico de uma peça encenada por uma companhia seu valor mercantil. Todavia, também é indissociável desse valor mercantil seu valor artístico, variando somente o entendimento de arte pelos produtores, espectadores e críticos.

Juízos severos que condenam a encenação por ser produzida apenas com perspectivas mercantis parecem ignorar que sem a apresentação de um valor de uso artístico, ela não será “consumida”. O problema é que esses juízos focam somente os polos estética e moralidade dessa encenação, exigindo que ambos observem padrões próprios do crítico, mas se esquecem de que também o polo diversão é inerente à arte teatral e, muitas vezes, encontra-se predominante. Essa postura impede uma real compreensão artística do espetáculo e sua precipitada desvalorização como “lixo cultural”.

A companhia deve, assim, unificar os elementos que compõem o processo de produção do espetáculo teatral sob essa dupla necessidade de satisfazer as exigências artísticas e mercantis simultaneamente. A conciliação desses elementos não se faz apenas de modo inversamente proporcional ou valorizando um dos polos da arte teatral em detrimento dos demais. Não há regra possível, embora constatemos que, quanto maior o

anseio por lucro, mais o polo diversão costuma ser destacado no valor de uso da encenação. Entre aqueles que obtiveram grande lucro sem desvalorizar excessivamente a estética e a moralidade, podem ser apontados Artur Azevedo e Jardel Jércolis no teatro musicado, e Dulcina/Odilon no teatro declamado. Sobretudo os dois últimos, empresários de companhias, obtiveram estrondoso sucesso e enorme lucratividade, concretizando assim de modo extraordinário o valor de troca da produção teatral, reforçando ou pregando reforçar aspectos estéticos da encenação.

Tal unificação é influenciada por duas figuras subjetivas, o proprietário da sala teatral e o empresário dono da companhia, que se relacionam também de modos diversos. Normalmente, há uma confluência contratual de interesses, que leva a um balanço esperado e desejado por ambos entre valores artísticos e mercantis, concordando sobre o significado da arte teatral. Essa fusão chega ao máximo na companhia Pascoal Segreto, proprietária de teatros e de, ao menos, uma companhia de teatro musicado. Algumas vezes há divergências entre ambos, como no caso de J. R. Staffa, proprietário do Trianon, e Leopoldo Fróes, empresário-artista, levando a dificuldades de relacionamento e interferindo na produção artística.

A figura do empresário, de modo mais significativo, norteia a fusão dos elementos no processo de produção. Então, uma situação deve ser verificada: qual o papel desse empresário na companhia? Normalmente, o empresário, nas companhias declamadas, acumula com essa a função de artista, sendo a estrela da companhia, que então não deve contar com outras estrelas. Já nas companhias musicadas, menos frequentemente há esse acúmulo de funções, convivendo as estrelas entre si, especializadas em determinados números, e todas brilhando feito uma constelação ordenada pelo empresário. Aliás, comumente estrelas do teatro musicado malogram na tentativa de empresariar uma companhia do gênero, pois cometem o erro de afastar da companhia outras estrelas que possam com ela concorrer e acabam tornando o espetáculo artisticamente pouco interessante. Por vezes essas estrelas tentam explorar, então, o teatro declamado, mas falham por não dominar a estética do gênero.

Essa lógica pode ser explicada. A arte teatral, em seu aspecto diversão, liga-se, durante os primeiros anos do século XX, à presença de uma estrela no palco. Quanto mais reconhecido como estrela for o artista, maior a satisfação que sua presença causará na plateia. As companhias, a fim de satisfazer tal desejo de consumo de estrelas do público, produzem espetáculos que aumentam ou, ao menos, mantêm esse brilho. Os outros polos da



arte teatral curvam-se a essa necessidade.

No caso do espetáculo musicado, os quadros tornam-se independentes e são pensados para dar destaque a uma estrela específica que compõe o elenco. A soma desses quadros, cada qual com sua estrela, resulta no espetáculo encenado. Essas estrelas, unificadas por um empresário que não atua, por mais que brilhem nunca perdem a aura de substituíveis, pois devem conviver com outras. Torna-se impensável um espetáculo musicado, a partir de meados da década de 1910, com apenas uma estrela que deve seguir um roteiro previamente determinado. O fato de mais de um artista assumir a condição de estrela valoriza, em termos artísticos e mercantis, o conjunto como um todo, que é a companhia. E esse é o interesse do empresário, valorizar sua empresa, constelação de estrelas.

O panorama costuma ser outro no teatro declamado. A conjugação do empresário e da estrela numa mesma pessoa gera efeitos outros no processo de produção teatral. A encenação deve conjugar todos os elementos para apresentar uma peça que aumente ou, ao menos, mantenha o brilho da estrela, que é única e dona da companhia. A função da companhia, assim, não é valorizar-se artística e mercantilmente de modo autônomo, mas valorizar a figura subjetiva de seu empresário, que é a estrela. Na companhia há um sol e muitos planetas girando em torno desse sol.

No caso das companhias de teatro musicado, cada quadro pensado para dar brilho a uma estrela permite a todas elas atingir um máximo de desempenho individual sem colocar em risco o coletivo, podendo criar “cacos” ou até bisar números à vontade, conforme a satisfação da plateia. Já no caso das companhias de teatro declamado, toda a peça é encenada para fazer brilhar a grande estrela e somente ela pode subverter a ordem do espetáculo, criando “cacos” ou não ensaiando devidamente a peça. Aliás, se pensarmos em Leopoldo Fróes, a própria figura do ponto passa a trabalhar mais para ele do que para a companhia como um todo.

A produção teatral, assim unificada pela companhia, é destinada ao público, num primeiro momento, e também à crítica jornalística, num segundo momento.

O público é segmentado em vários grupos ou fatias. Inicialmente, há um público oriundo da elite social, pequeno para manter uma iniciativa empresarial a longo prazo, mas suficiente para prestigiar companhias importadas que atuam, normalmente, no Teatro Municipal, apresentando uma peça diferente por noite. Esse público busca uma diversão saudável, em um ambiente elegante, usufruindo não apenas da encenação teatral em si, mas do convívio social de personalidades. Normalmente desqualifica o teatro nacional sob os

pontos de vista moralidade e estética, reputando-o inferior e destinado a pessoas de menos destaque. Em suma, uma diversão por demais popular.

Outra fatia, que perde importância ao longo do século XX, é composta pelos portugueses e seus descendentes que residem no Rio de Janeiro. Seu volume significativo permite a constante importação, monetariamente bem sucedida, de companhias portuguesas dos mais diversos gêneros.

O grande público, massa heterogênea que pode manter uma companhia por alguns anos, é normalmente considerado inculto e suscetível de consumir qualquer produto que lhe seja oferecido, independentemente da qualidade estética e moral. A grande acusação a ele dirigida é de que não aceita peças que se aprimorem esteticamente, recorrendo a técnicas mais modernas de encenação, ou derivadas de textos mais bem elaborados, sem recursos ao baixo cômico e a outras imoralidades. Em vista disso, a produção a ele destinada chega a ser desqualificada como não sendo teatro nacional, envergonhando-nos e demonstrando nosso atraso.

Dessa massa surgem novas segmentações. A primeira delas, a partir de meados da década de 1910, corresponde ao público do Teatro Trianon, mais ou menos coincidente com a classe média carioca. Trata-se de um público ainda incapaz de se agradar com peças esteticamente avançadas ou elevadas, como a tragédia, o drama e a alta comédia, mas que consome comédias ligeiras que respeitam e defendem valores morais. Comumente esse público é encontrado em iniciativas que valorizam o ambiente como mais refinado do que aquele simplesmente destinado ao grande público, mas a um preço acessível a seu quase apertado orçamento.

Com a vitória gradativa do cinema na disputa pelo grande público, cada vez mais o teatro passa a ser produzido para essa nova segmentação, fato que modifica algumas de suas características estéticas e morais predominantes e, até mesmo, desejáveis. Durante a década de 1930, o teatro caminha para se tornar uma diversão restrita a tal público. Segundo alguns juízos severos, o teatro nacional somente será criado a partir do momento que assumir essa restrição, tornando-se esteticamente diferenciado em relação ao cinema e ao teatro então destinado à massa.

Outra segmentação que deve ser destacada surge no final da década de 1930, em grande parte graças ao apoio material do Estado Novo: os estudantes. Talvez mais um refinamento dentro da segmentação anterior, o público estudantil aparece despreziosamente no início da década, frequentando quaisquer iniciativas de grêmios, até

tornar-se alvo prioritário de iniciativas amadoras e alvo de uma política engajada na formação de uma plateia mais educada na arte teatral. O próprio teatro profissional passa a considerar a importância dos estudantes, oferecendo entradas com descontos e até gratuitas como forma de conquistá-los.

Ao falar dos destinatários da encenação, não podemos deixar de destacar uma camada especial: os críticos. Raramente no teatro brasileiro do período houve uma convergência entre o público alvo de uma companhia e a esfera social a que pertence ou pretende pertencer o crítico. Esse descompasso explica, em parte, a desconexão entre o juízo crítico a respeito de uma peça e seu sucesso em cena. Peças consideradas ruins na visão dos críticos atraem, muitas vezes, uma plateia das mais numerosas e, até mesmo, tornam-se grandes sucessos.

Entre os críticos, cumpre diferenciar os profissionais, que escrevem diariamente para os jornais, e os amadores, no geral intelectuais que, em artigos esparsos ou em periódicos não diários, tratam do teatro. Quanto a estes, tendem a desvalorizar nossa produção teatral e a não a reconhecer como teatro brasileiro.

Os críticos profissionais, em seus textos jornalísticos, possuem uma visão mais realista da produção teatral e situam-se num ponto mais próximo do intermediário entre os polos da arte teatral. Podemos considerar que, embora a maioria dos críticos mantenha uma postura de independência, criticando às vezes severamente algumas iniciativas, a própria estrutura do texto crítico jornalístico indica uma tendência de incorporação pelo processo produtivo das companhias teatrais. Em outras palavras, por mais que queira criticar, o jornalista trata em seu artigo de aspectos do processo de produção teatral do início do século XX. Mesmo que avalie negativamente todas as fases do processo de produção, este não será questionado enquanto processo. Aquilo a que um crítico pode aspirar em seu artigo, dada sua estrutura formal, é, no máximo, uma produção teatral bem feita, nos moldes do que então se fazia.

Os artigos de crítica teatral, assim, costumam iniciar-se pela análise do texto, matéria-prima de que se falará adiante. Essa análise destaca o autor, sua inserção social e sua obra artística pretérita. Depois, verifica se obedece às regras formais do gênero a que se filia, se utiliza recursos e mecanismos adequados para fazer o enredo progredir, se respeita a moralidade e a norma culta em sua linguagem, se possui música e qual sua qualidade. Feita a análise do texto, o artigo avalia a companhia em si, sobretudo destacando a qualidade de seu elenco e a pertinência dele em relação ao texto que pretendeu encenar. Individualmente,

então, o desempenho dos principais artistas na caracterização dos personagens é avaliado, destacando-se se estudaram bem os papéis e se os ensaios foram suficientes. Trata-se, também, da montagem da peça, sobretudo quanto aos cenários e ao figurino. Muitas vezes, ainda, o crítico destaca a composição da plateia (se seleta), seu comportamento (se inadequado) e sua reação (se gostou ou não da peça).

Os reparos do crítico, quando existem, podem ser interpretados como ajustes faltantes no processo de produção que, caso adotados pela companhia, permitiriam oferecer um produto mais adequado aos consumidores pretendidos. Por outro lado, as críticas positivas constituem mecanismos de publicidade da peça, auxiliando no processo de formação e reprodução de um público fiel a uma companhia. Essas críticas positivas nem sempre derivam apenas de um juízo neutro do jornalista, mas podem ser decorrentes de fatores outros como as simpatias (ou antipatias) pessoais despertadas pelo empresário da companhia, o oferecimento de lugares privilegiados (ou não) aos jornalistas e até, em casos extremos, como indicam boatos, do pagamento de valores ao crítico para avaliar positivamente a encenação.

De todo modo, a produção do espetáculo teatral incorpora a instância da crítica jornalística como mais um elemento de seu processo, responsável pela publicidade da peça e, em alguns casos, pelo sucesso da iniciativa. Ao ressaltar os aspectos desse processo de produção, o crítico analisa o produto quanto ao seu valor de uso artístico, revelando-o aos potenciais consumidores. Durante a década de 1930, pelo menos no caso de Renato Vianna, o apoio da crítica, enquanto a teve, parece ter sido decisivo para seu sucesso de público, verificado no Teatro Escola com a peça *Sexo e jamais repetido*.

Se a crítica situa-se, talvez, no momento final do processo de produção teatral, no extremo oposto podemos situar o texto, sua principal matéria-prima. Todavia, embora possa ser considerado uma matéria-prima para a produção teatral, o texto é, em si, comumente fruto de uma atividade individual de um autor, no caso do teatro declamado, e fruto do trabalho de parcerias no teatro musicado. Em ambos os casos, o texto chega pronto à companhia, que realiza sua transformação, com maior ou menor fidelidade, em produto encenado.

O fato de o texto chegar pronto à companhia não significa que ele não a leve em consideração no momento em que é elaborado. Ao contrário, a regra parece ser a da elaboração dos textos endereçados a companhias específicas, para facilitar sua transformação em produto encenado. Mesmo quando o texto não se destina a determinada companhia, sua estrutura usual deve ser própria para a montagem da peça por qualquer das companhias

nacionais, conforme o gênero seja declamado ou musicado. Em outras palavras, o texto somente transformar-se-á em matéria-prima se suscetível de permitir sua utilização, por uma companhia existente, no processo produtivo teatral.

Isso limita a estrutura formal do texto e, conseqüentemente, reduz a amplitude temática de seu conteúdo. Um texto produzido para ser matéria-prima de uma companhia de teatro declamado cuja estrela seja o empresário deve trazer um enredo e uma estrutura formal que privilegiem sua figura e permitam sua montagem pela companhia, respeitando suas condições humanas e materiais. O mesmo se aplica a um texto que pretenda ser matéria-prima de uma companhia de teatro musicado, mas com a peculiaridade de que deve conter um quadro específico para cada uma das estrelas.

A fim de permitir a montagem pela companhia, o texto não pode exigir que ela se adeque a ele, mas, ao contrário, deve ser uma matéria-prima que sirva sob medida às técnicas de produção então adotadas. Com isso, sua transformação em encenação far-se-á de modo rápido e pouco custoso, atendendo à necessidade de lucro imposta à companhia em virtude de seu caráter empresarial. No extremo, a produção do texto é incorporada pela própria companhia, convertendo-se o autor numa espécie de funcionário que escreve sob demanda. Podemos citar, no teatro declamado, casos como o de Gastão Tojeiro, que escreveu textos encomendados por Leopoldo Fróes para sua companhia, sendo o mais famoso deles *O Simpático Jeremias*, talvez o maior sucesso do gênero da década de 1910, ou de Joracy Camargo, que também escreveu sob encomenda, para a companhia de Procópio Ferreira. No teatro musicado, há casos ainda mais acentuados, como o da companhia Luiz Iglesias e Freire Júnior, autores em parceria de inúmeras peças que, em 1938, por exemplo, dirigem uma companhia própria.

O fato de o texto chegar pronto à companhia é uma das causas que explicam sua hiper-valorização pela crítica, pois dá a ilusão de que pode ser encenado independentemente do ambiente da produção teatral ou, ainda, de que seja capaz de, por si só, transformar esse ambiente. Mas o texto somente pode inserir-se na produção teatral enquanto matéria-prima, o que implica considerar o ambiente da produção como pré-existente. Um texto não pode mudar as condições de produção teatral, pois só será encenado se já houver a possibilidade de sua transformação em espetáculo.

Em algumas situações há uma convergência entre as possibilidades da produção teatral por uma companhia e o potencial do texto a ela oferecido, levando a arte teatral a seus limites empresariais ou explicitando novos paradigmas de produção. Neste caso,

podemos destacar a peça *Flores de sombra*, de Cláudio de Souza, que, ao ser encenada pela companhia Leopoldo Fróes, entre 1916 e 1917, consagra um novo paradigma de produção do teatro declamado. Podemos citar, ainda, a peça *Amor*, de Oduvaldo Viana, cuja produção pela companhia Dulcina-Odilon, em 1933, amplia os limites empresariais do teatro declamado de então.

A articulação dos elementos que permitem a encenação da peça sofre, conforme destacado, influência da dupla necessidade de conciliar a produção de um valor de uso, artístico, com a produção de um valor de troca, mercadológico. No caso das companhias, o valor de uso somente se consumará caso a peça encenada realize, simultaneamente, seu valor de troca. Essa lógica parece indicar uma subordinação do caráter artístico às necessidades materiais da companhia e, muitas vezes, inviabiliza o caráter de continuidade de iniciativas mercadologicamente deficitárias.

Uma das grandes dificuldades para se realizar essa articulação desses elementos é o fato de toda produção teatral ocorrer em um ambiente de outras produções, não apenas teatrais, como o cinema. Cada nova articulação que permite encenar uma peça precisa levar em consideração todas as demais articulações que geram as outras produções, posto que, em última instância, sempre precisam contar com um mesmo e limitado público. Assim, os conflitos entre as produções parecem inevitáveis, cada uma pressionando as demais e sendo por elas pressionada. As próprias características de cada produção são delimitadas pela pressão exercida e sofrida dentro do ambiente.

Em última instância, uma nova produção teatral somente será bem sucedida se dispuser, de antemão, de recursos materiais que permitam enfrentar as demais produções durante um lapso de tempo, vencendo as pressões sofridas e delimitando seu espaço e sua fatia de público. Caso não consiga realizar tal delimitação, estará condenada a desaparecer.

Uma forma de se atenuar o rigor econômico do raciocínio é a intervenção do Estado. Comumente, no capitalismo, o Estado interfere de duas formas na esfera econômica: supervisionando seu funcionamento, quando este se dá “naturalmente”, movido pelos agentes econômicos, ou atuando diretamente, pela criação de condições estruturais para o adequado funcionamento do mercado e pela prestação de serviços.

No caso da produção teatral, o Estado é solicitado a atuar, primeiramente, para criar condições econômicas para encenações de melhor qualidade, amparando monetariamente iniciativas e disponibilizando salas para algumas companhias. Essa atuação

faz-se tradicional em nossa história teatral, podendo ser remontada a João Caetano, que vez ou outra recebia o benefício de loterias do governo imperial, e esporadicamente se verifica em companhias subvencionadas. Durante o Estado Novo, todavia, com a criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), parece que, pela primeira vez, há um caráter sistemático nessa intervenção. Além dos amparos a companhias, o SNT atua: na formação de uma segmentação de público mais “qualificada”, patrocinando eventos e publicando textos teatrais; na renovação dos quadros e das técnicas, apoiando movimentos amadores e estudantis; e até na produção direta de espetáculos, criando companhias estatais.

Graças a essa atuação do Estado, ainda que esporádica, algumas iniciativas puderam concretizar-se, mesmo que por pequeno lapso de tempo, valorizando de modo um pouco divergente do hegemônico os polos da arte teatral e, às vezes, produzindo uma encenação diferenciada, embora nem sempre apreciada por uma quantidade significativa de espectadores. Quando essa atuação se torna regular, é capaz de modificar o equilíbrio de forças do ambiente da produção teatral, permitindo o fortalecimento de determinadas produções e uma rearticulação dos elementos conforme os novos limites estabelecidos.

Por fim, convém destacar que a unificação dos elementos da produção teatral por uma companhia, quando prioriza de modo acentuado a valorização mercantil em detrimento do valor de uso, desemboca num processo que torna o próprio teatro, enquanto encenação única em um palco, obsoleto. Como o objetivo dos empresários é aumentar cada vez mais sua lucratividade, adotam procedimentos técnicos que permitem a produção quase seriada dos espetáculos, que vão desde a padronização dos elencos e dos ensaios, até a dos próprios textos, reaproveitando-se cenas e situações. A esse estágio damos o nome de *teatro ligeiro*. Em seu horizonte está o cinema, que permite a produção de uma única encenação, reproduzível infinitamente em tantos palcos quantas forem as cópias distribuídas, e o nosso teatro moderno, rearranjo dos elementos da produção com a incorporação da figura do diretor ou encenador e a segmentação definitiva de um público consumidor mais restrito, num novo ambiente.

## 2. O teatro ligeiro no Rio de Janeiro

A partir de meados do século XIX, novos gêneros teatrais surgem na cidade do Rio de Janeiro, desbancando o até então hegemônico romantismo: o realismo, declamado e voltado para camadas mais cultas da população, de um lado; a opereta, a mágica e a revista, musicados e voltados para um público mais heterogêneo e tendente ao popular, de outro. A competição entre eles resulta no predomínio dos gêneros musicados. Tem início, então, o que muitos intelectuais chamaram a “decadência do teatro brasileiro”.

O teatro musicado predominante, composto pela música ligeira e pelos gêneros alegres, consiste no primeiro passo de um novo modo de se produzir o teatro, que aos poucos se instaura. Enfatizando o caráter comercial da empresa teatral, que deixa de contar com qualquer apoio do Estado brasileiro e passa a depender exclusivamente da bilheteria, desenvolvem-se mecanismos de barateamento de custos e de reprodutibilidade das montagens, numa germinação de indústria cultural.

Esses mecanismos resultarão no chamado teatro ligeiro. Expressão originariamente restrita às produções de peças musicadas, utilizada por críticos teatrais como Mário Nunes, sua abrangência amplia-se para englobar também comédias declamadas, ainda na década de 1930, sendo reaproveitada por alguns estudos produzidos na UNIRIO, nas últimas duas décadas. Assim, o modo de produção teatral hegemônico no Rio de Janeiro nas décadas de 1910, 1920 e 1930 é chamado teatro ligeiro.

Sinteticamente, sua fórmula consiste na apresentação de peças curtas ou encurtadas, em duas ou três sessões por noite, produzidas a partir de um repertório já previamente conhecido do público, sem grandes variações temáticas ou formais, permitindo inclusive a reaproveitabilidade de ideias, textos, cenários e figurinos, contando com a presença de artistas famosos e de uma plateia a quem se deseja agradar e fidelizar a todo custo.

Buscaremos, na sequência, apresentar o surgimento do teatro ligeiro musicado e declamado (a que passaremos a chamar de teatro ligeiro cômico).



## 2.1. Do gênero alegre ao teatro ligeiro musicado

A década de 1850 foi especialmente fértil para o teatro carioca. Com a proibição ao tráfico negreiro, a cidade do Rio de Janeiro passou por profundas modificações, decorrentes da aplicação do capital então excedente, expandindo-se atividades comerciais e financeiras. Um dos frutos dessas transformações foi a fundação do teatro Ginásio Dramático. Esse teatro colocou-se em oposição ao repertório então predominante de João Caetano, tornou-se um espaço social frequentado por uma plateia mais “refinada” e adotou o repertório realista.<sup>2</sup>

A produção teatral do Ginásio Dramático diferenciou-se em relação às produções dos melodramas, das tragédias neoclássicas e dos dramas românticos, apresentando um espetáculo de maior qualidade sob o ponto de vista do polo estética da arte teatral. As peças, comédias realistas, eram mais contidas do que as românticas, buscando a discussão de costumes e abandonando as situações violentas, as tensões agudas, a paixão arrasadora, adotando recursos cômicos considerados superiores, como o chiste e a ironia<sup>3</sup>. Além disso, essas peças reinterpretabam o polo moralidade da arte teatral, buscando cumprir a missão de educar o público sob o ponto de vista da burguesia francesa, depois nacionalizado por nossos autores<sup>4</sup>. Tais características agradaram a público e crítica, valorizando também de modo diverso o polo diversão.

Os debates gerados pela introdução do realismo, envolvendo seus defensores e seus críticos, especialmente os adeptos de João Caetano, e o movimento em torno das duas empresas, criaram um ambiente teatral considerado por muitos como a fase mais rica de nosso teatro no século XIX:

Durante o período compreendido entre 1855 e 1863 o teatro brasileiro, pelo esplendor das peças levadas à luz da rampa, e pelo intenso brilho com que foram desempenhadas, por uma falange de eminentes artistas, - atravessou seu período áureo<sup>5</sup>.

Mas enquanto isso, na mesma década de 1850, surgia o “gênero alegre”:

Enquanto a comédia realista fazia sucesso no Ginásio Dramático e seduzia nossos principais escritores e intelectuais, um outro tipo de espetáculo teatral, baseado na alegria, na música ligeira, na malícia das mulheres, começava a atrair um público cada vez menos interessado no teatro marcado pela preocupação literária e edificante<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> FARIA, João Roberto. *Ideias Teatrais – O século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2001, pp. 85-86.

<sup>3</sup> Idem, p. 86.

<sup>4</sup> Idem, p. 87.

<sup>5</sup> PAIXÃO, Múcio. *O Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Editora, 1936, pp. 193-194.

<sup>6</sup> FARIA, João Roberto. Ob. cit., p. 145.

Esse novo tipo de espetáculo teatral seria importado diretamente da França. Em 1834, segundo Múcio da Paixão, a colônia francesa teria construído um teatro, o São Francisco, no qual trabalharam várias companhias francesas<sup>7</sup>. Em 1855 cogitou-se da constituição de uma companhia francesa de operetas, no Rio de Janeiro, no exato momento em que Offenbach lançava o gênero em Paris. Decreto de dezembro desse ano aprovava os estatutos da companhia, que não entraria em funcionamento. Observando o texto do decreto, notamos que seu repertório aproximar-se-ia das variedades: *vaudevilles*, pequenas óperas cômicas e comédias, *ballet* e outros divertimentos<sup>8</sup>.

Em 1858, finalmente, com a inauguração do café-cantante Salão do Paraíso, chegava ao país o gênero alegre. Seu programa de estreia consistiu num espetáculo de variedades: canções, danças e pequenas encenações cômicas. Tal teatro denominar-se-ia posteriormente *Folies Parisiennes*<sup>9</sup>.

Mas o grande marco de estabelecimento do gênero alegre entre nós ocorreu em 1859, com a inauguração do *Alcazar Lyrique*, que ocupava três prédios<sup>10</sup>. Seu programa de variedades mesclaria canções, cenas cômicas, duetos cômicos e pequenos *vaudevilles*<sup>11</sup>. Durante sete anos receberia companhias e artistas vindos de Paris, até que em 1866 a empresa Joseph Arnaud & Garnier o exploraria por 12 anos, importando, sobretudo, companhias francesas de operetas<sup>12</sup>. Quando o Alcazar cerrou suas portas, em 1880, deixou consolidado o gênero alegre entre nós. Segundo Múcio, ele remodelou os hábitos da cidade do Rio de Janeiro, inaugurando a vida noturna dos grandes centros<sup>13</sup>.

Ao Alcazar é associada, principalmente, a opereta. Considerada pela maioria da crítica do século XIX e início do XX como sinônimo de mau teatro, é vista por Múcio, em termos abstratos, sem os preconceitos usuais:

Parecem exagerados todos os maus conceitos que se tem feito da opereta como gênero de arte teatral, emprestando-se-lhe a tremenda responsabilidade de haver provocado a decadência da nossa cena. Não sei onde possa existir incompatibilidade entre o gênero alegre e a arte; seria preciso admitir a tristeza como condição primordial da arte no teatro, o que seria lamentável absurdo<sup>14</sup>.

Em que pese a tenaz opinião de impenitentes detratores, por vultuosos que sejam, a opereta não deve ser considerada como um produto bastardo, inferior, é inadmissível, por absurda, a opinião de quantos têm apregoado que a sua ação no gosto

<sup>7</sup> PAIXÃO, Múcio. Ob. Cit., pp. 230-232.

<sup>8</sup> Idem, p. 232.

<sup>9</sup> Idem, p. 236.

<sup>10</sup> Idem, ibidem.

<sup>11</sup> FARIA, João Roberto. Ob. cit., p. 145.

<sup>12</sup> PAIXÃO, Múcio. Ob. Cit. 238.

<sup>13</sup> Idem, p. 240.

<sup>14</sup> Idem, p. 225.

do público tenha sido nefasta e corruptora.<sup>15</sup>

Para esse mesmo autor, a opereta, criação genuinamente parisiense, seria repleta de alegria, bom humor, graça, espírito, malícia, desanuviando os mais taciturnos semblantes e as fisionomias mais melancólicas. Possuiria, inclusive, uma “missão civilizadora”, propondo-se a “levar aos espíritos, às almas, aos corações o influxo da sua graça esfuziante, sadia e viva que contrasta singularmente com a seriedade hipócrita e ridícula”<sup>16</sup>.

Entre suas características, estariam a beleza das vozes dos intérpretes, o encanto das partituras, a fina verve dos libretistas e dos tradutores, a interpretação excelente dos artistas, as boas orquestras, o luxo dos vestuários e o deslumbramento das encenações<sup>17</sup>. Sua elaboração exigiria o domínio de técnicas próprias, requerendo a colaboração de um escritor de “exuberante fantasia e cintilante espírito”, com um compositor que possuía, além desses méritos, inspiração espontânea e talento melódico, ao serviço de uma “exuberância burlesca”<sup>18</sup>.

Em outras palavras, podemos considerar que Múcio, exceção à regra quase absoluta que norteia as análises críticas e historiográficas de seus antecessores, contemporâneos e também vindouros, soube observar que a produção teatral da opereta utiliza-se de técnicas específicas e resulta numa encenação que deve ser julgada estética e moralmente de modo diferenciado em relação às peças românticas e realistas, pois sua finalidade máxima, enquanto obra de arte, é divertir a plateia.

O Alcazar contribuiu para a importação da opereta e sua aclimação em nosso país, a partir de 1865, quando pôs em cena *Orphée aux Enfers*, de Offenbach. Após dez anos de império do produto francês, o caminho para o teatro nacional estava por ele traçado, indicadas as tendências do público<sup>19</sup>. Bastaria a elaboração do similar nacional para que o público, já pré-constituído, pudesse ser facilmente reproduzido ou, até mesmo, ampliado.

Durante a segunda metade do século XIX, na mesma proporção em que os gêneros “sérios” decaíam, o gênero alegre, especialmente a opereta e a mágica, se fortalecia e tornava-se hegemônico. Coube ao Vasques, popular comediante dos palcos cariocas, a elaboração da paródia de *Orphée aux Enfers* (intitulada *Orfeu na Roça*), que em

---

<sup>15</sup> Idem, p. 226.

<sup>16</sup> Idem, p. 226.

<sup>17</sup> Idem, p. 226.

<sup>18</sup> Idem, p. 227.

<sup>19</sup> Idem, p. 241.

1868 alcançou 500 representações consecutivas<sup>20</sup>, feito extraordinário para o teatro brasileiro de qualquer época. Definitivamente o caminho estava indicado, sendo percorrido por outras adaptações, como *Barba-de-milho* e *Baronesa de Caiapó*, e *A Filha de Maria Angu*, de Artur Azevedo.

O veio aberto por Vasques foi intensamente explorado. Ao mesmo tempo em que as operetas francesas eram encenadas em sua língua original no Alcazar, as versões brasileiras se multiplicavam<sup>21</sup>.

Essa transição pode ser verificada acompanhando-se o percurso da companhia dirigida pelo Heller, que sobreviveu por longos 23 anos. Sendo fundada em 1870, até 1875 seu repertório oscilou entre o gênero alegre e os dramalhões. A partir de então, percebendo que o público privilegiava as peças do gênero alegre, dedicou-se totalmente a ele, montando mágicas e operetas<sup>22</sup>.

Em 1872 foi inaugurado o Teatro Casino, que seria ocupado por companhias francesas dedicadas ao gênero alegre, até que, em 1877, foi ocupado pela companhia bufo-fluminense.

Depois dessa outras muitas companhias, empresas, associações se formaram para explorar o gênero alegre, e conquanto o público dessa época preferisse o teatro onde se ri, muitas dessas companhias tiveram efêmera duração. Outras, porém, ou por melhor organizadas ou por mais felizes na escolha das peças ou ainda por quaisquer outras circunstâncias favoráveis, difíceis de serem previstas no teatro, conseguiram por mais ou menos longo tempo gozar dos favores e preferências da plateia<sup>23</sup>.

Ao lado da opereta, a mágica também contribuiu para a hegemonia do gênero alegre. Enfocando o uso da maquinaria teatral, recorrendo a truques e surpresas, seu enredo não tinha qualquer comprometimento com a verossimilhança, incluindo personagens e situações sobrenaturais. Tratava-se de um espetáculo que “apelava para os olhos e também para os ouvidos dos espectadores”<sup>24</sup>: mutações à vista, erupções vulcânicas, ciclones, incêndios, inundações. Ao longo do século XIX, nossos profissionais de teatro encenaram diversas mágicas<sup>25</sup>.

Essa hegemonia causou desespero entre os intelectuais, pois o teatro afastava-se da literatura e tornava-se mero entretenimento. Os principais textos teóricos defendiam que o teatro deveria exprimir valores morais e sociais, que o espetáculo deveria ter

<sup>20</sup> PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro – 1570-1908*. São Paulo: EDUSP, IMESP, 1999, p. 96.

<sup>21</sup> FÁRIA, João Roberto. Ob. cit., pp. 146-147.

<sup>22</sup> PAIXÃO, Múcio. Ob. cit., pp. 242-243.

<sup>23</sup> Idem, pp. 246-247.

<sup>24</sup> FÁRIA, João Roberto. Ob. cit., p. 149.

<sup>25</sup> Idem, ibidem.

fim edificante para o público e que o predomínio do teatro cômico e musicado representava a “decadência” do teatro brasileiro<sup>26</sup>.

Machado de Assis, em “Instinto de Nacionalidade” (1873), ao tratar do teatro afirma que a decadência nos teria levado ao nada. Mais adiante, afirma que se os escritores buscassem elaborar obras de alto nível, não seriam aceitos pelo público, acostumado à cantiga “burlesca ou obscena”, ao canção, à mágica aparatosa, a “tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores”<sup>27</sup>. Luís Leitão, em sua análise à peça *O Jesuíta*, de José de Alencar, afirma que pesaria sobre o teatro brasileiro o “opróbrio da depravação”, iniciado com a perversão do gosto do público pelas “indecentes farsas parisienses e uma caterva de meretrizes francesas”, que transformaram o palco em prostíbulo, e culminado na contaminação de escritores brasileiros, arrastados pela “onda da palhaçada e da imoralidade”<sup>28</sup>.

Segundo João Roberto Faria, escritores e intelectuais importantes manifestaram-se sobre a situação do teatro brasileiro nos anos que se seguiram à encenação de *Orphée aux Enfers*, no Alcazar, havendo uma convergência de opiniões: já não mais haveria autores dramáticos; os empresários não teriam preocupações artísticas; o teatro não mais educaria o público, preocupado apenas com o entretenimento, conciliando o mero desejo de diversão da plateia com a apresentação de mulheres bonitas e pouco vestidas; a arte teatral estaria decaída, pervertida, prevalecendo as traduções, num repertório de baixa qualidade artística que estragara o paladar do público<sup>29</sup>.

O diagnóstico, a nosso ver, confirma a tese de que o teatro, já no quarto final do século XIX, era predominantemente produzido de um modo diverso do que o era durante a fase do Ginásio Dramático e, até mesmo, o período de João Caetano. Esse novo modo de produção, chamado por Múcio de gênero alegre, cujas potencialidades ainda não se encontravam absolutamente concretizadas, pode ser apontado como a raiz ou a primeira fase do teatro ligeiro no Rio de Janeiro.

Notamos, a partir das manifestações, que as relações envolvendo os agentes da produção teatral (escritores, artistas e empresários) entre si, e entre eles e os destinatários dessa produção (em princípio, os críticos e o público), haviam se modificado. Os agentes passam a buscar uma produção que valoriza o espetáculo em detrimento do texto,

---

<sup>26</sup> Idem, p. 150.

<sup>27</sup> ASSIS, Machado de. “Instinto de nacionalidade”. APUD: FARIA, João Roberto. Ob. Cit., p. 154.

<sup>28</sup> APUD: FARIA, João Roberto. Ob. cit., p. 157.

<sup>29</sup> FARIA, João Roberto. Idem, p. 160.

apresentando-o a um público mais amplo e heterogêneo que a mera elite intelectual carioca, público esse que comparece em bom número e aparenta satisfação. Mas o processo desagrade à crítica, composta quase exclusivamente pela elite intelectual, que deixa de ser seu alvo primordial, e passa a descrevê-lo como a decadência ou o fim do “verdadeiro” teatro<sup>30</sup>. Sua opinião, todavia, não goza de penetração social e pouco interfere nos continuados aplausos dos “incultos”.

Convém destacar que as empresas que se dedicam ao gênero alegre produzem um espetáculo cujo objetivo primordial consiste em divertir o público, a fim de fidelizá-lo e multiplicá-lo. Assim, nessas peças, os valores estéticos a serem alcançados focam aspectos visuais e sonoros, apresentando cenários grandiosos, músicas envolventes e, é claro, numa sociedade machista, mulheres belas e sensuais. Sua moralidade também se curva à necessidade de divertir, permitindo ao espetáculo cometer excessos reprovados em público pelos chefes de família, mas apreciados nas salas de espetáculos. Esse reajustamento dos polos da arte teatral permite à empresa produzir um valor de uso a seus espetáculos que será usufruído por um público mais amplo do que aquele que frequentava as peças do Ginásio e de João Caetano, possibilitando um aumento global do valor de troca do espetáculo sem um aumento individual do preço das entradas, ampliando os lucros.

Justamente os lucros obtidos inicialmente pelo Alcazar mostram a outros empresários que aquele modo de unificar os elementos da produção teatral tornara-se, sob o ponto de vista da empresa, mais interessante. Isso leva ao surgimento de mais companhias produzindo o gênero alegre e a uma inesperada concorrência entre elas. Dado o acanhamento de nosso mercado teatral da segunda metade do século XIX, essas empresas do gênero alegre passam também a concorrer com as empresas realistas e românticas. Se estas, por ineficácia empresarial, são facilmente eliminadas, para, conforme citado, lástima de nossos críticos, a concorrência interna ao gênero alegre leva a alguns “incrementos tecnológicos” no processo de produção.

Esse novo passo viria com a revista e a burleta, que resultariam, em alguns anos, num avanço tecnológico “definitivo”: as sessões. Chegaremos, então, ao teatro ligeiro.

A revista, em sua modalidade “revista de ano”, foi encenada pela

---

<sup>30</sup>Essa dissociação será resolvida ao longo do século XX, com a profissionalização da crítica jornalística teatral e sua cooptação pelos agentes de produção. A função do crítico de jornal, conforme explicitado no capítulo anterior, consiste em tratar das fases do processo de produção do teatro ligeiro, criticando, no máximo, cada uma delas individualmente, mas nunca o processo como um todo.

primeira vez no Brasil, sem grande sucesso, no ano de 1859, no teatro Ginásio (*As Surpresas do Senhor José da Piedade*, escrita por Figueiredo Novais, enfocando os acontecimentos de 1858). Após três dias em cartaz, em virtude de críticas políticas, foi proibida pela censura<sup>31</sup>.

Apenas em 1875 é encenada uma nova revista de ano: *A Revista do Ano de 1874*, de Joaquim Serra, no Teatro Vaudeville. Novamente ocorre um fracasso, atribuído às alusões políticas. No mesmo ano, do próprio Joaquim Serra, é encenada a “comédia-revista” *Rei Morto, Rei Posto*, que, apesar de provocar boas risadas e levar o público às palmas, não permaneceu muito tempo em cartaz<sup>32</sup>.

Em 1878, Artur Azevedo, em parceria com o português Lino d'Assunção, escreve sua primeira revista, *O Rio de Janeiro em 1877*, sem êxito. Também fracassa sua segunda revista, *Qual como Lá*, revista do ano de 1879, que, após escrita, assustou o empresário, em virtude dos gastos necessários para sua montagem, sequer sendo encenada<sup>33</sup>.

O sucesso e grande marco de estabelecimento da revista de ano no teatro brasileiro viria em janeiro de 1884, com a estreia de *O Mandarin*, escrita por Artur e Moreira Sampaio, uma das maiores duplas do gênero em nosso país<sup>34</sup>.

Segundo Neyde Veneziano, a estrutura de *O Mandarin* deriva da fórmula francesa da *revue de fin d'année*<sup>35</sup>. Essa modalidade de revista apresentava-se, normalmente, em três atos, subdivididos em quadros, ligados entre si pela intervenção do *compère*. Consistia numa revisão crítica e satírica dos acontecimentos do ano anterior, mostrados a partir do argumento do fio condutor. Graças a esses dois elementos, *compère* e fio condutor, a revista possuía certa unidade, ligando-se os quadros de modo adequado e na justa medida<sup>36</sup>.

O enredo, ainda que tênue e ingênuo, era suficientemente flexível para permitir o desfile de fatos e figuras de destaque no ano enfocado, mostrados por meio de quadros de fantasia, esquetes ou canções. Já no prólogo desencadeava-se esse enredo, normalmente em um local diverso do que aquele que seria visitado pela revista, a partir do qual formava-se a dupla de compadres, que era levada ou arremessada ao ambiente da revista. Chegados a esse ambiente, iniciava-se uma situação de perseguição, busca, fuga ou procura,

<sup>31</sup> VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil – dramaturgia e convenções*. Campinas-SP: Pontes: UNICAMP, 1991, pp. 26-27.

<sup>32</sup> Idem, p. 27.

<sup>33</sup> Idem, p. 27.

<sup>34</sup> Idem, p. 27.

<sup>35</sup> VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar – Teatro de Revista Brasileiro...Oba!*. Campinas-SP: UNICAMP, 1996, p.35.

<sup>36</sup> Idem, p. 29.

numa ação de movimento que permitia o encontro com os personagens e os fatos marcantes do ano anterior<sup>37</sup>.

Em 1885, no dia 6 de março, estreou a revista de ano *Cocota*, de Artur e Moreira Sampaio, que apresentava um quadro de maxixe. Essa apresentação marcaria a união do teatro de revista e da música popular, posteriormente desenvolvida com coplas e partituras escritas especialmente para o teatro<sup>38</sup>.

A consagração popular definitiva viria com a revista de ano *O bilontra*, da mesma dupla de escritores. Estreada em final de janeiro de 1886, obteria mais de cem representações ao longo do ano<sup>39</sup>.

A revista de ano e os nomes de Artur Azevedo e Moreira Sampaio, assim, impuseram-se no Rio de Janeiro, ecoando para todo o país. Mas, em 1888, uma primeira influência estrangeira indicaria possíveis modificações na fórmula inicial: a revista espanhola *La gran via*, apresentada no teatro Lucinda, valorizando a parte “carnavalesca” em detrimento da literária. Essa revista levaria à elaboração de *O boulevard da imprensa*, por Oscar Pederneiras, estreada no mesmo ano e iniciando o “processo de transformação da revista de ano, trazendo oficialmente o carnaval para os palcos”<sup>40</sup>.

Outra influência viria em 1892, com a encenação da revista portuguesa *Tintim por tintim*, de Souza Bastos, que lograra mais de 300 representações em Lisboa, no Teatro Lucinda.

Em Portugal, para evitar constrangimentos políticos, publicara-se no final da década de 1880 a Lei de Lopo Vaz, que proibia ao teatro de revista as alusões políticas e as caricaturas pessoais. Tal lei incidia diretamente no cerne das convenções do teatro revisteiro, levando-o a grande crise. Souza Bastos, a fim de encontrar uma saída da crise, elaborou uma revista que enfatizava a fantasia e a cenografia, valorizando o espetáculo e aumentando a cumplicidade entre artistas e espectadores, por meio da brejeirice das coristas e de alusões ao sexo (no lugar das alusões políticas)<sup>41</sup>.

A encenação de *Tintim por tintim* foi um sucesso também no Rio de Janeiro, fazendo mais de cem representações consecutivas. Pepa Ruiz, sua vedete, tornou-se

---

<sup>37</sup> Idem, p. 29.

<sup>38</sup> SOUZA, Maria Cristina de. “*O negócio é bite-bite*”: *O teatro de revista de Maria Irma Lopes Daniel*. São Paulo: USP, tese de doutoramento, 2002, p. 45.

<sup>39</sup> Idem, p. 45.

<sup>40</sup> Idem, p. 55.

<sup>41</sup> VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar – Teatro de Revista Brasileiro...Oba!*. Campinas-SP: UNICAMP, 1996, pp. 40-41.



celebridade entre nós. Segundo Neyde Veneziano, influenciou nossos autores, “mostrando a possibilidade de se trocar a força da crítica política pela força dos apelos sexuais”<sup>42</sup>. Essa influência pode ser diretamente observada na revista *O Rio Nu*, de Moreira Sampaio e Antônio Quintiliano. Encenada em 1896, ultrapassou as cem representações consecutivas. A constatação de Neyde Veneziano é taxativa: “No início do século, a *fórmula revista de ano* parecia estar esgotada, simultaneamente, em diversos países”<sup>43</sup>.

A revista de ano era, assim, gradativamente substituída por uma nova revista, abandonando a resenha anual e reduzindo-se de três a dois atos. Apelava-se mais aos sentidos da plateia, tornando-se as peças “picantes”. O texto passava a compartilhar o sucesso com a música<sup>44</sup>. Podemos acrescentar que a produção das revistas torna-se mais “industrial” e menos “artesanal”. Conforme Maria Cristina de Souza, “a revista, que encontrava público nas mais diversas classes sociais, em paralelo com o desenvolvimento do cinema, influenciada pelo fonógrafo e pelo carnaval, assumia nova forma”<sup>45</sup>.

Rompia-se o equilíbrio entre os polos da arte teatral atingido pela revista de ano e rearticulavam-se tais elementos. As revistas de Artur Azevedo e seus parceiros respeitavam padrões estéticos da forma *revue de fin d'anée*, adotando o fio de enredo que ligava, razoavelmente, os quadros entre si. A moralidade era moderadamente respeitada, evitando-se palavras de baixo calão e o apelo excessivo à sensualidade feminina. Além disso, ainda sob o ponto de vista da moralidade, havia constantes quadros de julgamento de personalidades, fatos e instituições nacionais. Somando tudo, chegava-se, com o recurso à música e aos cenários, a uma encenação que divertia sem apelar excessivamente. Tais valores são subvertidos pela nova revista, que surgia com ainda menos preocupações estéticas e morais.

Com a formação de um mercado para a música popular, a revista cumpre o papel de divulgar os novos lançamentos dessa indústria e adapta-se a esse fim, estabelecendo uma posterior relação de simbiose:

...a partir dos anos 1900, casada definitivamente com a música, demonstrando seu potencial de veículo de comunicação de massa, com a voga da música gravada e do carnaval, a revista passaria a lançar e divulgar a música popular, função de que se afastaria apenas na década de 30, substituída pelo rádio e pelos filmes carnavalescos dessa década. Outras vezes, seriam os sucessos musicais que lançariam revistas, em geral sob o mesmo título.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Idem, p. 42.

<sup>43</sup> Idem, p. 44.

<sup>44</sup> Idem, pp. 66-67.

<sup>45</sup> SOUZA, Maria Cristina de. Ob. cit., p.66.

<sup>46</sup> Idem, p. 67.

Sem grandes autores que compreendessem e valorizassem seu sistema de elaboração, a revista no Brasil do primeiro decênio fazia-se valer mais pelo sucesso das músicas do que pelo brilhantismo da criação revistográfica.<sup>47</sup>

Além disso, a partir de janeiro de 1908, a Cia. Cinira Polônio adota inicialmente o sistema das sessões. Tal sistema exigia espetáculos mais curtos e dinâmicos, raramente ultrapassando os 75 minutos de duração. O resultado dessas exigências foi a revista carnavalesca, que substitui a revista de ano. E, podemos acrescentar, a consolidação do teatro ligeiro.

À *jeneusse dorée* brasileira caberia encontrar um teatro capaz de traduzir a alma brasileira, com seus tipos, seus mulatos, seus malandros, numa frenética mistura de ingredientes bem temperados, sob o ritmo alucinante de nossa música popular, e, ao mesmo tempo, estar em sintonia com o programa de reurbanização subordinado ao signo europeu da modernidade. Um teatro que, lidando com o que vinha de fora e à luz das regras portuguesas e francesas, iria utilizar raízes folclóricas e regionais, incluindo na cena a cultura brasileira em seus mais diferentes aspectos. Ao combinar os elementos paradoxais de nossa sociedade, o Teatro de Revista encontrara a sua fórmula: misturar o carnaval popular com a magia *feérica* de um palco que, ao mesmo tempo, se comprometia a tratar do aqui e agora.<sup>48</sup>

A Praça Tiradentes torna-se o ponto preferido para produção das revistas cariocas. Lá, destacar-se-ia a Companhia do Teatro São José, que, adotando as sessões, popularizaria definitivamente a revista. Segundo estudo de Dinho Valladares, Pascoal Segreto teria consolidado o método das sessões, encenando a mesma peça três vezes por noite (19h, 20h15 e 22h30) e reduzindo o preço dos ingressos de cada sessão. Para adotar as sessões, o espetáculo teatral sofreria algumas modificações, que se tornariam um padrão nos processos produtivos do teatro ligeiro musicado de então:

1. Duração reduzida para 1h15;
2. Supressão de tramas paralelas e condensação da trama principal das peças;
3. Uso de vocabulário mais popular, gírias e palavras de duplo sentido;
4. Aumento de importância nas tramas a personagens de menor poder aquisitivo (para atingir um público mais popular);
5. Redução nos elencos e aproveitamento da versatilidade de alguns artistas;
6. Redução no número de quadros e nos cenários;
7. Regime intenso de trabalho.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> VENEZIANO, Neyde. Não Adianta Chorar – Teatro de Revista Brasileiro...Oba!. Campinas-SP: UNICAMP, 1996, p.48.

<sup>48</sup> Idem, p. 50.

<sup>49</sup> VALLADARES, Dinho. O teatro por sessões – A influência do teatro por sessões, popularizado por Pascoal Segreto, no teatro de revista. Rio de Janeiro: Unirio, dissertação de mestrado, 1998.

Antes de continuar acompanhando a evolução da revista e a consolidação do teatro ligeiro, convém apresentar a burleta, que possui papel importante nesse processo. Sua estrutura derivaria de estruturas de enredo clássico, normalmente contendo oposição entre a sociedade dos velhos e a sociedade dos moços. Estes se rebelavam, superavam obstáculos sociais e chegavam ao casamento, após muitos engodos, quiproquós, inversões de papéis, travestimentos, entre outros recursos cômicos. Seu enredo, todavia, era entremeado por músicas, consolidando-se entre nós como uma comédia de costumes curta e musicada<sup>50</sup>. Talvez tenha preparado terreno para o teatro ligeiro declamado (nossa comédia ligeira).

A burleta, principalmente durante as duas primeiras décadas do século XX, dividiria com a revista as preferências do público. Seu marco seria a encenação de *Forrobodó*, de Luiz Peixoto, em 1912, no teatro São José, que alcançaria mais de 1500 representações, um dos maiores sucesso do teatro nacional. Comumente é apontada como responsável pela adoção de uma linguagem mais brasileira e de personagens-tipos da sociedade carioca.

Voltando à revista, ao longo da década de 1910 consolida-se sua versão carnavalesca. Revistas como *Gato, baeta e carapicu*, encenada em 1912, *Dengo, dengo*, em 1913, *Gabiru*, em 1914, todas com grande sucesso, contribuem para esse estabelecimento definitivo do gênero. Após um período de reprises, em 1920 é apresentada a revista *Pé de anjo*, de Carlos Bettencourt e Cardoso de Menezes, adotando o título de uma marchinha do compositor popular Sinhô, que grande sucesso fazia à época, tornando-se um fenômeno de bilheteria no Teatro São José<sup>51</sup>.

O teatro ligeiro tornara-se o principal veículo de comunicação da época. Graças a isso, mantinha a mencionada relação simbiótica com a música popular, angariando-se benefícios a ambas as partes. O teatro era, sobretudo, uma diversão popular.

As revistas eram produzidas para propiciar o máximo possível de lucro aos empresários. Para isso, abandonam gradativamente os enredos, permitindo aos quadros relativa autonomia que possibilitaria a reaproveitabilidade quase total em outras montagens e o brilho máximo das estrelas da companhia em cada quadro individual. Assemelhando-se cada vez mais a um espetáculo de variedades, garantem também o aproveitamento das músicas populares em seus quadros, divulgando-as e sendo por elas divulgadas. Tudo

---

<sup>50</sup> VENEZIANO, Neyde. Não Adianta Chorar – Teatro de Revista Brasileiro...Oba!. Campinas-SP: UNICAMP, 1996, p. 22.

<sup>51</sup> Idem, p. 63.

resultando em um espetáculo, conforme já destacado, de cerca de 75 minutos, enquadrado numa sessão, reproduzido três vezes numa noite, além de uma esporádica matinê, garantindo uma redução nos preços dos ingressos e um compensador aumento de público.

Nota-se uma marca no teatro ligeiro que se consolida: a produção de um espetáculo que deve ser reproduzido o maior número de vezes possível. Para o empresário, quanto mais o mesmo espetáculo for encenado, melhor. As técnicas que se desenvolvem têm por finalidade garantir essa reprodução. Todavia, jamais pode o empresário ignorar a possibilidade de fracasso. Assim, contraditoriamente, a peça deve ser produzida para ser reencenada infinitamente, mas, ao mesmo tempo, sem perder a aura de descartável, podendo facilmente ser substituída por outra.

## 2.2. Surgimento do teatro ligeiro cômico

No início da década de 1910, o teatro ligeiro musicado tornara-se um padrão para a produção teatral nacional. As companhias, sob sua égide, articulavam seus elementos de um modo economicamente eficiente, apresentando ao público uma encenação que o agradava e trazia cifras para os caixas da bilheteria. O acanhamento do mercado teatral brasileiro levava esse modo de produção a impor-se monopolisticamente, não deixando espaço, durante décadas, para uma articulação dos elementos da produção de modo diverso.

Assim, teatro nacional (produzido por companhias brasileiras) tornou-se sinônimo de teatro ligeiro musicado. O mercado cultural, todavia, não se limitou a essa segmentação. A produção cinematográfica nacional viveu sua “bela época”, vindo a sucumbir aos produtores estrangeiros durante a década<sup>52</sup>, mas sempre concorrendo com o teatro e pressionando-o a modificações. Por outro lado, a produção teatral importada era apresentada frequentemente no Municipal e constituía-se a preferida da fatia mais abastada dos consumidores brasileiros. E não podemos deixar de mencionar que muitos descendentes de portugueses viviam no Rio de Janeiro, frequentando assiduamente todo tipo de companhia lusa que aqui viesse.<sup>53</sup>

O ambiente cultural carioca equilibrava-se numa tênue harmonia entre as fatias acima, com momentos de tensão e disputa, sobretudo entre o cinema e as segmentações

<sup>52</sup> ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

<sup>53</sup> Excluimos dessa análise o circo, por pretensamente perder sua importância na segmentação de público que levará ao teatro ligeiro cômico.

teatrais. Não havia espaço, dentro desse equilíbrio atingido, para novas segmentações, como, por exemplo, a produção do teatro declamado brasileiro.

Acompanhando Mário Nunes<sup>54</sup>, percebemos que o crítico divide o público teatral carioca de 1913 em fatias correspondentes às modalidades de teatro citadas acima: a elite social, frequentando companhias importadas no Municipal; um público chamado de “popular”, que frequentava o teatro ligeiro musicado; e o público português, que frequentava as companhias lusas.

Ainda seguindo com o crítico, constatamos que alguns artistas brasileiros tentaram, entre 1912 e 1914, organizar companhias para produzir teatro brasileiro declamado, em busca dessa nova segmentação de público. Todavia, todos fracassaram.

Eduardo Vitorino tentou produzir teatro declamado no Rio de Janeiro em 1912, após obter do prefeito carioca a cessão do Teatro Municipal. Formou companhia composta por “elenco escolhido entre o que de melhor possuía a cena nacional”<sup>55</sup> e por repertório de obras de autores nacionais que se dedicavam ao considerado “bom” teatro, como Júlia Lopes de Almeida, Roberto Gomes, Paulo Barreto (João do Rio) e Coelho Neto. Sua iniciativa foi deficitária.

O artista tentou novamente ocupar o Municipal em 1913, inaugurando em fevereiro sua segunda temporada. Após encenar duas peças nacionais que não obtiveram o devido êxito, escolheu uma obra francesa, para contornar o possível desinteresse do público pelo repertório nacional. Tentou, em vão, atingir a fatia de público já existente e acostumada aos elencos estrangeiros. Fracassou.

As iniciativas de Eduardo Vitorino podem ser apontadas como paradigmáticas: aparentemente, contaram com o apoio dos poderes públicos, seja facilitando-se a concessão do Teatro Municipal, seja, talvez, com incentivos financeiros (as relações efetivas entre o estado e as companhias teatrais, até o final da década de 1930, são pouco transparentes). Seu objetivo era produzir um “bom” teatro declamado. Mas, ao escolher o palco de sua apresentação, por si só, já delimitava de modo bastante redutor o público alvo da iniciativa. Some-se a isso a escolha do repertório, contando, inicialmente, com peças que deveriam ser matéria-prima de uma produção a enfatizar os polos estética e moralidade da encenação, afastando ainda mais o público por negligenciar o polo diversão. Dado o apoio estatal, aumenta-se tal negligência, sob o pretexto de apresentar espetáculos de arte que o

---

<sup>54</sup>NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 1º volume. Rio de Janeiro: SNT, s.d., pp. 31-32.

<sup>55</sup>NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 1º volume. Rio de Janeiro: SNT, s.d., p. 45.

justificassem. Esse apoio possibilita algumas encenações, mas a carência de público prevalece e leva a iniciativa ao fracasso relativo ou absoluto. Durante a década de 1930, sobretudo antes da criação do Serviço Nacional de Teatro, algumas companhias nacionais foram beneficiadas por amparos do gênero, com resultados também pouco expressivos e muito semelhantes.

O artista Eduardo Pereira, por sua vez, de setembro a novembro de 1913, ocupou o Carlos Gomes com sua companhia de teatro declamado. Estreou com a peça estrangeira *A Cantora das Ruas*, que agradou a crítica mas não despertou o interesse do público. Em seguida, foi obrigado a “apelar” para um repertório mais popular, para sobreviver.

As iniciativas como a de Eduardo Pereira diferem daquelas promovidas por Vitorino, a começar pela aparente falta de amparo estatal e pela consequente escolha de um palco que pudesse atrair uma quantidade considerável de público, a fim de manter a companhia exclusivamente com o montante arrecadado pela bilheteria. Tendo-se em vista esse caráter privado da companhia, a escolha de repertório é mais livre, devendo o empresário preocupar-se com a diversão do público e não apenas com as qualidades estéticas e morais das peças. Em 1914, ocupando o Carlos Gomes, Eduardo Pereira obteria novamente pequeno êxito explorando dramas de capa e espada, de cunho popular.

Todavia, conforme ressaltado, ainda não havia uma segmentação de público para o teatro declamado pretendido por tais iniciativas. Para criá-la, uma primeira lição poderia ser extraída das iniciativas de Eduardo Pereira: as peças produzidas deveriam valorizar o polo diversão da arte teatral, agradando o público. Senão, a bilheteria, fonte exclusiva de receita das companhias, seria insuficiente para mantê-las.

Em outras palavras, um novo ponto de equilíbrio entre a estética, a moralidade e a diversão precisava surgir, que não fosse “arte pura”, que não ferisse excessivamente os padrões morais, mas que também não caísse no extremo oposto da diversão imoral, como comumente era qualificado o teatro ligeiro musical. Essa produção precisaria adotar técnicas que a tornassem economicamente viável a longo prazo, satisfazendo os bolsos do empresário e do dono do teatro eventualmente arrendado. Em suma, o teatro declamado precisava reinventar-se enquanto produção teatral, a fim de conquistar seu espaço. Do contrário, estaria sempre fadado ao fracasso econômico e à duração efêmera.

Um evento internacional, que repercutiu em nosso país, vem a romper o equilíbrio que impedia o florescimento do teatro declamado brasileiro: a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Com ela, os mares tornam-se perigosos e o fluxo de companhias

importadas, sobretudo as portuguesas, cai.

Um artista português, mas que se deixara ficar em nosso país, Cristiano de Souza, organizando uma companhia própria e ocupando, ainda em 1914, o Teatro São Pedro, seria o responsável por encontrar um espaço para nosso teatro declamado: primeiramente, dada sua origem, supomos que sua companhia pôde contar com um público misto, composto por brasileiros e portugueses, permitindo a transição; além disso, encontrou uma fórmula produtiva que seria mais bem desenvolvida no ano seguinte, chegando ao que chamamos teatro ligeiro cômico.

Após dois meses de ocupação do teatro, adotou o regime das sessões, consagrando a inovação já adotada há alguns anos pelo teatro ligeiro musicado, também no teatro declamado. Escolhendo cuidadosamente o repertório, conseguiu “regular afluência de público”<sup>56</sup>. Faltava dar continuidade a sua iniciativa.

A tarefa iniciada por Cristiano de Souza não seria fácil. Já destacamos que se deparara com um ambiente delimitado por apenas três segmentações: o teatro ligeiro musicado, o teatro europeu importado no Municipal e o teatro português importado para a colônia lusitana. Embora a Guerra diminuísse o fluxo das importações, ainda havia outros problemas a enfrentar: esse ambiente era marcado pela ausência do Estado, que não incentivava a produção teatral brasileira; havia escassez de salas teatrais, no geral nas mãos de grandes empresários como Pascoal Segreto e José Loureiro, ou dedicadas ao cinema; este era um “inimigo” de peso, dada sua estrutura produtiva industrial que barateava o custo das sessões e “roubava” o público e, como dito, as salas do teatro; por fim, tal público não estava acostumado a peças declamadas encenadas por companhias brasileiras e/ou escritas por autores brasileiros.

Em 1915, duas novas salas teatrais são inauguradas: o Trianon e o Pathé, ambas localizadas num dos pontos mais nobres do centro carioca, a Avenida Rio Branco. Enquanto a segunda teve vida efêmera, a primeira transformar-se-ia em marco do teatro ligeiro cômico.

Em março, o Teatro Trianon é ocupado pela Companhia de Cristiano de Souza, que consagra a fórmula descoberta no ano anterior. Selecionando peças adequadas ao método das sessões e promovendo uma renovação semanal do repertório, conseguiu segmentar uma fatia de público, oriunda sobretudo das classes médias cariocas, para o novo

---

<sup>56</sup> Idem, *ibidem*, p. 63.

modo de produção, o teatro ligeiro cômico. Durante alguns meses do ano a fórmula bem sucedida foi copiada pela Companhia Lucília Peres – Leopoldo Fróes, no Pathé. Mas, dado seu fracasso, parece que a cidade ainda não comportava dois palcos para o teatro ligeiro cômico.

Mário Nunes afirma, em junho, estarem esses teatros prestando o grande serviço à arte nacional de interessar o público pelo teatro brasileiro declamado<sup>57</sup>. Em sua avaliação do período, afirma expressamente ter o Trianon iniciado uma “nova era” para o teatro brasileiro, principalmente ao mostrar a possibilidade de existência de um elenco permanente produzindo teatro em prosa, “índice auspicioso e alvissareiro”<sup>58</sup>.

Aspecto destacado na iniciativa de Cristiano foi a encenação de autores brasileiros, que contou com relativamente boa aceitação da assistência. A ideia era a mescla de originais brasileiros com bons originais estrangeiros, talvez para evitar os impactos de uma transição abrupta, acostumando o público aos poucos e atestando, talvez, que ainda não havia o domínio de uma plateia genuinamente nacional.

As peças permaneciam uma semana em cartaz, variando toda segunda feira. Nenhuma peça tornou-se um sucesso capaz de superar essa variação semanal do repertório, assim como não houve qualquer fracasso que obrigasse sua antecipação. Um ponto de equilíbrio produtivo fora encontrado, tornando-se um fundamento para iniciativas posteriores.

Cristiano de Souza soube, assim, conduzir sua companhia, permanecendo um ano no teatro, até final de fevereiro de 1916, e concretizando a segmentação de um público para o Trianon. Esse público permitiria a consolidação do teatro ligeiro cômico nacional.

No final de março de 1916 é contratada nova companhia para explorar o teatro Trianon, sob comando da atriz Maria Falcão, portuguesa residindo desde 1895 no Brasil. Tal notícia desperta na crítica a esperança de uma continuidade na produção do teatro ligeiro cômico. O fato de ela ser portuguesa permitiria, novamente, a exploração de um público misto, composto de portugueses e brasileiros.

Todavia, a atriz mostra-se incapaz de compreender e seguir a fórmula tão bem concretizada por Cristiano de Souza. Logo de início tenta uma inútil resistência ao teatro ligeiro, sobretudo ao método das sessões, propondo-se a explorar o teatro com espetáculos

---

<sup>57</sup> NUNES, Mário, ob. cit., p. 68.

<sup>58</sup> NUNES, Mário, ob. cit., p. 73.



inteiros, oferecendo um produto inadequado para o público do Trianon, segmentado durante um ano, que não comparece.

Quando, tardiamente, a atriz resolve adotar o método das sessões, o malogro da iniciativa é irreversível. Seu fracasso apenas revela o caráter imperativo da fórmula do teatro ligeiro para o teatro declamado. Tratava-se de um modo de produção perfeito para o momento, por adequar-se ao público e à crítica, que via no teatro ligeiro cômico um avanço em relação ao musicado e à ausência de teatro declamado.

O próximo artista a ocupar o Trianon, em maio de 1916, foi Alexandre Azevedo, também português “nacionalizado”, cuja companhia soube executar a fórmula produtiva, conquistando apoio da imprensa, que usa adjetivos positivos para qualificar seu desempenho nas representações: “brilhante”, “homogêneo”, “equilibrado”, “perfeito”, “consciente” e “harmônico”. Não surpreende que a companhia, em pouco tempo, consiga um feito histórico: a comédia francesa *O Águia*, estreada em 29 de maio, vence todo o mês seguinte no cartaz e chega, em julho, ao centenário<sup>59</sup>.

Era o primeiro grande sucesso do Trianon. O teatro ligeiro cômico estava em vias de consolidação: havia público suficiente para garantir a continuidade das companhias e até mesmo o centenário de uma peça. A iniciativa de Alexandre Azevedo, entretanto, termina abruptamente em virtude de desentendimentos com o proprietário do teatro.

Embora o Trianon transforme-se em cinema durante alguns meses, revelando que a concorrência interna no ambiente cultural do Rio de Janeiro exigia constante atenção por parte do nascente teatro ligeiro cômico, Mário Nunes afirma que 1916 foi o ano de nascimento do teatro brasileiro de declamação<sup>60</sup>, com Cristiano de Souza, e de estruturação de nosso teatro<sup>61</sup>.

Nos anos de 1917 a 1919, o Trianon é ocupado pela companhia de Leopoldo Fróes e torna-se o palco, por excelência, até início da década de 1930, do teatro ligeiro cômico, que se consolida. O artista-empresário, que aprendera em São Paulo, durante sua temporada de sucesso de final de 1916 e início de 1917, a usar a fórmula produtiva do teatro declamado, não encontra dificuldades para, no Rio de Janeiro, obter uma lucratividade jamais vista em companhias do gênero.

---

<sup>59</sup> Peças “centenárias” eram aquelas que alcançavam as cem representações. Feito relativamente comum em produções do teatro ligeiro musicado, causava euforia numa tentativa de teatro declamado, ainda que ligeiro.

<sup>60</sup> NUNES, Mário, ob. cit., p. 96.

<sup>61</sup> Idem, ibidem, p. 85.

Ainda em 1917, Leopoldo protagoniza o primeiro centenário de uma peça nacional no teatro ligeiro cômico: *Flores de Sombra*, escrita por Cláudio de Souza, que já obtivera grande sucesso na temporada paulistana. O assunto, que em última instância prega a valorização do rural (campo) em detrimento do urbano, criticando costumes diversos, revela um grau de moralidade esperado pelo público, sem esvaziar o aspecto diversão. Além disso, pelo fato de se tratar de uma comédia declamada, com um fio de enredo movimentado pelos diálogos, é esteticamente bem aceita pela crítica, pois, embora ainda não seja vista como alta comédia, coloca-se um passo adiante das burletas e das revistas carnavalescas. Por fim, a euforia era ainda maior por se tratar de um autor brasileiro.

Podemos supor que o público do teatro ligeiro cômico nacional, que nascera ainda composto por muitos portugueses e descendentes que se consideravam mais lusos que brasileiros, aos poucos começa a “abrasileirar-se”, fato que em breve repercutirá na chamada prosódia das comédias declamadas, que, assim como nas peças musicadas, passarão a adotar a fala brasileira em substituição à portuguesa. A companhia de Leopoldo, embora ainda contasse com artistas lusitanos, já pode ser considerada brasileira, assim como Cláudio, autor da bem sucedida comédia: houve, portanto, um centenário de uma encenação de teatro declamado produzida por companhia brasileira a partir de um original escrito por um brasileiro.

Após um mês e meio em cartaz, encenada duas vezes por noite e em algumas matinês, a peça sai de cena no início de junho de 1917. Então, revela-se outro aspecto da produção teatral que foi bem desenvolvido por Fróes: comédias menos interessantes e reprises (no geral de peças estrangeiras) são apresentadas sucessivamente, enquanto os anúncios preparam o público para mais uma novidade nacional, que se esperava converter em um sucesso: a peça *Nossa Terra*, com título sugestivo para o contexto, escrita por Abadie Faria Rosa. Estreando em meados de julho, a peça chega, no mês seguinte, ao meio centenário. Também pode ser considerada exitosa.

Outros dois aspectos da produção do teatro ligeiro cômico podem ser vislumbrados em 1918: o estrelismo e a peça feita sob encomenda. Quanto ao primeiro, ganha contornos próprios em virtude da coincidência, na figura de Leopoldo Fróes, das condições de artista e empresário. O mais importante para a companhia não é apenas produzir comédias ligeiras de modo lucrativo, mas sim que possam também valorizar seu primeiro artista e estrela única.

A ideia sempre propalada de que uma companhia como a de Fróes

possuía elenco “homogêneo”, ou seja, composto por artistas de boa qualidade para todos os papéis, revela seu lado pernicioso: todos os artistas devem ser iguais enquanto coadjuvantes, sempre secundários, cumprindo o papel de dar destaque à estrela. Uma coisa deve ficar clara ao público e aos demais componentes da companhia: não se produz uma peça qualquer, mas uma peça encenada por Leopoldo. Também poderíamos inverter alguns termos da equação: produz-se qualquer peça, desde que encenada pela estrela.

Tal mecanismo de auto-valorização do empresário-estrela esbarra em um limite objetivo: ao mesmo tempo em que a companhia está consagrando o modelo e transformando Leopoldo Fróes em nosso artista de comédia mais popular, está também consagrando um local para a exibição das peças encenadas pela estrela, o Trianon. Ocorre que, diferentemente da companhia, o teatro, enquanto espaço físico, não pertence ao empresário-estrela, mas a J. R. Staffa, que, embora dependa do brilho de Fróes, tenta impor limites a ele para que sua casa possa também adquirir luz própria. Daí surgirem conflitos entre ambos durante o ano.

No seio desses conflitos, percebemos o outro aspecto da produção, uma peça feita sob encomenda da estrela, segundo dizem, para provocar Staffa. O maior sucesso do ano e, talvez, de todo teatro ligeiro cômico da década, *O simpático Jeremias*, foi especialmente produzida por Gastão Tojeiro para ser encenada pela companhia de Leopoldo, dando, é claro, enorme destaque a sua figura e permitindo aquela que é apontada como sua maior caracterização, no personagem que dá título à peça. Segundo informa o *Jornal do Commercio*, a comédia foi marcada ainda enquanto era escrita<sup>62</sup> e, satisfazendo aos anseios do público e às condições de sua montagem pela companhia, só poderia converter-se em enorme êxito: passa das cento e cinquenta representações consecutivas e, após reprises, das duzentas representações somente no primeiro semestre de 1918.

A partir de então, os autores que desejam ver suas peças encenadas precisam curvar-se aos determinismos da produção teatral do momento. As peças tornam-se uma valiosa matéria-prima para as companhias, desde que escritas em conformidade com as condições de sua montagem, facilitando-a. O teatro ligeiro cômico, assim como o musicado, exige textos pré-adaptados aos elencos, que não requeiram técnicas diferentes das rotineiras, nem criem personagens excessivamente individualizados.

A produção do teatro ligeiro aproxima-se da indústria moderna, numa

---

<sup>62</sup> *Jornal do Commercio*, seção *Theatros e Música*, Rio de Janeiro, 28/02/1918.

espécie de linha de montagem cultural. Como as peças, e talvez mesmo os sucessos, devem ser descartáveis, não podem exigir um gasto para sua montagem que se converta em prejuízo para a companhia. Ou seja, se possível, até os fracassos devem ser lucrativos. Assim, tornam-se muito parecidas entre si, posto que, no geral, recorrem aos mesmos assuntos, recursos cômicos e enredos.

No outro extremo fica a necessidade de fidelizar o público, facilitando sua compreensão da peça e satisfazendo sua expectativa, padronizada, de assistir a uma comédia ligeira encenada por uma grande estrela. O princípio que movimenta o gosto do público na indústria cultural, o reconhecimento, já se faz presente no teatro ligeiro.

A consolidação do Trianon repercute na imprensa. Em 1919, Mário Nunes relata a valorização dos artistas nacionais e “nacionalizados”, elevando a procura das companhias por bons atores e iniciando um período áureo para o artista brasileiro<sup>63</sup>. O crítico reclama da inércia do governo e sugere aos políticos que frequentem o teatro Trianon e aprendam com seu exemplo<sup>64</sup>, destacando o luxo e o carinho de suas montagens limpas e cuidadosas, seus cenários novos e seu mobiliário moderno, elegante e confortável<sup>65</sup>.

Após um ano de repetição de procedimentos e novos sucessos, em dezembro, Leopoldo Fróes e sua companhia despedem-se do Trianon, na até então mais bem sucedida exploração de teatro ligeiro declamado por uma companhia nacional. Segundo a *Gazeta de Notícias*, a companhia teria realizado 2017 representações consecutivas no teatro<sup>66</sup> e o ator-empresário obtido um lucro de mais de 300 contos de réis<sup>67</sup>. Os maiores sucessos foram de comédias nacionais, que melhor se prestavam à produção do Trianon naquele momento, embora ainda não tenham, quantitativamente, predominado no repertório.

Com a companhia de Alexandre Azevedo, que ocupa o Trianon em final de fevereiro de 1920, consolida-se, definitivamente, a fórmula de produção do teatro declamado brasileiro. Em sendo Alexandre português, relata-nos Mário Nunes que pensou em formar elenco com artistas portugueses, mas recuou, anunciando a contratação de artistas brasileiros e a elaboração de um repertório predominantemente nacional<sup>68</sup>.

Efetivamente, encenou cerca de trinta peças diferentes no período em que ocupou o teatro (permaneceu até 15 de fevereiro de 1921), sendo aproximadamente vinte as

---

<sup>63</sup> Idem, ibidem, pp. 168-169.

<sup>64</sup> Idem, ibidem, p. 171.

<sup>65</sup> Idem, ibidem, p. 180.

<sup>66</sup> Edição de 9/12/1919.

<sup>67</sup> Confirmado por Mário Nunes, ob. cit., p. 187.

<sup>68</sup> Idem, ibidem, p. 242.

de autor brasileiro, revelando um público nacional que, mesmo com o término da Guerra, estava formado e era, no Trianon, mais numeroso que a colônia lusitana.

Havia, no ambiente da produção cultural carioca, um espaço para o teatro declamado brasileiro: a comédia ligeira, ocupando com continuidade os palcos do Trianon.

### 2.3. O teatro ligeiro cômico na década de 1920

Com relação a 1919, afirma Mário Nunes, intitulado o capítulo de seu livro, que o teatro nacional “volta à normalidade”, em seguida acrescentando que “patenteava enorme vitalidade”, mas destacando que fora avultado “o número de *troupes* vindas de outras terras”<sup>69</sup>. Podemos considerar assim que, já no início da década de 1920, o ambiente da produção teatral carioca continha um potencial conflito, posto que o teatro ligeiro cômico nacional consolidara-se em um momento de queda das importações. Para agravar a situação, dentro do ambiente mais amplo da produção cultural, o cinema mantinha sua marcha crescente, ameaçando os espaços teatrais em geral.

O espaço conquistado pela comédia ligeira parecia fisicamente delimitado ao Teatro Trianon, que constituía-se em seu palco quase exclusivo. Durante a década, companhias veriam com bons olhos a celebração de um contrato com seu proprietário: isso era uma garantia de que o primeiro requisito para o bom êxito da companhia estava preenchido. Situado em plena Avenida Rio Branco, o teatro ocupava um ótimo local para atrair um público mais refinado do que aquele que usualmente frequentava o teatro ligeiro musicado, tornando-se o “elegante teatrinho”.

Apresentavam-se peças específicas nesse ponto: as chamadas comédias ligeiras, escritas ou adaptadas ao regime das sessões, sem cortes, criticando os maus costumes e respeitando a moralidade do público médio. Os enredos podem ser resumidos à observação de personagens e situações, normalmente por meio de uma progressão que leva ao casamento, consistindo, sob o ponto de vista dos críticos, em uma tímida evolução se comparados aos enredos (ou à falta completa deles) das peças musicadas<sup>70</sup>.

Lembramos que as peças devem ser encaradas como potenciais matérias-

<sup>69</sup> Idem, *ibidem*, p. 167.

<sup>70</sup> Ainda assim, Mário Nunes destaca, ao tratar do ano de 1921, que as peças ligeiras eram ricas em observação, pintando tipos e ambientes, mas fracas na urdidura da intriga (NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 2º volume. Rio de Janeiro: SNT, s.d., p. 6). Indo um pouco além, podemos especular, com Peter Szondi, que faltariam os pressupostos sociais para que nossa intriga pudesse ser mais bem urdida, conduzindo a progressão das peças.

primas para a produção final da encenação. Dessa forma, eram escritas ou adaptadas para servir, sob medida, a tal produção, respeitando suas condições materiais. Daí a semelhança estrutural entre elas, levando a futuras críticas de repetição e imobilidade.

A produção era feita pelas companhias, inicialmente dirigidas pelas grandes estrelas, mas depois também por escritores e empresários culturais. Uma boa companhia é aquela que, além de possuir uma grande estrela, possui um elenco completo e homogêneo. Isso significa que deve haver ao menos um artista para cada tipo padrão de papel (satisfazendo a exigência da completude) e que cada um desses artistas deve ter qualidades suficientes para representá-lo (tornando o elenco homogêneo, sem desigualdades). Raramente uma companhia incompleta e/ou heterogênea aventurava-se no Trianon.

Esses artistas eram julgados, sobretudo, pelo seu desempenho. Um bom desempenho poderia decorrer de fatores inatos ao ator, como uma compleição física adequada ao papel, e de uma boa preparação, obtida por meio do chamado estudo do tipo a ser representado ou caracterizado, e por meio de ensaios que permitissem conhecer o texto a ser declamado.

Para uma boa companhia de comédia ligeira, havia a necessidade de contar com técnicos próprios ou “terceirizados”. Usualmente as companhias possuíam um ensaiador, normalmente um artista de maior experiência que, tendo abandonado os palcos, passava a orientar os demais e a cuidar da marcação. Também costumavam contratar, esporadicamente, cenógrafos e obter móveis para a decoração.

Somando-se uma companhia própria para a montagem das comédias ligeiras ao ponto específico que era o Trianon, a produção estaria fadada ao sucesso, restando apenas verificar seu grau. Essa situação peculiar não sofre modificações sérias até o início da década de 1930, não obstante as pressões decorrentes da concorrência interna ao ambiente cultural carioca. Isso não significa, contudo, que os mecanismos de produção do teatro ligeiro cômico permaneçam idênticos durante todo o período. Justamente para que não houvesse uma alteração maior, que abolisse a modalidade produtiva, pequenas e quase imperceptíveis alterações ocorrem com relativa frequência.

Em linhas gerais, durante os primeiros anos da década de 1920, permanece o equilíbrio atingido após o final da Primeira Guerra Mundial no ambiente cultural carioca. Isso permite uma continuidade nos procedimentos adotados pelo teatro ligeiro cômico, basicamente: apresentação de peças comuns, com expectativa média de permanência de sete dias em cartaz, preparando terreno, por meio da publicidade, para a estreia de originais

brasileiros que poderiam converter-se em sucessos; encenação que privilegia o desempenho dos atores e, principalmente, da estrela, com eventual recurso aos “cacos” em detrimento do texto, e auxílio do ponto para manter uma progressão no enredo; adoção do método das sessões, sendo duas por noite, aliadas a algumas matinês semanais (de uma a três), permitindo a cobrança de um valor não tão superior ao cobrado pelo teatro ligeiro musicado e pelo cinema e inferior ao cobrado pelas companhias importadas no Teatro Municipal.

Trata-se, portanto, de uma produção capitalista, situada em um contexto específico (ambiente cultural) que se relaciona com um contexto mais amplo (economia nacional e internacional). As relações internas entre as forças envolvidas na produção cultural e entre elas e o contexto econômico delimitarão as fronteiras do teatro ligeiro cômico, permitindo sua expansão ou determinando sua retração, bem como exigirão transformações para que se possa manter.

Essa delimitação de fronteiras é nítida em um problema que persiste por toda a década, tendendo, inclusive, a agravar-se: a falta de salas teatrais. Ao fazer o balanço da produção teatral na década de 1910, Mário Nunes já aponta esse problema<sup>71</sup>, confirmado por apelos para a construção teatral feitos pela crítica jornalística até a década de 1930 e por alguns projetos de lei tratando do assunto. As salas existentes eram disputadas pelas companhias de exibição cinematográfica e pelas companhias teatrais, restando, normalmente, apenas o destacado Trianon para a comédia ligeira, posto que sua estrutura diminuta melhor se adaptava a ela.

Também podemos supor que não havia capital social excedente para a construção de mais salas teatrais, seja pelos particulares, seja pelo Estado, demonstrando uma relação da esfera própria do ambiente cultural com a economia nacional e a delimitação de fronteiras dela decorrente. Além disso, a produção teatral depende da existência de capital excedente nos bolsos de seus consumidores, que comprarão os lugares da plateia, compondo seu público. Em momentos de dificuldades econômicas, parece haver dificuldades para a continuidade da produção teatral.

Voltando às análises de Mário Nunes relativamente ao ano de 1919, ao apontar algumas críticas, explicita as relações de que tratamos. Enquanto instância de produção econômica, o teatro brasileiro acompanha, sob muitos aspectos, as características da produção econômica nacional. Assim, não surpreendem as colocações do crítico de que o

---

<sup>71</sup> “A escassez de casas de espetáculos é realmente um grande mal”. NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 2º volume. Rio de Janeiro: SNT, s.d., p. 2.

teatro carecia de uma regulamentação jurídica, não havendo o reconhecimento de direitos trabalhistas como o descanso semanal remunerado, nem o hábito da celebração de contratos por escrito. Por se tratar de mais um ramo industrial nascente em nossa sociedade, a ausência de normas jurídicas acompanhava a de outros ramos. Seu próprio desenvolvimento interno será explicitado pelo surgimento gradativo de regras claras elaboradas pelo Estado.

Outra crítica feita pelo jornalista é a falta completa de estímulos estatais à produção teatral nacional, limitando-se à manutenção da Escola Dramática, tida como ineficiente, e a uma subvenção concedida em 1922. Ora, novamente a constatação revela a tendência do estado brasileiro, que oscila momentos de grande intervenção com momentos de completa abstenção, ao longo de nossa história. A livre iniciativa em nossa economia, até meados do século XX, sempre surge entre parêntesis, envolvida por períodos de restrição ou de forte regulamentação, impostos pelo Estado. Para ficarmos no teatro, o século XIX é rico em exemplos de intervenção estatal, seja na construção de salas, seja na concessão de subsídios a companhias, como, por exemplo, a de João Caetano.

Após a construção do Teatro Municipal, no início do século XX, vive-se um período de pouca intervenção estatal, ficando o teatro ligeiro limitado à iniciativa privada. Com isso, os empresários precisam curvar-se à necessidade de angariar o maior número possível de consumidores, recorrendo a peças que valorizem o polo diversão, e tornam-se mais suscetíveis a oscilações de mercado, como as constantes crises que marcam as primeiras décadas do século. Tal situação leva os interessados a reclamar um aumento nessa intervenção, diminuindo os riscos da atividade e permitindo uma libertação artística da mera diversão.

Enquanto produção capitalista, portanto, o teatro brasileiro estava sujeito a constantes crises, decorrentes dos inúmeros fatores que nele interferem sem o filtro da ação estatal, obrigando-o a constantemente se transformar em alguns aspectos para se manter em sua essência<sup>72</sup>. Nada mais injusto do que qualificar o teatro ligeiro de então de “ramerrão”; mas, ao mesmo tempo, nada mais justo. Enquanto produção, precisa apresentar, constantemente, “novidades”, atualizando-se em relação ao público e em relação às demais forças produtivas. Mas essas “novidades” serão produzidas, essencialmente, do mesmo modo como já se produzia.

Voltando especificamente ao teatro ligeiro cômico, a relativa estabilidade

---

<sup>72</sup> Talvez a soma dessas pequenas transformações tenha levado também a modificações essenciais.



na soma dos fatores que interferem em sua produção nos primeiros anos da década de 1920 permite sua continuidade, recorrendo pouco às “novidades”. Ainda assim, precisamos destacar algumas pequenas alterações no modelo consagrado há pouco, sendo a primeira delas a incorporação de certas características morais em algumas peças produzidas no ano de 1921, pela companhia Abigail-Oduvaldo-Viggiani-Viriato, no Trianon.

Nesse ano, duas peças merecem destaque especial: *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, e *Manhãs de Sol*, de Oduvaldo Viana. Ambas seguem o padrão de *Flores de sombra*, apresentando um personagem que, inicialmente, desvaloriza o local (no caso, associado ao rural) em nome do universal (no caso, associado ao urbano), mas que, durante a peça, aprende a inverter os termos da equação. Nas novas peças, por sua vez, transforma-se o local no nacional e o universal, no estrangeiro. Assim, apresentam personagens que, por meio dos diálogos e de um conflito amoroso, aprenderão a valorizar o nacional em detrimento do estrangeiro<sup>73</sup>.

Essa “novidade” pode demonstrar que se obtém uma maior independência no público que frequenta o Trianon, deixando de ser composto pelo misto de nacionais autênticos e nacionais lusitanos, restando apenas os primeiros.

Também é uma “novidade” a própria organização da empresa. Embora encabeçada por uma estrela, Abigail Maia, o papel ocupado pelos diretores N. Viggiani, Oduvaldo Viana e Viriato Correa é central na gestão da companhia. Relata Mário Nunes que a empresa “nasceu sob um coro de maus prognósticos”, organizada por pessoas que “nada sabiam do negócio, nem tinham dinheiro”<sup>74</sup>. Todavia, a fusão de um empresário (Viggiani), um autor-diretor de cena (Oduvaldo) e um autor (Viriato), colocando-se acima da estrela, foi muito bem sucedida:

Pois bem, com os seus métodos de reclame, apuro de representação e capricho de encenação, a jovem direção do Trianon deu lições aos sabidos, aos que arrogam conhecimentos completos da matéria. O Trianon foi o melhor negócio teatral do ano, não tendo conhecido em tempo algum época mais brilhante do que a que vem de atravessar.<sup>75</sup>

Os diretores da companhia deram um passo adiante aperfeiçoando os métodos de produção, sem, em essência, com eles romper. Assim, por exemplo, aceitaram integralmente a tabela de direitos autorais da SBAT, aproximaram-se da Escola Dramática

<sup>73</sup> Outra novidade estética foi a apresentação, em *A vida é um sonho*, de Oduvaldo Viana, de famílias modestas, até então distantes das comédias ligeiras. NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 2º volume. Rio de Janeiro: SNT, s.d., pp. 61-62.

<sup>74</sup> NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 2º volume. Rio de Janeiro: SNT, s.d., p. 8.

<sup>75</sup> Idem, *ibidem*, p. 8.

(órgão estatal) e “extremaram-se na publicidade, integralmente dirigida, à moderna”<sup>76</sup>.

Por outro lado, a nova estrutura da companhia continha em si um potencial conflitivo que eclode em setembro de 1922, quando, embora permaneça no Trianon até meados de 1924, desligam-se dela Abigail e Oduvaldo: o estrelismo. Abigail Maia talvez não concordasse com todas as decisões tomadas de modo objetivo, para aperfeiçoar a empresa em detrimento de seu brilho pessoal. Preferiria uma empresa mais voltada para si, embora gerida de modo mais “moderno”. Não surpreende que Oduvaldo a acompanhe, posto que mantiveram relação afetiva durante a década.

A companhia, agora de Viggiani e Viriato, sem o grau inventivo de Oduvaldo, não conseguiu estruturar-se prescindindo de uma grande estrela. Primeiramente, contrata Leopoldo Fróes, que também não se adapta ao trabalho em companhia alheia. Depois, aposta suas fichas em uma nova estrela, Jayme Costa, que já atuava na companhia, e, durante um período, Procópio Ferreira (outro que sai para organizar companhia própria). Sem maiores inovações, mantendo os métodos então consagrados, e beneficiada por um equilíbrio de forças que se mantém, a companhia explora de modo lucrativo seu ramo empresarial.

Até 1925 o panorama se mantém, havendo apenas um artista, pelo grau de seu reconhecimento, que consegue obter êxito na exploração da comédia ligeira fora do Trianon: Leopoldo Fróes e sua companhia, atuando no famoso teatro São José, pertencente à empresa Pascoal Segreto. Além disso, há um esboço de produção divergente do teatro declamado, que jamais consegue manter-se com continuidade: as companhias dramáticas de Italia Fausta e as iniciativas de Renato Vianna.

No final do ano, Mário Nunes atesta algumas modificações no ambiente cultural carioca, cujo enfrentamento leva ao que chama de “lenta evolução”: o público torna-se mais exigente; o cinema, com “preço barato e diversão satisfatória”, conquista mais espectadores; a concorrência estrangeira, sobretudo portuguesa, aumenta<sup>77</sup>.

Uma primeira consequência é sentida em termos dramaturgicos: queda no uso de peças nacionais enquanto matéria-prima. Duas explicações podem ser dadas: a relatada mudança de mentalidade do público, não acompanhada por nossos autores; ou, talvez, um aumento de poderes da SBAT, exigindo o pagamento de valores mais altos pelos direitos autorais, elevando excessivamente seus custos para as companhias, que passam a preferir peças estrangeiras não sujeitas às cobranças.

<sup>76</sup> Idem, *ibidem*, p. 25.

<sup>77</sup> NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 2º volume. Rio de Janeiro: SNT, s.d., p. 140.

Algumas inovações, fora dos palcos do Trianon, são tentadas, como a encenação de uma comédia musicada (*Sorte Grande*, encomendada a Bastos Tigre), pela companhia de Jayme Costa, no Teatro Casino, e a constituição de companhias para explorar o chamado “gênero livre”, modalidade mais picante de teatro, como a *Cri-Cri*, organizada por Mário Nunes, e levando a um problema policial em virtude de cenas de “nudez artística”. Em ambos os casos há a tentativa de se atrair mais público privilegiando-se o polo diversão e, sobretudo no segundo caso, desrespeitando-se o polo moralidade. Fracassaram.

A constatação, no final de 1926, é grave: crise de público. Além dos fatores enumerados anteriormente, o ano foi marcado pela crise econômica. Mário Nunes considera que, em 1927, a crise teatral chega ao seu auge, havendo centenas de artistas desempregados<sup>78</sup>. A pressão sobre o governo, exigindo sua intervenção, aumenta. Todavia, o único resultado é por demais vago, embora venha a ser reaproveitado na década seguinte: um projeto de lei, criando o Conselho Nacional de Teatro, que não sai do papel. Composto por nove membros, deveria organizar elencos para ocupar o Teatro Municipal (que se tornaria o Teatro Nacional), escolher seu repertório e gerenciar a importação de companhias<sup>79</sup>.

Em outubro, a situação continua grave. Até mesmo o Trianon, que conquistara um público fiel, sente os efeitos: “vê todas as noites casas fracas”<sup>80</sup>. Entre as causas apontadas pelo crítico, novamente a crise econômica e o descompasso entre a expectativa do público de ver em cena “gente nossa”, “costumes peculiares ao ambiente em que vive, vibra, sente” e as apresentações de tipos e costumes estranhos e por demais padronizados<sup>81</sup>.

Até o final da década, a palavra crise torna-se uma constante, repetida anualmente por Mário Nunes, que numa interessante constatação, delimita os termos da equação produtiva do teatro ligeiro:

O que há de certo é que se trata de indústria sobremaneira precária. Para intelectual e artisticamente se elevar – público culto menor – não dispensa o apoio pecuniário dos governos; correndo atrás de maior afluência de espectadores, o que significa renda vultosa, degrada-se: a massa é ignara e seus apetites, ou compreensão, rasteiros. A renda de qualquer forma, aleatória. Daí a crise permanente.<sup>82</sup>

Várias medidas teatrais são tentadas: em 1927-28 organiza-se uma companhia que une as maiores estrelas do teatro brasileiro e português, Leopoldo Fróes e

<sup>78</sup> NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 3º volume. Rio de Janeiro: SNT, s.d., p. 73.

<sup>79</sup> Idem, *ibidem*, 58.

<sup>80</sup> Idem, *ibidem*, p. 61.

<sup>81</sup> Idem, *ibidem*, p. 61.

<sup>82</sup> Idem, *ibidem*, p. 132.

Chaby Pinheiro (e pode contar com ambas fatias de público); em 1928, a companhia de Abigail Maia, ainda contando com Oduvaldo Viana, promete ao público do Trianon comédias a preço de cinema e adota inovações oriundas dessa arte, elaborando “sainetes” (uma peça sintética, movimentada e com vários cenários); em 1929, algumas comédias passam a ser encenadas em cinemas, complementando os filmes; em 1930, a companhia de Raul Roulien denomina suas peças de “filmes cênicos”. Além disso, convém salientar que a Lei Getúlio Vargas é aprovada em 1928, regulamentando a atividade teatral.

Mas de nada adiantam as tentativas. O final da década de 1920 é marcado pela crise econômica de âmbito mundial, que dificulta a sobrevivência da produção teatral. Novas renovações seriam necessárias na década seguinte.

## 3. A década de 1930

### 3.1. Cronologia

#### 3.1.1. Balanço Inicial

Apoiados uma vez mais nas considerações de Mário Nunes, podemos sintetizar a década de 1920 como um período no qual o teatro ligeiro cômico, inicialmente, consolida-se e, nos anos finais, busca sobreviver em meio à crise generalizada. As pressões das forças concorrentes no ambiente cultural carioca exigem, para que tal sobrevivência se consume, pequenas adaptações ou renovações em seus procedimentos.

Mário Nunes destaca a existência de “diretores” com ideias novas para a encenação, como Oduvaldo, Procópio e Eduardo Vieira, e renovações dramatúrgicas que aumentariam o nível intelectual das peças, marcando uma “lenta evolução” na comédia ligeira<sup>83</sup>. Podemos considerar que essa “lenta evolução” tenha decorrido, sobretudo, da ameaça cinematográfica e se materializado nos “sainetes” de Oduvaldo Viana.

Tais peças permitem uma encenação mais dinâmica do que a usual, sendo sintéticas, movimentadas, conciliando vários cenários, aproximando o teatro dos filmes, inclusive com o barateamento dos ingressos. Mas não trazem outras transformações nos demais métodos de produção do teatro ligeiro, nem influenciam o suficiente outros autores na década. De qualquer forma, fica a lição: o teatro precisaria incorporar elementos do cinema para sobreviver, em seus enredos e em suas técnicas de encenação.

Por outro lado, o teatro ligeiro cômico permanece, ainda, excessivamente vinculado a um ponto específico: o teatro Trianon. As companhias que o ocupam, desde que sigam a receita, são infalíveis no sucesso; já companhias em outros teatros, para produzir comédia ligeira, precisam contar com fatores significativos para atrair o público e permanecerem alguns meses em funcionamento.

Apenas um artista possuiu condições de desafiar o monopólio do Trianon: Leopoldo Fróes, sobretudo quando associado a Chaby Pinheiro. Ainda assim, em momento algum suas passagens por outros teatros cariocas se comparam àquela em que permaneceu no “elegante teatrinho da Avenida”. Os demais, sempre que tentaram sair do Trianon, fracassaram redondamente.

---

<sup>83</sup> NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 3º volume. Rio de Janeiro: SNT, s.d. , pp. 179-187.

Durante os anos finais da década, a empresa Pascoal Segreto também ousa desafiar esse monopólio e, aos poucos, passa a produzir comédia ligeira no famoso Teatro São José. Embora não possamos precisar o gênero real das peças, são anunciadas companhias que nele atuam para explorar sainetes e comédias em 1929 e 1930: a comédia ligeira abocanha um espaço antes exclusivo do teatro ligeiro musicado.

Convém destacar que, embora a produção do teatro declamado de modo ligeiro se torne hegemônica, algumas tentativas divergentes ocorreram: Italia Fausta frequentemente participou de ou organizou companhias para encenar dramas; Renato Vianna tentou, sem sucesso, produzir um teatro não ligeiro; Álvaro Moreyra organizou o Teatro de Brinquedo, uma tentativa não profissional que gozou de alguma repercussão. Supomos que grupos amadores tenham sido organizados durante todo o período, encenando, sem grande repercussão, em ambientes privados.

Não obstante a existência dessas iniciativas divergentes, elas mostraram-se incapazes de se consolidar no ambiente cultural carioca, sempre sendo marcadas pela efemeridade. Com isso, não se tornam um foco de pressão sobre o teatro ligeiro cômico e não servem de inspiração para alterações em seus procedimentos.

Também pouco interferiu no ambiente o Estado brasileiro. Apenas em 1922 subvencionou uma companhia, durante poucos meses. Não faltaram projetos de leis, de âmbito federal e municipal, incentivando e criando o teatro nacional, que nunca foram aprovados. Apenas em 1928, com a chamada “lei Getúlio Vargas”, regulamenta-se o funcionamento do teatro, estabelecendo-se padrões de relacionamento entre seus agentes produtivos. A Escola Dramática pouco contribuiu em seu papel de formar artistas para o teatro comercial.

Para a década de 1930, fica a necessidade de o teatro ligeiro não apenas sobreviver em um ambiente hostil, mas, ainda, de evoluir para atingir outras condições produtivas, superando-se. Para tanto, era preciso vencer o aparente desinteresse do público jovem pelo teatro, preferindo o cinema, educando-o e reformulando-se as peças teatrais, que deveriam adotar mecanismos mais dinâmicos e tratar de temas mais contemporâneos. Também seriam necessárias medidas de amparo aos artistas, a construção de mais salas e a disseminação do teatro pelo restante do país. Em algum momento, haveria a necessidade de um planejamento centralizado pelo Estado, pondo um pouco de “ordem” no ambiente teatral.

### 3.1.2. 1931

O primeiro ano da década traz consigo a crise que fechou os anos 1920: crise econômica mundial, que atinge o Brasil; crise no ambiente cultural carioca, decorrente da pressão do cinema e da ausência do Estado.

Já em 25 de janeiro, uma nota anuncia “teatro a preço de cinema” no Rialto. Embora apresente-se como “absoluta novidade”, a tentativa já ocorrera antes, por iniciativa de Oduvaldo Viana. Ainda assim, vale transcrever a observação do articulista:

Se essa fórmula não resolver definitivamente a crise teatral, será, pelo menos, o primeiro passo feito nesse sentido.<sup>84</sup>

Em 18 de março, é publicada entrevista com Oduvaldo Viana, que estrearia dirigindo a companhia de **Abigail Maia** no dia seguinte, ocupando o Teatro Lyrico:

- Não realizarei milagres, foi-nos dizendo com a franqueza e a sinceridade que lhe são habituais; gosto de ser brasileiro e procuro fazer teatro brasileiro. Como autor, tal consigo detalhando os caracteres, pondo a nu, em cada personagem, sentimentos peculiares às gentes do Brasil. Como encenador, são ainda os detalhes que me preocupam. Uma sala, um quarto, são os mesmos em todos os países do mundo. O mobiliário, as decorações, a disposição dos móveis e mil pequenos nada é que formam o ambiente. Essa tem sido a minha obra teatral e – em boa hora o diga – o segredo do sucesso das minhas iniciativas. Por isso mesmo cerco-me sempre de artistas muito brasileiros, capazes de me compreender e traduzirem fielmente meus pensamentos.

- Mas... *Tostãozinho de Felicidade*, a sua comédia com que estreiam?

- É tudo isso o que já disse acima. Brasil, Brasil, Brasil...

- Sucesso?

- Quem sabe? É o Brasil, mas o Brasil está a braços com uma grande crise...<sup>85</sup>

Destacamos, a partir da entrevista, que Oduvaldo revela sua preocupação com a crise. Primeiramente, revela sua fórmula pessoal do sucesso: produz um teatro ligeiro de observação dos caracteres nacionais e com uma “encenação” minuciosa, atenta aos detalhes e às peculiaridades de nosso país. Depois, destaca que sua peça de estreia enquadrar-se perfeitamente na fórmula mencionada. Ainda assim, mesmo seguindo todos os passos que outrora garantiriam o êxito, não possui a certeza do sucesso.

Após a estreia, o articulista afirma que a peça, “em suas linhas gerais”, lembraria “uma dessas fitas norte-americanas, tão diletas daquele povo e, decerto, por isso mesmo, tão repetidas”<sup>86</sup>. Mário Nunes destaca que a companhia realizava espetáculos “a preços de cinema”<sup>87</sup>. Novamente precisamos notar que a pressão exercida pelo cinema influencia a produção específica da comédia ligeira, seja na modificação dos enredos, seja no

<sup>84</sup> *Jornal do Commercio*, seção *Theatros e Música* (doravante, apenas “JC”), 25/01/1925.

<sup>85</sup> JC, 18/3/1931.

<sup>86</sup> JC, 19/3/1931.

<sup>87</sup> NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 4º volume. Rio de Janeiro: SNT, s.d., p. 27.

barateamento dos preços.

Voltando à crítica da estreia, vários elogios são tecidos:

(...) Mas o sr. Oduvaldo Viana deu a esse entrecho demasiado “feito” um interesse, um atrativo novo. Localizou habilmente o assunto. Os meios em que a ação decorre, estão traçados e coloridos com fidelidade e abundância de detalhes. Alguns personagens foram apanhados ao vivo – e realmente vivem. E apesar da demasiada extensão e repisamento de certos diálogos, a obra cativou a atenção do público e mereceu-lhe a melhor simpatia – como o demonstraram, a cada final de ato, os aplausos de toda a sala.

A companhia está, para a comédia ligeira, superiormente organizada. Houve muito capricho, muita seriedade na montagem e nos ensaios. E o desempenho da peça propriamente dita – porque há, como já dissemos, intercalados na ação números de *music hall* e até “surpresas” na plateia – correu com rara desenvoltura e segurança exemplar.<sup>88</sup>

Não obstante todos os méritos da companhia e da peça, todas as tentativas de seguir a receita do teatro ligeiro cômico num ambiente ameaçado pela crise e pelo cinema, a comédia permaneceu poucos dias em cartaz, sendo substituída por *Sorriso de Mulher*, em 27/3. A nova comédia era inspirada no filme da Metro *Mulher Ideal*, mas bastante adaptada ao cenário nacional<sup>89</sup>. Também fracassa, levando a companhia, em 31/3, a reeditar grandes sucessos de Oduvaldo. Duraria apenas mais alguns dias a iniciativa.

Além dos fatores destacados acima (crise e pressão do cinema), também precisamos acrescentar que o teatro escolhido pela companhia não era usual para a produção da comédia ligeira, não contando com público próprio. A hegemonia do Trianon ainda dificultava iniciativas do gênero noutros locais.

Enquanto isso, nesse teatro, a companhia **Procópio Ferreira**, que o ocupava desde meados de janeiro, encenava, sem grandes êxitos nem fracassos, peças de autores estrangeiros que permaneciam cerca de dez dias em cartaz. Em 14 de março, todavia, o empresário muda os rumos da companhia e, com a peça *O Interventor*, de Paulo de Magalhães, passa a encenar autores nacionais.

A próxima peça, *O Bobo do Rei*, de Joracy Camargo, estreia em 29 de abril, bastante elogiada pela crítica do Jornal do Commercio. Seu primeiro ato é destacado como “das coisas mais brilhantes que nos últimos anos tem aparecido nos nossos teatros”, sendo os dois seguintes vistos “sem enfado e não raro com verdadeiro prazer”, considerando-se a peça como a melhor do autor<sup>90</sup>.

Embora futuramente viesse a ser apontada por Joracy e Procópio como a iniciadora de nosso teatro social, não há qualquer menção ao assunto no Jornal do Commercio

<sup>88</sup> JC, 21/3/1931.

<sup>89</sup> JC, 28/3/1931 e NUNES, Mário, ob. Cit., p. 27.

<sup>90</sup> JC, 30/4/1931.



nem nas críticas de Mário Nunes. Independentemente desse silêncio da crítica, o enredo coloca em cena um milionário entediado que contrata um jovem miserável, Pinguim, para ser o animador de sua casa (daí o “bobo” do título). Este, por sua vez, conquista o milionário pelo fato de dizer “verdades” para todos os membros de sua família, arremessando a futilidade de suas vidas em seus rostos.

Mesmo que a peça, nos termos de hoje, não possa ser considerada uma “peça social”, há inegável novidade em parte de seu enredo, especificamente no destacado primeiro ato, que caminha para a peça de tese. Todavia, nos demais atos surge o tradicional conflito amoroso, que perturba a estrutura inicial e impede um maior desenvolvimento daquelas ideias. O final equilibra as tensões por meio de casamentos, também preso ao tradicionalismo das comédias ligeiras.

Parece que a novidade do enredo agradou ao público, que compareceu em bom número, levando a peça ao meio centenário. Essa marca também foi atingida por outra peça, que não apresentou qualquer novidade de destaque, presa à estrutura das comédias ligeiras: *Bombonzinho*, de Viriato Correa, estreada em 9 de junho.

Mas não podemos deixar de citar outras peças, ainda que de êxito relativo, que trazem “novidades”, no sentido da incorporação da defesa de teses em enredos de comédia ligeira:

1. *O Homem que Salvou o Brasil* (3/7), Paulo de Magalhães, peça que defende a tese da alfabetização;
2. *O Vendedor de Ilusões* (24/7), de Oduvaldo Viana, que apresenta a tese de que a felicidade é facilmente alcançável;
3. *A Última Conquista* (11/8), de Renato Vianna, montada “com enorme entusiasmo” por Procópio, mas que pecaria por excesso de moralismo<sup>91</sup>, considerada uma obra “honeste e caprichosa”, escrita “sem a preocupação do sucesso tumultuoso, popular, sem a comodidade de escolher os processos mais correntes”, recorrendo a frases de efeito<sup>92</sup>;
4. *O Sol e a Lua* (17/9), de Joracy Camargo, apresentada como peça que “trata do problema feminista”<sup>93</sup>.

Se a resposta de Procópio à ameaça da crise é a apresentação de autores

---

<sup>91</sup> NUNES, Mário, Ob. Cit., p. 25.

<sup>92</sup> JC, 12/8/1931.

<sup>93</sup> JC, 18/9/1931.

nacionais e de “peças ligeiras de tese”, seu êxito, assim como o citado fracasso de Oduvaldo, é facilitado pelo fato de encenar no Trianon. Essa força do teatro motiva seu proprietário, Staffa, a montar uma companhia própria, dirigida por Luiz Peixoto, que substituirá a companhia do astro e atravessará o ano.

A dificuldade para se produzir teatro declamado noutros palcos reclama a atuação pública. Após algum tempo ausente, o Estado resolve subvencionar uma companhia carioca para encenar autores nacionais. Assim, **Jayme Costa** recebe, em agosto, o Teatro João Caetano e um patrocínio do “Sr. Interventor do Distrito Federal”, para empreender a “temporada brasileira de comédia”. Conta com o apoio da imprensa, que divulga várias notas sobre a iniciativa.

No dia 14, com a peça *A estrada dos Deuses*, de Abadie Faria Rosa, e a presença de altas autoridades nacionais, inaugura-se a temporada, que contaria, no início e nos intervalos, com música de câmara. Além disso, anunciavam-se preços “os mais acessíveis”, não sendo exigido o traje a rigor. Como é usual em eventos do gênero, mesmo quando empreendidos por ícones do teatro ligeiro de um quilate de Jayme Costa, não se adota o método das sessões, apresentando-se espetáculos inteiros<sup>94</sup>.

No dia 25/8/1931 sobem à cena outras duas peças: *O prelúdio do pingo d'água*, de Olegário Mariano, e *Os três maridos*, de Raul Pedrosa. Menciona-se que os preços não foram aumentados, “apesar dos novos encargos que o programa que hoje se inaugura acarreta à empresa do teatro”<sup>95</sup>. No dia 3/9 estreia a peça de Roberto Gomes, *Berenice*, sendo representada pela primeira vez em língua portuguesa<sup>96</sup>. No dia 10, destaca-se que Paschoal Carlos Magno assumira a direção artística da Companhia<sup>97</sup>.

Na sequência, foram encenadas as peças:

1. *A vida é assim...*, de Armando Gonzaga (18/9);
2. *Berenice*, de Roberto Gomes (20/9);
3. *Divino Perfume*, de Renato Vianna (23/9);
4. *Papoulas Rubras*, de Vitor Vidal (14/10);
5. *Pierrot*, de Paschoal Carlos Magno (23/10);
6. *Quem ri, afinal*, de Benjamin Lima (31/10);
7. *Pequetita*, Viriato Correa (5/11);

---

<sup>94</sup> JC, 14/8/1931.

<sup>95</sup> JC, 25/8/1931.

<sup>96</sup> JC, 3/9/1931.

<sup>97</sup> JC, 10/9/1931.

8. *Berenice* (9/11);
9. *Papoulas Rubras* (10/11);
10. *Divino Perfume* (11/11);
11. *Travessuras de Berta*, Antonio Guimarães (12/11);
12. Ato variado (13/11);
13. *As ventoinhas*, de João do Rio (14/11)

Houve algumas críticas positivas. Numa delas, revela-se que a companhia estava obrigada a encenar apenas originais brasileiros:

...o propósito que constitui para a Companhia Jayme Costa a obrigação de representar exclusivamente peças brasileiras vai sendo observado com fidelidade e brilho.<sup>98</sup>

Cabe destacar uma novidade: a peça *Divino Perfume*, de Renato Vianna, é representada por dois elencos diferentes, fato que atrairia bom público ao teatro.

A iniciativa do artista e empresário Jayme Costa criando a novidade de fazer interpretar cada noite por um turno de artistas “O divino perfume”, a nova peça de Renato Vianna, e o mérito do original novo do escritor de “A última conquista”, têm valido ao Teatro João Caetano uma afluência de espectadores verdadeiramente excepcional hoje nos teatros cariocas.<sup>99</sup>

Do ponto de vista deste trabalho, a subvenção estatal é um fator de pressão sobre o teatro ligeiro cômico, posto que permite a produção de peças teatrais sem a preocupação imediata de satisfazer o público. Graças a ela, procedimentos típicos da comédia ligeira, como as sessões, a escassez de ensaios, a escolha de um repertório que priorize o polo diversão da arte teatral, dentre outros, são postos de lado.

Além disso, a subvenção permite uma produção com custos mais elevados sem o aumento dos preços das entradas. Até mesmo a inovadora atitude de encenar uma mesma peça com dois elencos diferentes foi adotada, algo inviável para o teatro ligeiro cômico. Mas, dado o caráter efêmero da intervenção estatal, essa pressão rapidamente se dilui e pouco interfere nos métodos cotidianos da produção de comédias ligeiras.

Também não se tornaram focos de pressão as diversas iniciativas de que participou Italia Fausta durante o ano, sempre buscando uma produção divergente, sem recorrer ao método das sessões, ou, ainda, a passagem de Piolim, que estreia em 28 de agosto no Rio de Janeiro, no teatro Lyrico, e a iniciativa amadora do Teatro Psíquico, que, no mesmo teatro, em janeiro, apresentou peças espíritas.

A companhia Pascoal Segreto sofre um pequeno abalo em 12/9: um

---

<sup>98</sup> JC, 19/9/1931.

<sup>99</sup> JC, 4/10/1931.

incêndio destrói o teatro São José<sup>100</sup>, tradicional palco da empresa, que, nos últimos anos, oscilava entre o teatro ligeiro musicado e cômico. Tal abalo não interfere nos alicerces da companhia, que, inclusive, no dia 28/11, é anunciada como transformando-se em sociedade anônima<sup>101</sup>. Mais tarde, no ano seguinte, dos escombros do São José surgiria um dos empreendimentos de maior sucesso do início da década: a Casa do Caboclo. Mas seu ramo de atividade seria apenas o teatro ligeiro musicado.

Analisando o ano, Mário Nunes constata que foi o melhor para o autor nacional, graças à temporada oficial de Jayme e às iniciativas de Procópio<sup>102</sup>. Apesar de vislumbrar um avanço na comédia nacional, suas críticas à dramaturgia são contundentes: precisaria atualizar-se e fugir ao moralismo excessivo, que afasta a juventude, passando a tratar de problemas do momento, como a questão sexual e outras<sup>103</sup>. De certa forma, o início desse caminho parece ter sido esboçado.

### 3.1.3. 1932

O ano de 1932 traz acontecimentos que marcam uma transição para o desenvolvimento de um teatro da década: a morte de Leopoldo Fróes e a última temporada do Trianon. Os dois maiores ícones do teatro ligeiro cômico, que simbolizam o renascimento do teatro declamado, desaparecem, deixando uma lacuna na continuidade de sua produção.

No final do ano, em artigo anônimo denominado “O Teatro e a Renovação Intelectual”, esse papel de Froes é destacado:

(...) Há cerca de dez ou quinze anos, o Sr. Leopoldo Fróes, representando *Flores de sombra*, do sr. Cláudio de Souza, iniciou um período novo para o teatro nacional. As *Flores de sombra* marcaram época, fizeram escola, criaram público novo para o verdadeiro teatro nacional<sup>104</sup>.

Mas, no início de 1930, a estrela está afastada dos palcos, e, quando chega a surpreendente notícia de seu falecimento, descansava em Paris após participar de produções cinematográficas estrangeiras. Assim, seu desaparecimento é mais emblemático do que concreto.

<sup>100</sup> JC, 13/9/1931.

<sup>101</sup> JC, 28/11/1931. Não podemos precisar os termos jurídicos da designação de sociedade anônima pela companhia. A própria origem das atividades de Pascoal Segreto, então falecido, é bastante obscura, ligadas à exploração do jogo do bicho e outras loterias clandestinas (vide VILLAR, José Luiz M. *Contravenção e a cultura da ascensão social*. Brasília: Blucher, 2008, p. 104).

<sup>102</sup> NUNES, Mário, Ob. Cit., p. 8.

<sup>103</sup> Idem, pp. 10-11.

<sup>104</sup> JC, 22/11/1932 – reproduzimos o artigo ao final.

Situação oposta vive o **Trianon**. Durante quase todo o ano é explorado pela companhia organizada por seu proprietário, que chega a comemorar seu primeiro ano de existência. Ainda é o ponto exclusivo da comédia ligeira, contando com público fiel e numeroso. Entre julho e agosto, por exemplo, a companhia é dirigida por Joracy Camargo e, desde o início do ano, já apresentava seus novos originais, como *Mania de Grandeza* (8/3) e *Bazar de Brinquedos* (28/7), novidades que chamam a atenção dos jornalistas.

Inexplicavelmente, contudo, em setembro, a companhia encerra suas atividades e, após efêmera passagem doutra companhia, organizada por Palmerim Silva, o Trianon deixa, de modo silencioso, de frequentar os noticiários. Somente no ano seguinte será esclarecido que fora arrendado por seu proprietários para fins não artísticos.

Se esse desaparecimento pode ser considerado um duro golpe na comédia ligeira, que pouco brilha durante o ano, também pode ser visto com olhos esperançosos: para sobreviver, ela precisará efetivar sua independência do Trianon, consolidando-se também em outros palcos da capital carioca e do país. Esse processo, por sua vez, demandará a intervenção estatal, que somente ocorrerá após a metade da década.

Por ora, assim como já acontecera com Fróes durante a década anterior, somente uma grande estrela desafiaria esse monopólio prestes a ruir: **Procópio Ferreira** inaugura um novo teatro, que rouba uma sala cinematográfica, o Alhambra, para a produção teatral.

Sua passagem é rápida, de início de agosto a início de novembro, porém alvissareira por uma circunstância: logo na encenação da primeira peça, *Feitiço*, de Oduvaldo Viana, chega-se ao meio centenário. Um feito, posto que é o primeiro fora dos palcos do Trianon, desde sua inauguração e desde a consolidação da comédia ligeira.

A peça consolida uma virada na carreira de Oduvaldo, apresentando outra “novidade” ao público. Se lembrarmos de sua entrevista de janeiro de 1931, a fórmula de seu sucesso derivaria da observação de cenas e tipos brasileiros. Com o fracasso de sua iniciativa, já na peça *Vendedor de Ilusões*, encenada por Procópio na temporada anterior, o autor passa a tratar de temas universais. A comédia *Feitiço* seguiria essa tendência, conforme notado por Mário Nunes:

Como *Vendedor de Ilusões*, espelha a nova maneira do autor: foge à tendência de pintar, com minúcia, costumes e tipos nossos. Inspira-se, agora, nos bons modelos universais, intriga e personagens movem-se em ambientes amplos, de toda a parte, o que permitirá a representação, sem qualquer trabalho de adaptação, em qualquer língua

e qualquer país do mundo.<sup>105</sup>

Embora entre as demais peças encenadas pela companhia estivessem novos textos de Oduvaldo e Joracy Camargo, nenhuma delas chegou perto do êxito da primeira. Mas, como destacado, um marco fora atingido.

Se o ano foi ruim para a comédia ligeira, não se pode dizer o mesmo para o teatro ligeiro musicado. Apresentando espetáculos de variedades e do chamado *gênero livre*, companhias como Moinho Azul, Moinho Vermelho, Gênero Livre, Grandes Espetáculos Modernos e Casa do Caboclo transformam-se em fábricas de sucessos. Dentre essas, destacamos a última, que brotou das ruínas do teatro São José, graças à iniciativa do empresário conhecido como Duque, e converteu-se, por alguns anos, em um empreendimento tão bem sucedido quanto o original. Ainda em 1932, com a peça *Quéqué qué casá*, atinge seu primeiro centenário.

Também houve certo movimento entre as modalidades divergentes de produção do teatro declamado. Álvaro Moreyra tentou resgatar seu *Teatro de Brinquedo*, realizando uma apresentação em maio<sup>106</sup>. A iniciativa *Novíssima*, ocorrida em novembro, buscou revelar talentos amadores, selecionados da alta sociedade, para compor elencos profissionais. Ainda que de modo bastante tímido, a iniciativa já ameaça resvalar no teatro profissional e, caso houvesse perdurado, fatalmente tornar-se-ia em mais um foco de pressão<sup>107</sup>.

Renato Vianna, por sua vez, aliando-se a Italia Fausta, realizou empreendimento que, de modo bastante obscuro, contou com apoio estatal e concentrou as atenções da mídia: o *Teatro de Arte*, nos primeiros meses do ano (fevereiro a março). Encenase a peça *O homem silencioso dos olhos de vidro*, em 23/2, de autoria do próprio Renato, com algumas inovações formais, como a adoção de um *speaker* para comentar e explicar as cenas<sup>108</sup>. A iniciativa não prospera.

Refletindo sobre o ano, Mário Nunes insiste na necessidade de as peças possuírem enredos contemporâneos, para atrair os jovens que preferem o cinema. Também destaca que o Estado precisaria subvencionar a arte dramática, para baratear os preços<sup>109</sup>.

<sup>105</sup> NUNES, Mário, Ob. Cit., p. 60.

<sup>106</sup> Idem, ibidem, p. 62.

<sup>107</sup> Vide o relatório sobre os Amadores, adiante.

<sup>108</sup> Vide o relatório sobre Renato Vianna, adiante.

<sup>109</sup> NUNES, Mário, Ob. Cit., p. 42.

### 3.1.4. 1933

O ambiente teatral carioca parece fervilhar em 1933. Segundo Mário Nunes, poderia “ser consagrado como o ano do teatro nacional”:

Em nenhum outro subiu à cena número tão grande de originais brasileiros: 17, das 20 comédias representadas por 5 companhias, eram de autores nossos; 24, das 26 operetas, revistas e burletas, também. Havia mais o teatro de Duque, cerca de 9 originais ou arranjos folclóricos, que contava com freguesia certa.

Não se tratava de idealismo dos empresários mas de satisfazer as preferências do público. Apesar da vida precária de alguns empreendimentos, não se lançava mão da produção estrangeira: fartaram-se os espectadores das chanchadas espanholas e alemãs, traduzidas e ajeitadas a trouxe-mouxe por vendilhões do templo, atiradas às feras por inescrupulosos comerciantes.<sup>110</sup>

O teatro ligeiro musicado continua a produzir sucessos, atingindo números espantosos e chamando a atenção dos articulistas. O Moinho Azul, em março, é apontado como o “divertimento predileto da gente grande”<sup>111</sup>. Em meio a “peças” centenárias<sup>112</sup>, a companhia do Recreio (Teatro Musicado) apresenta *Canção Brasileira*, que supera as 200 representações consecutivas, e a Casa do Caboclo, por sua vez, apresenta *Alma de Caboclo*, que supera as 300 representações consecutivas.

Por ocasião do seu primeiro aniversário de existência, a Casa do Caboclo é considerada “padrão imorredouro marcando uma época de arte típica e regional brasileira”. Pela sua plateia passariam grandes nomes da sociedade carioca e também diversos turistas estrangeiros, que saíam “encantados com a originalidade das decorações e com a singeleza das representações”. Duque seria o responsável “por mais uma página de glória e de brasilidade”<sup>113</sup>.

Na produção do teatro ligeiro cômico, grande destaque cabe à companhia de **Procópio Ferreira**, que, na falta do Trianon, coloniza novo palco: o Casino. Atento à necessidade de adaptar seu repertório ao gosto do público, que, conforme as análises de Mário Nunes e outros articulistas, teria se modificado com a virada da década<sup>114</sup>, apresenta, a partir de maio, suas “novidades”.

A peça de estreia é *Sansão*, de Viriato Correa, catalogada como tragicomédia, aproximando-se da fusão de gêneros que marca a indústria cultural. No final de maio, começam os anúncios da próxima peça, *Fruto Proibido*, uma comédia

<sup>110</sup> Idem, ibidem, p. 69.

<sup>111</sup> JC, 18/3/1933.

<sup>112</sup> As encenações das empresas destacadas podem ser qualificadas de espetáculos de variedades.

<sup>113</sup> JC, 8/9/1933.

<sup>114</sup> Vide relatório sobre a peça social, adiante.

“cinematográfica” de Oduvaldo Viana, que “revolucionou a técnica teatral”<sup>115</sup>. Mas a grande “novidade” do ano teatral veio a seguir, em 15/6, com *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, que é classificada como uma peça social e dá início a debates sobre o tema, além de fazer a carreira de maior sucesso de uma comédia ligeira nacional, chegando ao centenário nos palcos cariocas e sendo reencenada mais de mil vezes.

O clamor causado pela peça social ofusca a estreia de *Mulher*, de Oduvaldo Viana, que permanece cerca de dez dias em cartaz. No seu lugar, entra *O Neto de Deus*, de Joracy, que ampliaria os horizontes sociais de sua peça anterior<sup>116</sup>. O movimento termina com a última peça da temporada carioca da companhia, *Um homem*, de Eurico Silva, então catalogada como uma “peça socialista”<sup>117</sup>. A comédia ligeira ameaçava tomar um inesperado caminho político em pleno governo Vargas.

Alguns críticos classificam as peças de Joracy na já destacada categoria “peças de tese”, embora com contornos peculiares em virtude da produção ligeira. Ainda que não mencionando as iniciativas de Procópio, Benedito Costa publica, em 29/10, o artigo *Teatro de Ideias – de François de Currel a Pirandello*<sup>118</sup>.

Conforme o articulista, o teatro não possuiria apenas o caráter efêmero de espetáculo, mas sobretudo uma condição mais perene de estudar “as paixões e o jogo embriagador das ideias”. O teatro, assim, faria a transposição para o plano concreto das abstrações humanas (ciúmes, ódio, variantes psicológicas, paixões, incertezas). No mundo de seu tempo, o indivíduo teria se transformado de ser compacto e interiormente imóvel em uma criatura de prismas, incerta e mutável, dando origem ao teatro de François de Currel, Shaw e Pirandello.

No Brasil, o teatro de ideias seria representado pela peça *Malazarte* (supomos que se refira à peça de Graça Aranha), por Renato Vianna e por Orris Soares. Quanto ao último, seria o autor de *A Cisma*, *A Barreira*, *Dentro da Fé* e *Rogério*, nunca representadas<sup>119</sup>.

Voltando à produção teatral, na fronteira do teatro ligeiro cômico devemos destacar nova iniciativa de **Jayme Costa** subvencionada pelo Estado, realizada no Teatro Municipal.

---

<sup>115</sup> JC, 15-16/5/1933.

<sup>116</sup> JC, 21-22/8/1933.

<sup>117</sup> JC, 23/9/1933.

<sup>118</sup> JC, 29/10/1933.

<sup>119</sup> JC, 29/10/1933.



Essa segunda temporada subvencionada de Jayme Costa tornou-se possível no seio do processo de disputa pela concessão dos teatros municipais cariocas. No dia 12/2 são divulgadas duas propostas para realizar a temporada oficial no Teatro Municipal<sup>120</sup>, sendo concorrentes o empresário N. Viggiani e a Empresa Teatral Artística Limitada. O primeiro comprometeu-se a trazer uma companhia de declamação em língua portuguesa, uma francesa, concertistas e uma grande companhia lírica. Já a outra empresa, vencedora, comprometeu-se a trazer uma Companhia de Comédia Brasileira (dirigida por Jayme Costa), uma companhia francesa de comédia (dirigida por Paul Gerald), concertistas e uma companhia lírica. Além disso, ofereceu vários lugares gratuitos a diversas categorias, durante os espetáculos<sup>121</sup>.

A proposta de uma companhia dirigida por Jayme Costa para atuar no Municipal, a *Comédia Brasileira*, é destacada dias depois. Após lembrar-se o histórico do ator-empresário, mantendo há 8 anos consecutivos uma companhia de declamação composta, predominantemente, de artistas nacionais e representando, preferencialmente, originais brasileiros, menciona-se que a direção cênica da nova companhia ficaria a cargo de Italia Fausta e os originais encenados seriam de autores prestigiados, como Coelho Netto, Renato Vianna, Cláudio de Souza, Joracy Camargo, Armando Gonzaga, Oduvaldo Viana, Paschoal Carlos Magno, Abadie Faria Rosa, Paulo de Magalhães, Matheus da Fontoura, Benjamim Costallat, Mário Nunes e Henrique Pongetti<sup>122</sup>.

Uma vez definida a concessão do Municipal à Empresa Teatral Artística Limitada e do João Caetano ao empresário N. Viggiani, notícias sobre a temporada da *Comédia Brasileira* no Teatro Municipal começam a ser divulgadas. Em 8/4 destaca-se que o evento será um “acontecimento mundano apenas comparável ao que atingem as temporadas francesas naquele teatro”. Seria esta a maior conquista de Jayme, pois “até aqui não se verificou um tal interesse dispensado por parte do *grand monde* a alguma iniciativa artística nacional”<sup>123</sup>.

A inauguração da temporada da *Comédia Brasileira*, com a peça *Mona Lisa*, de Renato Vianna, é vista como “a maior realização artístico-literária da época teatral” e

---

<sup>120</sup> A Prefeitura carioca concedia o Teatro Municipal a empresários particulares que organizavam, anualmente, a chamada temporada oficial, com grupos estrangeiros.

<sup>121</sup> JC, 12/2/1933.

<sup>122</sup> JC, 15/2/1933.

<sup>123</sup> JC, 8/4/1933.

o “principal acontecimento mundano da *season*”<sup>124</sup>. Nota descreve o funcionamento da temporada: *premiéres* às terças; récitas extraordinárias às quintas e sábados; espetáculos a preços reduzidos na vespéral e na noite de domingo; não haverá espetáculos às segundas, quartas e sextas<sup>125</sup>. Destacamos novamente que o processo produtivo do teatro ligeiro cômico é deixado de lado em alguns aspectos, seja pela ausência das sessões, seja, ainda, pelo não oferecimento diário de espetáculos, com um tempo maior de ensaios e preparação. Restaria, por fim, apresentar um produto que respeitasse normas estéticas mais exigentes, sem violar a moralidade e agradasse o público.

A estreia ocorre no dia 9/5 e revelaria o acerto na escolha da peça de Renato Vianna, autor com a “força sugestiva de atrair ao nosso primeiro teatro aquele público numeroso, de fina elite social e intelectual”. Apesar dessa força, “houve a inteligente preocupação da propaganda e a iniciativa oficial foi cercada da maior boa vontade”. A sociedade carioca mostrara seu interesse “pelo nosso teatro, que, de várias maneiras, depois de um longo marasmo, vai, neste momento, recuperando sua situação no conceito geral”. O espetáculo durou três horas, contando os longos intervalos, “para as visitas sociais aos camarotes e os comentários nos corredores”. A peça, embora contenha “magníficas páginas impregnadas de poesia”, foi marcada por “uma certa monotonia, que enfeia a obra e arrasta a representação”<sup>126</sup>.

No dia 17/5 é publicada nota sobre a “segunda récita de assinatura de “comédia brasileira”, anunciando a peça *Dindinha*, de Matheus da Fontoura, “repassada de graça e de emoção”, feita “especialmente para a sensibilidade das nossas *jeunes filles*”, que ocorreria no dia seguinte<sup>127</sup>.

A peça *História de Carlitos*, de Henrique Pongetti, estreia em 25/5 e conta a história de personagens de um romance que entram em greve, pedindo ao romancista que lhes modifique os caracteres e os destinos. Após serem atendidos, todos se aborrecem e tudo volta a ser como no começo da peça. O diálogo, com sua audácia e seus repentes, é elogiado, salvo por “certas repetições de conceitos ou de fórmulas que, em vez de assumirem a eloquência especial do *leit-motiv*, alonga, retarda inutilmente a obra”<sup>128</sup>.

No dia 3/6 estreou a peça *A Patroa*, de Armando Gonzaga. Segundo a

---

<sup>124</sup> JC, 25/4/1933.

<sup>125</sup> JC, 29/4/1933.

<sup>126</sup> JC, 10/5/1933.

<sup>127</sup> JC, 17/5/1933.

<sup>128</sup> JC, 26/5/1933.

nota, talvez pela primeira vez o autor tenha “aderido ao casamento”, terminando assim o seu terceiro ato. A obra seria marcada pela “ligeireza, a franca e singela jovialidade, a aparente facilidade com que foi delineada e executada”<sup>129</sup>. A peça *A Loucura Sentimental*, de Benjamin Costallat, estreou no dia 13/6/33 e a peça *Outro Amor*, de Leopoldo Fróes, foi encenada em 23/6/33.

Não há indícios de que a iniciativa tenha pressionado o teatro ligeiro, fato que contribui para a constatação de que intervenções efêmeras do governo seriam inócuas para “melhorar” nosso teatro. Ainda que noutro contexto, tratando de incentivo ao teatro lírico, o Comunicado do Interventor Federal, publicado em 14/12, revela essa percepção pelos próprios órgãos governamentais:

O Sr. Interventor Federal deseja dar à questão do teatro nacional dramático e lírico, solução de inteira imparcialidade e justiça, dentro do programa que se traçou na administração do Distrito Federal, cogitando, com carinho, de resolver esse assunto, sem exclusivismos de agrupamentos ou de individualidades, facultando a realização dos ideais de todos os elementos de mérito que possam surgir nesta cidade ou no Brasil.

Obedecendo a esse intuito, **diante da experiência, verificada em dois anos, da improficuidade de subvenções parceladas a grupos orquestrais**, para o objetivo de poder dispor a cidade de um único conjunto de real valor para a realização das temporadas líricas e sinfônicas, evitando-se que os elementos que já se contam no nosso meio para tal fim prejudiquem a sua eficiência, por se verem forçados a funcionar em gêneros de menor responsabilidade, em razão de só lhes proporcionarem tais auxílios recursos para a sua subsistência por curtos períodos em cada ano, está tratando o Prefeitura da organização da Orquestra do Teatro Municipal, sob o dito critério, reunindo nesta, exclusivamente, os auxílios materiais possíveis.<sup>130</sup>

Meses antes, em um artigo anônimo intitulado *Teatro entre os Antigos*<sup>131</sup>, notamos o surgimento de um clima, na sociedade carioca, favorável a uma contínua intervenção estatal no teatro brasileiro. Tratando sucintamente dos teatros grego e romano, o autor destaca a presença do Estado em suas produções e o caráter gratuito das encenações. Enxerga-se, inclusive, um nacionalismo no teatro grego, que depois nortearia algumas produções brasileiras:

(...) Em Atenas, as representações eram gratuitas, cabendo ao Estado as despesas. (...)  
 (...) O teatro grego foi eminentemente nacional, os deuses, as tradições, os heróis da pátria foram eloquentemente evocados pelos autores. (...)  
 (...) O teatro romano abria as portas por ocasião das grandes festas públicas, e o espetáculo era gratuito. (...)<sup>132</sup>

Convém destacar, ainda, a encenação, a partir de 1/12, da peça *Onde estás, felicidade?*, de Luiz Iglesias, pela companhia Comédias Modernas, organizada pelo ator

<sup>129</sup> JC, 4/6/1933.

<sup>130</sup> JC, 14/11/1933, grifo nosso.

<sup>131</sup> JC, 19/7/1933.

<sup>132</sup> JC, 19/7/1933.

português Antonio Palma e composta por artistas nacionais ou há muito tempo em nosso país. Primeiramente, registramos que ainda se faz presente o público português, embora bastante diluído ou “nacionalizado”, fator a contribuir para o êxito da companhia. Depois, notamos que o autor, Luiz Iglésias, tradicionalmente produzia peças ligeiras musicadas, e sua passagem momentânea para a comédia ligeira revela uma concorrência interna ao ambiente teatral entre essas duas forças. Por fim, dentro dessa perspectiva, ressaltamos que a companhia ocupou o Teatro Carlos Gomes, que, com o incêndio do São José, tornara-se o melhor palco da empresa Pascoal Segreto, tradicional produtora de teatro ligeiro musicado. A peça chega ao meio centenário em 22/12, enquanto a companhia permaneceria até fevereiro do ano seguinte no teatro, dissolvendo-se, como tradicionalmente ocorria, por ocasião do carnaval.

### 3.1.5. 1934

Ainda no final de 1933, precisamente no dia 31/12, uma nota antecipa aquele que se tornaria, talvez, o grande acontecimento teatral de 1934: a inauguração do Rival, teatro com seiscentos lugares, palco central giratório e dois pequenos palcos complementares, permitindo às peças “um movimento de cinema”. Realizaria tal inauguração companhia dirigida por **Oduvaldo Viana** e contando com **Dulcina de Moraes**, que se imporia como a “maior artista do Teatro Brasileiro”, apresentando a peça *Amor*, escrita pelo primeiro, “sátira social” que chegara a cem representações em São Paulo, e outras peças, “dos maiores êxitos mundiais”<sup>133</sup>.

Todos os elementos da fórmula de produção do teatro ligeiro cômico foram estritamente observados pela companhia quando de sua estreia efetiva, em 22/3, sofrendo algumas necessárias adaptações para permitir o sucesso. A comédia ligeira *Amor* soma a observação social ao dinamismo cinematográfico, apresentando palcos múltiplos e cenas simultâneas<sup>134</sup>, considerada “um projeto audacioso e tanto quanto possível inovador”<sup>135</sup>. A sala teatral é qualificada, desde o início, como ponto de encontro da “elegância carioca”<sup>136</sup>, tornando-se um espaço agradável para o convívio social.

Além disso, a capacidade do teatro, seiscentos lugares, é pequena em relação à média da época e em comparação com outro teatro, o extinto e paradigmático

<sup>133</sup> JC, 31/12/1933. Vide o relatório sobre Dulcina-Odilon.

<sup>134</sup> Em São Paulo, houve cinco palcos. Para o Rio de Janeiro, a peça foi adaptada a três palcos.

<sup>135</sup> JC, 23/4/1934.

<sup>136</sup> JC, 31/12/1933.

Trianon, sempre chamado de “teatrinho”, mas que comportava mais de mil pessoas. Há uma tendência, inaugurada com o Rival, de salas menores e destinadas a um público mais “selecionado”<sup>137</sup>. Estamos na raiz de nosso “teatro moderno”, modo de produção teatral que conflitará com o teatro ligeiro a partir da década de 1940. Por ora, a iniciativa do Rival e de Oduvaldo-Dulcina, embora voltada para um público menor, ainda teme a concorrência cinematográfica, tendo de adotar o “ingresso a preço de cinema” para atrair a pequena multidão e levando a forma “peça-cinematográfica” ao extremo, com as três cenas simultâneas.

Com tudo isso, *Amor* não só chega ao centenário mas, repetindo um êxito já quase perdido na história do teatro ligeiro cômico, obtido por Leopoldo Fróes com *O simpático Jeremias* no final de década de 1910, atinge, em 12/6, seu segundo centenário de representações consecutivas. Oduvaldo atingia seu ponto máximo enquanto autor e diretor; Dulcina, definitivamente, figurava na pequena constelação de estrelas do teatro ligeiro cômico brasileiro, estando em companhia do falecido Fróes (que, inclusive, teria sido seu “descobridor”) e de Procópio Ferreira. Seu nome, associado ao seu talento e a sua elegância, torna-se um fator de atração e de fidelização do público.

Os passos da fórmula produtiva foram bem seguidos também quanto à renovação do repertório. Atentos ao gosto do público, os responsáveis pela companhia escolheram, em 29/6, a peça *Ela e Eu*, de Georges Berr e Louis Verneuil, que figurara no repertório de companhia francesa que ocupara recentemente o Municipal. Embora estrangeira, a peça também chega ao centenário, demonstrando a força da companhia.

Em 10/8 estreia a comédia *Canção da Felicidade*, de Oduvaldo. Mantendo o dinamismo da ação, a peça trazia uma canção composta por Ary Barroso, destacada pela crítica<sup>138</sup>. O curso de sucessos se mantém: a peça também chega ao centenário, em 19/9.

A companhia obteria ainda bom êxito com a peça *O Último Lord*, de Hugo Falena, apresentada como “original de fama mundial”<sup>139</sup>. Após encenações das festas dos principais artistas do elenco, a companhia, em 7 de novembro, despede-se do Rival, indo para São Paulo. Sua passagem pelo Rio de Janeiro pode ser apontada como uma boa

<sup>137</sup> No mesmo sentido, mas no teatro ligeiro musicado, ainda que sem o esperado êxito, talvez pela opção musicada da produção, a companhia *Meu Brasil*, dirigida por Viriato Correa e N. Viggiani, se apresenta como realizadora do “novo teatro ligeiro” (JC, 15/7/1934) e ocupa um “teatrinho” com 250 lugares, apresentando-se a “preço de cinema”.

<sup>138</sup> JC, 8/8/1934; JC, 11/8/1934.

<sup>139</sup> JC, 28/9/1934.

“novidade” para o teatro ligeiro cômico, que, congregando todas as experiências anteriores da década, modificara-se um pouco mais do que a companhia de Procópio com a peça social, para manter o mesmo: produzir grandes sucessos no teatro declamado.

Por falar em **Procópio**, sua temporada anterior terminara em um ponto que poderia gerar tensões políticas, apresentando uma peça intitulada de socialista. Sua nova temporada transcorre, inicialmente, sem referências político-sociais, representando peças no Casino com êxito moderado, mesclando originais estrangeiros e nacionais<sup>140</sup>.

O tema social é resgatado a partir dos anúncios de *Marabá*, de Joracy Camargo, considerada incatalogável nos gêneros tradicionais do teatro e reunindo meia centena de figurantes e um corpo de técnicos especializados para cuidar da cenografia, dos figurinos, da iluminação, dos coros e das danças. Sua estreia ocorre em 1/6, num acontecimento que merece o destaque da crítica, sobretudo pelo último quadro, “agitado pela revolução social”<sup>141</sup>.

Dias depois, contudo, a peça é abruptamente retirada de cartaz, sem esclarecimentos por parte do *Jornal do Commercio*. Procópio justifica a retirada alegando que fora obrigado pela censura a cortar passagens fundamentais da peça e, também, que o público ainda não estava preparado para ela<sup>142</sup>. Com isso, a “peça social” não mais evolui durante a década, paralisada no modelo econômica e politicamente viável de *Deus lhe pague*.

A companhia permanece no teatro até início de setembro, apresentando apenas mais um original brasileiro, *Divorciados*, em 14/8. De resto, os êxitos moderados persistem, viabilizando a produção durante o período.

Pensando no ambiente teatral carioca, é preciso dar relevo ao fato de as duas companhias, Procópio e Dulcina, no Casino e no Rival, produzirem, simultaneamente, com êxito comercial, comédias ligeiras no Rio de Janeiro. Talvez cheguemos ao ponto máximo do teatro ligeiro cômico antes da criação do Serviço Nacional de Teatro. Finalmente a referência hegemônica do extinto Trianon começava a ser superada: pode-se produzir teatro ligeiro cômico em dois pontos.

Ainda com relação a esse ambiente, os êxitos continuam a marcar a iniciativa da Casa do Caboclo, no teatro musicado, com números extraordinários. A peça *Raça do Caboclo* chega às 200 representações consecutivas; *Pássaro Cego*, às 150; *Caboclo*

<sup>140</sup> Vide o relatório sobre a peça social.

<sup>141</sup> JC, 2/6/1934.

<sup>142</sup> FERREIRA, Procópio. *Procópio Ferreira apresenta Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 216-218.

ao mar e *Primavera do Caboclo*, às 100.

Por outro lado, outro acontecimento que é amplamente destacado pelo *Jornal do Commercio* é a iniciativa de **Renato Vianna**, o *Teatro-Escola*, que conta com o apoio do governo<sup>143</sup>. A peça que marca a estreia da iniciativa é *Sexo*, escrita pelo próprio Renato, sendo encenada a partir de 29/10.

Tratando de temas polêmicos como a sexualidade, pretensamente recorrendo à Freud, e o aborto, a peça é catalogada como um “drama social”<sup>144</sup>. Contando Renato com uma companhia que reunia técnicos especializados em “dança, música e pintura”<sup>145</sup>, nomes de destaque no teatro declamado não ligeiro, como Italia Fausta e nomes de destaque no teatro ligeiro, como Jayme Costa, Delorges Caminha, Olga Navarro e Cristiano de Souza (este último contratado como diretor artístico), ocupando o Cassino, palco utilizado por Procópio, seu empreendimento parece chegar à fronteira do teatro ligeiro.

Nesse sentido, podemos compreender o marco que a peça atinge: no dia 7/12, representada uma vez por noite, completa as cinquenta representações consecutivas. Um feito típico do teatro ligeiro cômico, realizado, pela primeira vez desde seu surgimento, por uma peça e uma companhia que não se apresentavam como tal. Sem dúvidas, o feito não teria sido possível sem o amparo governamental. Graças a ele, Renato não precisou adotar o método das sessões. Um novo foco de pressão ameaçava surgir no ambiente teatral: a possibilidade de um teatro “quase” ligeiro, amparado pelo Estado.

### 3.1.6. 1935

Se considerarmos que os anos de 1933 e 1934 foram marcados por novidades e por grande movimento da comédia ligeira, podemos entender as palavras de Mário Nunes, descrevendo 1935 como um ano “desalentador”<sup>146</sup>. Analisando-se, porém, seus acontecimentos, podemos notar apenas uma estabilização nos procedimentos produtivos, sem avanços efetivos.

A última novidade do ano anterior fora o marco do meio centenário obtido pela companhia de **Renato Vianna**, subvencionada pelo Estado, e apresentando-se como divergente do teatro ligeiro. Esse sucesso não mais se repetiu. Após a apresentação de

<sup>143</sup> Vide o relatório sobre Renato Vianna.

<sup>144</sup> JC, 19/10/1934.

<sup>145</sup> JC, 14/10/1934.

<sup>146</sup> NUNES, Mário, Ob. Cit., p. 116.

*Canto sem Palavras*, de Roberto Gomes, que saiu de cartaz no início de janeiro, algumas reprises foram encenadas, até o encerramento da temporada, no início de fevereiro, para férias<sup>147</sup>.

A nova temporada deveria iniciar-se em meados de abril, com a nova peça de Renato, *Deus*. Todavia, uma série de escândalos é publicada no *Jornal do Commercio*, sob o título “o caso do Teatro-Escola”. Primeiramente, a companhia é intimada a desocupar o teatro que ocupava, por pretensa ameaça de desabamento. Depois, alguns artistas, sobretudo Italia Fausta, mas também Jayme Costa, dão início a queixas públicas contra Renato, alegando questões trabalhistas e mau uso das verbas públicas.

Tais questões e a debandada de artistas renomados esvaziam a estreia da temporada, que ocorre no dia 31/4 no Teatro Municipal, palco que pode ter contribuído para o fracasso. Renato, então, vai com sua companhia para São Paulo.

Em 1/10 reestrea, no João Caetano, outro palco do governo, o Teatro-Escola. Após a encenação de algumas peças que não permanecem em cartaz por muito tempo, no dia 17/11 é noticiado o término da nova temporada malograda. Parece-nos que, enquanto Renato recorreu a elementos produtivos do teatro ligeiro, durante o ano anterior, obteve o êxito de sua primeira peça. Depois, perdendo estrelas em sua companhia e escolhendo palcos inadequados ao teatro declamado, fracassou.

Já **Dulcina de Moraes**, em companhia formada com o marido, Odilon de Azevedo, revela amplo conhecimento da fórmula produtiva do teatro ligeiro durante sua temporada. Sem correr grandes riscos, deixando de contar com o potencial inovador de Oduvaldo, que sai da companhia, realiza uma temporada, de fins de março a início de janeiro, que concilia comédias estrangeiras bem escolhidas<sup>148</sup> e o sucesso pessoal de Dulcina, apresentados num ponto já conhecido pelo público, o teatro Rival.

Se a temporada não traz inovações dramaturgicas, uma inovação produtiva merece ser destacada: Dulcina constrói uma imagem de estrela diferente daquela associada a Leopoldo Fróes. Enquanto este se celebrizara por não frequentar ensaios e abusar dos cacos durante as representações, ela surge como uma estrela diferente, que estuda profundamente os papéis e apreende psicologicamente cada nova personagem. Uma precursora das estrelas de nosso teatro moderno<sup>149</sup>.

<sup>147</sup> Vide relatório sobre Renato Vianna.

<sup>148</sup> A única exceção é a peça *Mascote*, de Oduvaldo Viana e Cleomenes Campos, encenada em 30/8.

<sup>149</sup> Vide relatório sobre Dulcina.



Quando termina a temporada, a companhia contabiliza mais alguns meio centenários e conquista a aura de melhor conjunto de comédias ligeiras do Brasil, pela qualidade dos intérpretes e do repertório.

Relativamente ao ambiente teatral carioca, uma notícia consagra ainda mais a fama de Dulcina: a peça *Amor*, de Oduvaldo, tornada célebre por sua companhia, atingira, em Buenos Aires, o bicentenário em sua tradução espanhola<sup>150</sup>. Por outro lado, logo no início do ano divulga-se o falecimento de Cristiano de Souza, responsável pela delimitação da comédia ligeira no Brasil. Também destacamos a inauguração do teatro Regina, que se tornará mais um palco do teatro ligeiro cômico, anunciada em novembro.

Pensando no teatro ligeiro musicado, algumas companhias merecem destaque. Jardel Jercolis organiza empresa que ocupa o João Caetano de maio a setembro, chegando a alguns meio-centenários. O mesmo feito obtém a companhia Araci Cortes (depois, Alda Garrido), no Recreio, atravessando o ano<sup>151</sup>. Já a Casa do Caboclo, que inicia o ano ainda nas ruínas do São José, aí obtém dois centenários (*Viva Nós*, em 11/1, e *Carnaval Taí*, em 19/2); depois, mudando-se para o Phenix, chega a mais um centenário (*Bahia, terra querida*, em 28/6).

Embora a inércia do Estado com relação ao teatro tenha começado a ser rompida com as subvenções a Jayme Costa e Renato Vianna, alguns artistas, reunidos, enviam ao Interventor Federal, dentre outros, alguns pedidos: a obrigatoriedade de cassinos manterem elencos teatrais com, ao menos, dois terços de artistas brasileiros; a proibição de transformação de casas teatrais em casas destinadas a outras atividades; proibição de elencos estrangeiros nos teatros Casino e João Caetano; a isenção de impostos àqueles que construírem teatros para companhias nacionais<sup>152</sup>.

O ano, sob o ponto de vista da atuação estatal, marca ainda a tentativa de recuperar a Escola Dramática, bastante criticada e vista como ineficiente. Oduvaldo Viana torna-se seu novo diretor<sup>153</sup> e, no início de dezembro, organiza as primeiras demonstrações públicas de seus alunos, com a encenação de uma peça<sup>154</sup>. A finalidade da Escola, de fornecer elementos aos elencos profissionais, começa a ser buscada com maior sistematicidade.

Um último acontecimento importante ainda deve ser mencionado: a

---

<sup>150</sup> JC, 6/7/1935.

<sup>151</sup> Artigo publicado em 16/10, revela procedimentos ligeiros nessa produção: as revistas no Recreio suceder-se-iam com pequenos prazos, montadas às pressas e sem cenários novos. JC, 16/10/1935.

<sup>152</sup> JC, 21/3/1935.

<sup>153</sup> JC, 29/7/1935; vide relatório sobre os Amadores.

<sup>154</sup> JC, 4/12/1935.

inauguração do Departamento Teatral do Club Universitário do Rio de Janeiro, em fevereiro. Pela primeira vez na década, um movimento amador ganha destaque no *Jornal do Commercio*, em sua coluna teatral, propondo a ideia de renovar, a partir de sua iniciativa, o teatro brasileiro<sup>155</sup>. Temos aí o embrião dos movimentos amadores que se considerarão, em detrimento do teatro ligeiro, o verdadeiro teatro brasileiro, a partir dos próximos anos da década, passando a pressioná-lo no ambiente teatral carioca.

### 3.1.7. 1936

A relativa estabilidade atingida pelo teatro ligeiro cômico no ano anterior parece manter-se em termos de iniciativas e procedimentos das empresas próprias do ramo. Quanto ao ambiente teatral, todavia, alguns acontecimentos transformar-se-ão em focos de tensão que o pressionarão nos anos vindouros.

Sem a presença da companhia Dulcina-Odilon, cujas estrelas viajavam pelos Estados Unidos, merecem destaque a companhia de Procópio Ferreira, no Regina, de abril a outubro, e a companhia Elza-Delorges-Cazarré, inicialmente denominada Eurico Silva, no Rival, de outubro a março do ano seguinte.

**Procópio Ferreira**, após permanecer na Europa durante 1935, realizando, inclusive, uma temporada em Portugal, retorna com diversas novas peças europeias na bagagem. No geral, as “novidades” correspondiam às tradicionais comédias ligeiras, ou eram adaptadas, às vezes precariamente, a elas. Durante a temporada, houve uma alternância entre tais peças e peças nacionais:

1. *Tabu*, de Svoboda (estreia: 2/4);
2. *O homem da cabeça de ouro*, Viriato Correia (8/5);
3. *João Ninguém*, Alfred Savoir (2/6);
4. *Por causa do Lulu*, sem indicação de autor (11/6);
5. *Bicho Papão*, Viriato Correia (10/7);
6. *A dança dos milhões*, peça húngara (7/8);
7. *Menor Abandonado*, Joracy Camargo (21/8);
8. *Precisa-se de um pai*, Munhoz (28/8, não havendo outra menção a ela);
9. *Uma conquista difícil*, Eurico Silva (9/9);
10. *As cinco advertências do diabo*, sem indicação de autor (18/9);

---

<sup>155</sup> JC, 8/2/1935; vide relatório sobre os Amadores.

11. *Cheque ao portador*, Armando Gonzaga (2/10);

12. *A Princesa e o Professor*, sem indicação de autor (14/10).

As estreias das peças acima foram, no geral, acompanhadas por articulista do *Jornal do Commercio* que se identificava como “L.”. Suas observações são críticas quando a companhia foge à fórmula de um “bom teatro ligeiro”. Mas, ao mesmo tempo, não se dão conta de que os defeitos apontados são parte integrante desse modo de produção teatral.

Assim, por exemplo, Procópio é criticado na peça *Tabu* por exagerar nos detalhes, nas frases e nas intenções de seu personagem, para ocultar o desconhecimento do papel<sup>156</sup>, como é chamado de “inseguro” em outras peças<sup>157</sup>. Por outro lado, o próprio articulista reconhece que o defeito seria corrigido com a repetição dos espetáculos, não devendo ocorrer nas sessões futuras.

Ao apreciar a peça *Por causa do Lulu*, “L.” afirma que já fora encenada em São Paulo, sendo, “portanto, bem sabida, bem afinada, um regalo de espetáculo”<sup>158</sup>. Em ambas as situações, revela-se que a encenação da peça teatral ligeira é também o momento final de sua produção e que, embora com certa hesitação, a própria crítica admite essa circunstância e a incorpora em sua estrutura.

Com a despedida de Procópio em outubro e a citada ausência de Dulcina, o ambiente fica aberto para uma iniciativa encabeçada por artistas que ainda não tinham atingido o mesmo grau de estrelato, mas cujo talento e potencial eram reconhecidos publicamente. Inicialmente recebendo o nome de seu diretor, Eurico Silva, logo a companhia passa a receber o nome dos principais artistas, Elza-Delorges-Cazarré (numa ordem, às vezes, variada), e ocupa o Rival.

Novamente a crítica (“L.”) avalia os espetáculos sob o ponto de vista do teatro ligeiro. A peça *O mundo é tão pequeno*, de autor estrangeiro, é reputada longa (ou seja, mal adaptada às sessões), mas o elenco é avaliado como “bom”<sup>159</sup> (entenda-se “homogêneo” ou “harmônico”, adjetivos que serão usados em outras avaliações, indicando a existência de um artista, ao menos, razoável, para cada gênero de papel das comédias ligeiras). Embora o público não tenha sido tão grande em algumas peças (“pouco público”<sup>160</sup>), a iniciativa

---

<sup>156</sup> JC, 3/4/1936.

<sup>157</sup> JC, 22/8/1936; JC, 19/9/1936.

<sup>158</sup> JC, 12/6/1936.

<sup>159</sup> JC, 24/10/1936.

<sup>160</sup> JC, 24/10/1936; JC, 19/12/1936.

sobrevive até início de março de 1937.

Cruzando a fronteira e penetrando no teatro ligeiro, destacamos nova iniciativa de **Renato Vianna**, ainda sob o nome de Teatro-Escola<sup>161</sup>. Analisando os dados de sua empreitada, percebemos que escolhe um ponto adequado, o Rival, e adota, pela primeira vez, o método das sessões, encenando a peça *Cumparcita*, às 20h e 22h, a partir de 13/3<sup>162</sup>. Quanto a esta, consistiu em sua única falha, sob o ponto de vista da produção do teatro ligeiro cômico, pois não se adequava ao gênero tradicional das comédias ligeiras, apresentando aspectos que causaram estranheza na plateia, levando, por vezes, à incompreensão. Conforme a crítica de “L.”, haveria uma inversão na ordem temporal da narrativa, começando-se pelo final; cenas sem diálogo, meramente recitativas ou musicais; simultaneidade de cenas, aproveitando-se os três palcos do teatro. Por fim, o público sequer teria percebido o final da peça<sup>163</sup>.

Não obstante o descompasso causado pela encenação, Renato mantém procedimentos do teatro ligeiro e, em 19/3, realiza a primeira vespéral da peça, “a preço de cinema”<sup>164</sup>. No dia 26/3, noticia-se sua 28ª representação, antecipando-se a comemoração do meio centenário para o dia 3/4<sup>165</sup>. Tais fatores podem atestar a existência de algum público rotineiro, garantindo a continuidade da empresa, pois não foram anunciados subsídios estatais (dada a obscuridade vigente na concessão desses auxílios, eles podem ter ocorrido mesmo sem anúncio da mídia). Mas, no final do mês, Renato fixa uma tabela no teatro comunicando sua renúncia ao projeto e “desobrigando” os artistas da iniciativa<sup>166</sup>. Embora surjam notícias esporádicas relatando um possível reinício das atividades, isso não ocorre.

O teatro amador continua a receber destaque no *Jornal do Commercio*. Duas encenações, promovidas respectivamente pelo Departamento Social do Club Municipal e pelo grupo Teatro Universitário da Sociedade Universitária de Intercâmbio Cultural do Brasil, são noticiadas. Também é noticiada a atuação da Escola Dramática, requisitando originais brasileiros para realizar suas provas públicas<sup>167</sup>.

O grande acontecimento de 1936, para o teatro, ocorre em seu ambiente, com a criação, em setembro, da Comissão de Teatro Nacional (CTN), junto ao Ministério da

<sup>161</sup> Vide o relatório sobre Renato Vianna.

<sup>162</sup> JC, 8/3/1936.

<sup>163</sup> JC, 14/3/1936.

<sup>164</sup> JC, 19/3/1936.

<sup>165</sup> JC, 26/3/1936.

<sup>166</sup> JC, 2/4/1936.

<sup>167</sup> Vide o relatório sobre os Amadores.

Educação. A partir de então, pela primeira vez em nossa história, o teatro seria objeto de estudos e análises governamentais e sofreria, de modo sistemático, intervenções estatais. Tal situação modificará, nos anos seguintes, o equilíbrio de forças culturais e dará um novo alento ao teatro ligeiro, bem como criará as condições para que o movimento amador, de modo efetivo, se transforme em uma força de pressão. Por ora, a medida mais concreta que a CTN adota é a divulgação de editais criando concursos e estipulando as condições para obtenção de auxílios<sup>168</sup>.

Ainda precisamos destacar a publicação, pelo *Jornal do Commercio*, de alguns artigos tratando do teatro. No dia 22/5, sob o título de *Sentido do Teatro*, publica-se palestra proferida por Tasso da Silveira, na Associação dos Artistas Brasileiros, na qual o autor defende que o “teatro, nos seus momentos supremos, tem sido uma expressão total do espírito” e acata, a seu modo, a tese de Hegel de que haveria “a preeminência da arte dramática entre as demais artes irmãs”<sup>169</sup>. Após percorrer momentos históricos que considera fundamentais para demonstrar a tese, partindo dos gregos e chegando a Ibsen, refuta a ideia de que o cinema seria um “sucedâneo mais perfeito e completo do teatro”:

Um filme que se desenrolasse em dois ou três únicos cenários, abdicando da faculdade que lhe cabe de agilmente mover-se através de uma ininterrupta série de ambientes sempre novos, oferecendo à fruição do espectador a sinfonia de imagens que é o que verdadeiramente se procura no cinema, estaria por si mesmo condenado.

Uma peça de teatro, às vezes de um ato único, sem mutações de nenhuma espécie, pode empolgar-nos até o êxtase. Porque a força do teatro não reside no movimento ou na multiplicação de imagens. Reside no que faz com que ele seja um gênero de poesia, e um gênero de poesia que se constitui da substância de todos os outros gêneros poéticos – da substância de objetividade da epopeia, da substância de subjetividade da poesia lírica, e que, ainda mais do que isso, conjuga na sua própria essência, todas as outras artes, oferecendo-se-nos como síntese última, como instrumento supremo de expressão de nossa totalidade espiritual<sup>170</sup>.

Embora não mencione diretamente o panorama do teatro brasileiro de seu tempo, o autor, com as palavras acima, dirige críticas ao teatro ligeiro e ao seu delineamento estético delimitado pelas influências cinematográficas. Durante os anos anteriores, desde o final da década de 1920 e atingindo o ponto máximo com a peça *Amor*, de Oduvaldo Viana, os autores teatrais incorporam elementos cinematográficos em seus temas, enredos e estruturas formais. Busca-se o dinamismo, a movimentação, a troca rápida de cenas, características reconhecidas nos filmes e repudiadas pelo autor.

As palavras finais são duras e descaracterizam, nas entrelinhas, a

<sup>168</sup> Vide o relatório sobre o Estado e o Teatro.

<sup>169</sup> JC, 22/5/1936.

<sup>170</sup> JC, 22/5/1936.

qualidade teatral do teatro carioca existente, revelando uma consciência social que se forma nessa direção:

Fica, por esta forma, justificado o movimento em que atualmente se empenha a Associação dos Artistas Brasileiros, no sentido de acordar a inteligência patricia para um entusiasmo mais ardente pela **criação do teatro no Brasil**.<sup>171</sup>

Em julho, outro artigo publicado trata diretamente das tensões entre o cinema e o teatro, sob um ponto de vista um pouco diverso: *O crepúsculo do teatro e a opulência do cinema – estudo crítico sobre dois instrumentos da educação*, escrito por Giulio Canella<sup>172</sup>. Descrevendo a atual realidade do teatro mundial, afirma que o teatro não preenche mais as suas funções e os seus fins, destacando que o grande drama e a grande comédia seriam instrumentos educadores, mas, para tanto, necessitariam de grupos bem organizados, administrados e subsidiados. Citando apenas raras exceções no panorama europeu, quatro ou cinco companhias na França e na Itália, e outras tantas em todos os outros países, o teatro existente seria anêmico e doente.

Depois, discorda o autor daqueles que veem no cinema uma força demolidora, que corrompe moralmente sem promover conceitos educadores, alegando que ele pode servir à educação. O sucesso do cinema ligar-se-ia a alguns fatores: os artistas poderiam lucrar mais e obter um sucesso maior; o público poderia pagar um preço menor; os filmes seriam mais assimiláveis pela população em geral e fugiria do drama psicológico que teria fatigado o teatro.

Haveria, então, a necessidade de renovação moral do cinema e do teatro. Neste, várias companhias “sem escrúpulos e sem tese”, sob o pretexto de divertir, corromperiam. O teatro não poderia descer ao “pequeno teatro”. Citando Germaine Dermo, destaca que o público que foge do teatro para o cinema seria aquele habituado a esse “pequeno teatro”, interessado apenas em passar o tempo ou fazer a digestão; o público que busca no teatro a imagem e a emoção da vida, não o abandonaria pelo cinema.

No restante do artigo, Canella faz um panorama dos grupos teatrais no mundo, trata das inovações italianas e destaca a existência de subsídios. Neste ponto, seu artigo parece afinar-se com a política de intervenções estatais prestes a iniciar-se. Em agosto, a segunda parte de seu artigo, intitulada *O teatro educador e recreador – ensaio crítico sobre o drama herói-cômico Cyrano de Bergerac*<sup>173</sup>, é publicada, demonstrando, no estudo da obra,

---

<sup>171</sup> JC, 22/5/1936, grifo nosso.

<sup>172</sup> JC, 19/7/1936.

<sup>173</sup> JC, 16/8/1936.

suas teses.

Ainda se publica, em dezembro, um estudo intitulado *Pirandello – sua vida e sua obra*, destacando o falecimento do dramaturgo.

### 3.1.8. 1937

A temporada de 1937 foi marcada pela presença do Estado, por intermédio do Conselho de Teatro Nacional, concedendo subvenções a companhias profissionais e, inclusive, a grupos amadores. Tal atuação começava, de modo mais significativo, a colocar em risco o equilíbrio de forças que permitia a continuidade da produção do teatro ligeiro.

Nosso relato, por outro lado, se inicia por aquelas companhias que, aparentemente, não gozaram dessas subvenções durante o ano: Procópio Ferreira, Dulcina-Odilon e Delorges Caminha.

A companhia **Procópio Ferreira** volta ao Regina, permanecendo de março a final de junho (27/6), encenando as seguintes peças:

1. *Anastácio*, de Joracy Camargo (estreia: 4/3);
2. *Adeus Nobreza*, peça estrangeira (9/4);
3. *Cristiano se diverte*, peça estrangeira (7/5);
4. *O Presidente*, peça estrangeira (19/5);
5. *Paulo e Virgínia*, peça estrangeira (4/6).

Devemos destacar o pequeno número de peças, apenas cinco, apresentadas durante quatro meses de temporada, demonstrando o êxito da companhia. Curiosamente, embora possamos deduzir que as duas primeiras peças chegaram ao meio-centenário, tal feito não foi mencionado pelo *Jornal do Commercio*. Por outro lado, o articulista “L.” apresenta algumas críticas a Procópio: em uma das peças, além de inseguro, a estrela teria ficado alguns minutos parado, ouvindo o ponto<sup>174</sup>.

Das peças acima, *Anastácio*, escrita por Joracy Camargo, resvala novamente nos temas sociais, fazendo “uma sátira à sociedade em que vivemos, apresentando as falhas dessa mesma sociedade”<sup>175</sup>. Essa sátira, contudo, coloca-se dentro dos estritos limites de moralidade da comédia ligeira, não causando o furor de *Marabá*, sendo encenada

---

<sup>174</sup> JC, 8/5/1937.

<sup>175</sup> JC, 5/3/1937.

sem maiores problemas num contexto que caminhava para o Estado Novo.

**Delorges Caminha**, que encabeçava companhia ao lado de Elza Gomes e de Cazarré, organiza empresa própria, ocupando o Carlos Gomes a partir da metade do ano. Apesar de permanecer alguns meses no teatro, a variação do cartaz atesta que não logrou êxito semelhante ao de Procópio. Ainda assim, sob o ponto de vista das críticas, sua companhia é bastante elogiada, demonstrando seguir a receita de produção do teatro ligeiro: destaque à “harmonia do conjunto”<sup>176</sup>; “peça bem montada”, “afinação do conjunto”<sup>177</sup>; “comédia interessante, bem desempenhada, agradou francamente o público numeroso”<sup>178</sup>. Além disso, a companhia realiza uma montagem de *Anastácio*, citada há pouco como representada por Procópio no início do ano, que permanece apenas sete dias em cartaz, mas é reputada uma “excelente edição”<sup>179</sup>. Em 31/10 ocorre a despedida.

A terceira companhia que obteve êxito no ano, sem auxílio explícito do Estado, foi **Dulcina-Odilon**<sup>180</sup>. Ocupando o Rival a partir de 3/9, com a peça *Tovarich*, de Jacques Deval, em meio a inúmeros elogios, chega ao centenário. As demais peças, também estrangeiras, permanecem um bom período no cartaz, atingindo o meio-centenário por, pelo menos, duas ocasiões. Esse caráter estrangeiro do repertório gera algumas acusações de falta de patriotismo, insuficientes para pejudicar a imagem estelar conquistada por Dulcina e afastar seu público fiel.

Conforme já antecipado, o fato mais interessante para a evolução do teatro brasileiro foi o início de subvenções sistemáticas por parte do Conselho de Teatro Nacional<sup>181</sup>. Três conjuntos profissionais receberam as subvenções, após concorrência pública. Relataremos a atuação de cada um deles.

O primeiro conjunto, a companhia **Jayme Costa**, quando recebeu a subvenção, já atuava no teatro Rival, tendo estreado com a comédia *Assim...não é pecado*, de André Barde, traduzida por Mario Alberto, no dia 19/3. Segundo a nota, a companhia inaugurou “auspiciosamente” a nova temporada, com bom elenco, peça interessante, desempenho animado, bem montada e *mis-en-scène* do professor Eduardo Vieira<sup>182</sup>.

No dia 2/4 estreou a peça *Manicômio*, de Francisco Leão, considerada

<sup>176</sup> JC, 17/9/1937 – peça: *O dinheiro do Leão*, estrangeira.

<sup>177</sup> JC, 22/9/1937 – peça: *A felicidade de ontem*, estrangeira.

<sup>178</sup> JC, 2/10/1937 – peça: *Minha irmã de luxo*, estrangeira.

<sup>179</sup> JC, 16/10/1937.

<sup>180</sup> Vide o relatório sobre a cia. Dulcina-Odilon.

<sup>181</sup> No relatório sobre o Teatro e o Estado, especificamos outras medidas adotadas pelo órgão.

<sup>182</sup> JC, 20/3/1937.



“bem escrita”, sendo os desempenhos elogiados, assim como os cenários e mobiliários. Destacamos o seguinte trecho: “No final da representação, artistas, autor e ensaiador foram repetidas vezes chamados à cena”<sup>183</sup>. Parece-nos que o ensaiador Eduardo Vieira gozaria de grande reconhecimento e consideração.

Em 13/4 estreia *Bazar de Bebês*, traduzida por Oswaldo Abreu Fialho que, embora tenha dado leveza e graça aos diálogos, não traduziu corretamente uma palavra de duplo sentido, capital para o desenvolvimento da peça. O público, que riu bastante, riria mais se “a representação corresse com mais ligeireza, mais desenvoltura”<sup>184</sup>.

No dia 30/4 estreia *Quando elas querem*, comédia de Robert B. Joke, traduzida por Luiz Rocha, “um trabalho destinado apenas a fazer rir e, assim, o conjunto que trabalha no Rival reafirmou seu propósito de realizar uma temporada de bom humor”. A peça transcorreu entre risos, sendo as situações “bem defendidas” pelos artistas<sup>185</sup>.

A peça *Bombonzinho*, de Viriato Correa, foi encenada a partir de 14/5, obtendo o mesmo agrado que quando de sua primeira exibição, em 1931. Trata-se de comédia “engraçada, simplesmente para fazer rir. As suas inverossimilhanças não chegam a escandalizar o espectador divertido e regalado. E assim a história explorada pelo autor se desenvolve por entre a mais ditosa alegria, tanto no palco como na sala”. O desempenho foi elogiado e o público, que encheu o Rival, “aplaudiu farta e justamente”<sup>186</sup>.

Assim chegamos a uma nota no dia 18/5, informando que, com o recebimento da subvenção, iniciar-se-ia uma nova fase para a companhia Jayme Costa<sup>187</sup>. Nova nota, dia 19/5, reforça tal início da nova fase da companhia, “naturalmente com uma peça brasileira”<sup>188</sup>. No dia seguinte, menciona-se a comédia de Henrique Pongetti, *Uma mulher oxigenada*, como aquela a inaugurar-la, em 28/5<sup>189</sup>.

Artigo de 27/5, *O Governo Federal e o Teatro Nacional*, destaca que a CTN iniciaria uma fase de “ação sistemática” do governo em favor do teatro, com a vindoura “temporada oficial de comédias”. A primeira companhia dessa temporada, a Jayme Costa, estrearia no dia seguinte, vindo a encenar um repertório escolhido pela Comissão<sup>190</sup>.

Em 26/5 é publicado anúncio do “maior acontecimento teatral do dia”, a

---

<sup>183</sup> JC, 2/4/1937.

<sup>184</sup> JC, 13/4/1937.

<sup>185</sup> JC, 30/4/1937.

<sup>186</sup> JC, 14/5/1937.

<sup>187</sup> JC, 18/5/1937.

<sup>188</sup> JC, 19/5/1937.

<sup>189</sup> JC, 20/5/1937.

<sup>190</sup> JC, 25/7/1937.

encenação de *Loira Oxigenada* pela companhia Jayme Costa, inaugurando a temporada oficial de comédia. Tratar-se-ia de uma “colaboração” entre a companhia e o Ministério da Educação, oferecida ao público carioca “como uma nota de elegância e distinção”. Destaca-se a presença de autoridades e pessoas de projeção social.

A peça é “de grande atualidade, possui muita beleza no seu romance, cenas de emoção, alta dose de poesia, comicidade finíssima e sobretudo arte, muita arte”. O elenco, por sua qualidade, é equiparável às “maiores celebridades do gênero”, sendo “o melhor elenco de comédia que já se organizou no Rio”. O espetáculo está marcado para às 21h, não se mencionando sessões na estreia<sup>191</sup>.

A crítica<sup>192</sup> destaca que a peça, “não como acusação antes como defesa”, tem pontos de contato com a comédia de Artur W. Pinero, *A casa em ordem*. “Mas semelhanças destas, destas coincidências frequentemente se dão entre obras de autores acerca dos quais se não pode admitir que um deles se lembrasse de copiar do outro”, havendo entre elas “diferenças radicais”.

De qualquer modo, os diálogos revelam as frases caprichosas e audazes do autor. Suas peças têm “estilo”, são “escritas”, colocando-o entre os “mais brilhantes cultores do teatro brasileiro de qualquer tempo”, confirmando-se na peça em questão o vigor de seu talento e a independência de sua obra. O desempenho foi “animado, desenvolvido, sobretudo nos dois primeiros atos”.

Não encontramos mais notícias sobre a iniciativa até junho. Aparentemente, o *Jornal do Commercio* estava mais interessado em cobrir a passagem do italiano Bragaglia pelo Rio de Janeiro.

A partir de 11/6, surgem notas sobre a próxima peça da temporada, *As doutoras*, de França Júnior. No dia 13, informa-se que antes da troca de cartaz, a Companhia dará “espetáculos sucessivamente dedicados ao Sr. Presidente da República e Ministros de Estado, ao Corpo Diplomático, intelectuais brasileiros etc. etc.”<sup>193</sup>.

No dia 18/6 ocorreu a estreia de *As Doutoras*, de França Júnior, encenada pela Companhia Jayme Costa, “segunda peça da temporada oficial patrocinada pelo Ministério da Educação”. Conforme a crítica, a peça:

...em brilhante edição, tem o valor principal de demonstrar que não progredimos muito em matéria de produção teatral... A graça sadia, natural e espontânea

---

<sup>191</sup> JC, 26/5/1937.

<sup>192</sup> JC, 27/5/1937.

<sup>193</sup> JC, 13/6/1937.

da comédia agora revivida fez rir e despertou aplausos na sala do Rival. Milagre da interpretação? Nada disso. Há naqueles quatro atos situações das mais felizes, diálogos bem trabalhados, figuras perfeitamente desenhadas. O conflito entre as doutoras e os doutores pode ser renovada nos dias atuais com as mesmas consequências, com as mesmas complicações e finalidades. É certo que o desempenho valorizou o original, montado de acordo com as rubricas do autor.<sup>194</sup>

No dia 13/7 estreia a comédia *O Hóspede do Quarto n. 2*, de Armando Gonzaga, agradando “plenamente, despertando o riso franco na plateia numerosa”, com “um entrecho simples, a figura central escrita para o feitio cômico do primeiro ator do conjunto e três atos bem armados pela incontestável habilidade do autor aplaudido”. Embora o original tenha “situações das mais felizes” e o desempenho tenha sido “animado e por vezes brilhante”, considera-se que Jayme Costa, “perfeitamente à vontade no *Ventura*, alcançaria um êxito absoluto se estivesse mais seguro do seu papel. O efeito de algumas cenas foi prejudicado com essa falha deveras lamentável. O segundo papel coube ao Sr. Rodolpho Mayer, que se desobrigou facilmente da tarefa”. Os cenários de Santa Rosa são tidos como “novos e bonitos” e a *mis-en-scene* do professor Eduardo Vieira é qualificada de boa<sup>195</sup>.

No dia 3/8 estreou a peça *Anna Christie*, de Eugene O'Neill, traduzida por Benjamin Lima, encenada pela cia. Jayme Costa, “uma verdadeira prova de fogo” por ser “tarefa difícil passar da comédia ligeira para o drama intenso e daí o esforço realizado pelos artistas citados”. Lygia Sarmiento mostrou-se indisposta, “não dando a vibração necessária à protagonista”, enquanto Jayme Costa, “além de não estar perfeitamente senhor do papel, teve frases e gestos impróprios da figura que interpretava”. A tradução foi qualificada de “apreciável” e a montagem de “cuidada”. Um comentário parece reafirmar que os procedimentos produtivos do teatro ligeiro não se alteraram com a subvenção nem com o caráter peculiar da peça encenada:

Com a repetição dos espetáculos naturalmente a Companhia poderá dar melhor impressão da peça de O'Neill que – repetimos – reclama intérpretes dramáticos<sup>196</sup>.

Dia 11/8 é publicada nota informando que “está novamente no Rival a comédia do Sr. Armando Gonzaga, *O hóspede do quarto n. 2*”. Pouco depois, o autor Ernani Fornari, em vista da impossibilidade de a companhia de Jayme montar sua peça, pede ao artista que a retire de seu repertório. Em assim sendo, a Comissão do Teatro Nacional escolhe a comédia *O gosto da vida*, de Maria Jacinta Trivão de Campos, para substituí-la.

A peça *O gosto da vida* estreou em 26/8 e revelou uma escritora de valor,

<sup>194</sup> JC, 18/6/1937.

<sup>195</sup> JC, 14/7/1937.

<sup>196</sup> JC, 4/8/1937.

“só por isso, dalgum modo faria jus à subvenção”<sup>197</sup>. Enquanto os artistas são elogiados, destaca-se que “o sr. Jayme Costa encarregou-se dum papel pequeno e, assim mesmo, como de costume, não o sabia”<sup>198</sup>.

Nota publicada em 31/8 informa que a companhia Jayme Costa se despede naquela noite do Rio, indo para Niterói e, em seguida, iniciaria sua excursão pelos estados<sup>199</sup>. Encerrar-se-ia, assim, sua passagem subvencionada pelo Rio de Janeiro durante o ano de 1937.

Analisando-a, constatamos que as modificações trazidas pela intervenção estatal foram pequenas em relação aos procedimentos que o artista já adotava durante sua rotineira temporada. A grande modificação pode ser apontada na limitação de repertório, imposta pela Comissão, escolhendo peças nacionais e clássicos universais (*Anna Christie*, de O’Neill). Todavia, a temporada ainda se organiza nos moldes do teatro ligeiro: várias peças compõem o repertório, que se sucedem no palco, sem o tempo adequado de preparação e ensaios. A produção da peça continua a ocorrer enquanto esta já está em cena, aperfeiçoando-se a representação com a repetição do espetáculo e a intervenção do ponto.

Por outro lado, essa circunstância não retira a importância do apoio. A constatação corrente era de que o teatro precisaria ser “organizado” pelo Estado para que pudesse evoluir corretamente e atingir patamares mais elevados. Intelectuais radicais discordavam dessa visão, desejando simplesmente que o Estado ignorasse o teatro profissional e buscasse a criação do “verdadeiro” teatro brasileiro a partir do zero (ou dos amadores). Mas essa não foi a postura do Estado Novo.

Podemos defender que sua intervenção no ambiente econômico tenha sido contraditória, sob o ponto de vista do teatro ligeiro. Embora em alguns momentos tenha concedido indiscriminadamente subvenções a todas as companhias, estimulando sua produção, também, ao mesmo tempo, estimulou os grupos amadores, que, por sua vez, tornar-se-iam mais uma força para pressionar o teatro ligeiro no rumo de sua extinção. De qualquer modo, todos receberam subvenções<sup>200</sup>.

Outro dos grupos subvencionados foi a companhia **Álvaro Pires**. Nota destaca seu itinerário: estrear no Recife, em julho, seguir até Manaus e retornar ao Rio de

---

<sup>197</sup> JC, 27/8/1937.

<sup>198</sup> JC, 27/8/1937.

<sup>199</sup> JC, 31/8/1937.

<sup>200</sup> Talvez o critério último para concessão dessas subvenções derive de mecanismos obscuros como o favorecimento pessoal e a disseminação de uma ideologia favorável a Vargas.

Janeiro em dezembro. As principais figuras de seu elenco eram: Iracema de Alencar, Maria Costa, Amélia de Oliveira, Lucília Peres, Armando Rosas, Antonio Ramos e Ramos Júnior. A direção artística ficou com o escritor Otávio Rangel e as peças que seriam montadas: *Muralha*, de Coelho Netto; *Inocência*, de Roberto Gomes; *Velha Guarda*, de Joracy Camargo; *Os direitos da saúde*, de Sanches; *Médico de almas*, de Armando Gonzaga.<sup>201</sup>

No dia 5/8 publica-se que o Ministro Capanema recebeu congratulações pelo êxito alcançado no “Norte” pela Companhia Álvaro Pires, por meio de telegramas da Associação Imprensa de Pernambuco e de cronistas teatrais de Recife<sup>202</sup>. Nota do dia 5/12 faz o primeiro anúncio da estreia no Rio de Janeiro da companhia Álvaro Pires, que se realiza em 9/12. Alguns defeitos são apontados pela crítica, apesar de seu esforço por apoiar a iniciativa<sup>203</sup>. Não houve continuidade nas encenações da capital.

No dia 5/5 publicam-se trechos da proposta de **Álvaro Moreyra**<sup>204</sup> para organizar a terceira companhia subvencionada pela Comissão de Teatro Nacional. O repertório seria composto pelas seguintes peças: *O Noviço*, de Martins Pena; *O Cabeleira*, de José do Rego e Santa Rosa; *O Rio*, de Júlio Tavares; *Luz por baixo da porta*, de J. Guimarães Menegale; *O Rei do Câmbio*, de J. Carlos Lisboa; *Frei Luiz de Souza*, de Garrett; *Ásia*, de H. R. Leonard; *Ludo*, de Pierre Seize. Além disso, o diretor se propôs a realizar as *Tardes Culturais*, promovendo palestras sobre:

1. O teatro na antiguidade;
2. O teatro na Idade Média;
3. O teatro na Renascença;
4. De Gil Vicente a Antonio José;
5. Comédia d'Arte;
6. Século XVII;
7. Século XVIII;
8. Século XIX;
9. O teatro de hoje;
10. O teatro no Brasil.

---

<sup>201</sup> JC, 3/7/1937.

<sup>202</sup> JC, 5/8/1937.

<sup>203</sup> JC, 10/12/1937.

<sup>204</sup> Até 1937, apenas uma vez falou-se de iniciativa de Álvaro Moreyra, em nota de 30/6/32 sobre o Teatro de Arte, que seria lançada em breve. O elenco já estaria constituído, o teatro Casino estaria arrendado e escolhida a peça de estreia, uma comédia de Cláudio de Souza, restando marcar a data. O *Jornal do Commercio* não se refere mais a ela. Mário Nunes relata que houve uma iniciativa em 22/5, completando filmes no Glória, sem muitos detalhes.

No elenco, Italia Fausta, Davina Fraga, Eugênia Moreyra, Ariette de Souza, Tina Canabrava, Lenita de Souza, Adacto Filho, Jesus Ruas, Lúcio Moraes, Álvaro de Souza, Samuel Rosalvo, Alfredo Ruas, Álvaro Samuel, Colette, Santa Rosa, Jorge de Castro, Paulo Werneck, Nelson Medeiros.<sup>205</sup>

Publica-se em 22/8 informativo “O Ministério da Educação e o Teatro Nacional”, relatando que em poucos dias estreará a Companhia Dramática de Álvaro Moreyra no teatro Regina, após passagem por São Paulo. Conforme o plano do Ministério, essa companhia permaneceria três meses no Rio e seguiria para o Sul.

No dia 26/8 estreia a Companhia Álvaro Moreyra, cuja noite festiva contou com a presença de autoridades e intelectuais, com a peça *Asia*, de H.L. Lenormand:

(...) Quanto ao espetáculo, repetimos, não se deve tratar rigorosamente de exercer a crítica e sim de celebrar o aparecimento no Rio de Janeiro duma nova companhia, sob a direção dum escritor de todas as maneiras consagrado: o Sr. Álvaro Moreyra, e que se apresenta com um programa de grandes promessas para o engrandecimento, o enobrecimento do teatro brasileiro. O que ali está representa, sob a égide dos Poderes Públicos, um alto esforço que deve ser amparado, encorajado o mais possível. E só nos parece acertado louvar o empreendimento do Sr. Álvaro Moreyra neste início que o público festejou com os aplausos repetidamente dispensados aos intérpretes de *Asia*.<sup>206</sup>

A peça *O Sol de Osiris* foi encenada no dia 2/9, revelando que a companhia se organizara melhor:

Depois das dificuldades tremendas da peça de estreia, a comédia de ontem oferecia aos artistas da Companhia Álvaro Moreyra condições muito mais favoráveis. Os intérpretes d'*O sol de Osiris* sentiam-se relativamente à sua vontade, em elemento seu.<sup>207</sup>

Anuncia-se o breve início das mencionadas *Tardes Culturais*, organizadas por Álvaro Moreyra, com palestras sobre a evolução do teatro e cenas de obras-primas do teatro universal, interpretadas por elementos do elenco. Na primeira dessas tardes, Álvaro Moreyra falará sobre o *Teatro na Antiguidade* e Italia Fausta, em cenário de Oswald de Andrade Filho, fará o final de *Antígona*, de Sófocles, com entrada franca<sup>208</sup>. As demais palestras ocorrem sempre às quintas-feiras.

A peça *O Rio*, de Júlio Tavares (pseudônimo de Carlos Lacerda<sup>209</sup>), foi encenada em 14/9, com cenários de Santa Rosa e Oswald de Andrade Filho, e desempenho

<sup>205</sup> JC, 5/5/1937.

<sup>206</sup> JC, 26/8/1937.

<sup>207</sup> JC, 3/9/1937.

<sup>208</sup> JC, 7/9/1937.

<sup>209</sup> Conforme RIEGO, Christina Barros. *Do Futuro e da Morte do Teatro Brasileiro: uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)*. São Paulo: dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2008, p. 178.

“um tanto desarticulado ou incerto, mas com trabalhos apreciáveis”<sup>210</sup>. A peça *O Noviço*, de Martins Pena, subiu à cena em 23/9, e a peça *A Comediante*, de Chrysantheme (pseudônimo) estreou em 8/10. *Asia* volta ao cartaz em 19/10, sendo substituída apenas em 4/11 por *A Volúpia da Honra*, de Luigi Pirandello, traduzida por Benjamin Lima, que “traz os mais francos elogios dos críticos de Paris”. Destaca-se que:

...no Rio, com efeito, não chegou esse teatro, como chegou o de Ibsen ou o de Sudderman, a fazer moda. O que talvez não seja tão lamentável como o que sucedeu nas capitais, Paris inclusive, onde ele alcançou um triunfo esplendoroso mas efêmero.

Em todo caso, bem haja o Sr. Álvaro Moreyra por mais este entendimento. Sempre se ganha em ouvir aqueles diálogos, por onde uma concepção sempre audaciosa se desenvolve, servida por um estilo feito de ironias e paradoxos. (...)

Ouvimos o Sr. Álvaro Moreyra 'dizer' com uma propriedade, uma naturalidade superiormente apreciável. Em certos trechos de diálogo, auxiliado deveras pela contracena, ele nos fez esquecer que estava representando: alcançava a pura verdade e tivemos a impressão de ser aquela a sua autêntica revelação de artista.<sup>211</sup>

No dia 7/11, anuncia-se que Álvaro Moreyra, sob o título *O caminho do Teatro*, resolveu reunir em dois espetáculos as dez tardes culturais que promoveu para mostrar a evolução do teatro<sup>212</sup>. Dia 16/11 encerra a Companhia de Arte Dramática Álvaro Moreyra sua temporada no Rio de Janeiro, seguindo para o Sul, a fim de apresentar seu repertório de seis peças e as Tardes Culturais.

Com relação a essa companhia, podemos imaginar que grande parte dos procedimentos que caracterizam o teatro ligeiro não foram seguidos. Apesar de não haver qualquer menção expressa nesse sentido, supomos que as encenações não ocorreram em sessões. Após a estreia, não houve mais comentários revelando que o produto encenado ainda estava em fase de produção, demandando a repetição para ser aperfeiçoado. Isso leva a crer que os ensaios tenham sido um tanto mais apurados e os artistas puderam conhecer melhor seus papéis e personagens. Também não sabemos dizer se as encenações visavam à repetição, posto que não se destaca a frequência com que as peças foram encenadas (se todos os dias ou apenas em intervalos).

Pronunciando-se em estudo sobre Álvaro Moreyra, Amauri Araujo Antunes assim se expressa:

O grupo de Álvaro Moreyra buscava, cada vez mais, aprofundar-se no teatro de ideias, com valores literários e, para isso, promovia a discussão das questões sociais através de uma interpretação menos “teatral”, pautando-se pela naturalidade das ações. Os espetáculos oscilavam entre a incorporação de recursos de iluminação e cenografia modernos e encenações simples; entre textos estrangeiros e nacionais; entre drama e comédia, evitando grandes marcações. O grupo não queria uma forma definida (e nem

<sup>210</sup> JC, 15/9/1937.

<sup>211</sup> JC, 5/11/1937.

<sup>212</sup> JC, 7/11/1937 – reproduzimos o artigo ao final.

poderia, por sua composição heterogênea e pelo desejo de experimentar), por isso explorava diversas possibilidades, resultando, assim, em uma experiência teatral aberta à apreciação do público que via, a cada espetáculo, uma nova proposta.<sup>213</sup>

Com relação ao teatro amador<sup>214</sup>, cabe destaque ao Departamento Teatral do Club Universitário do Rio de Janeiro, que promoveu eventos com Álvaro Moreyra e Paschoal Carlos Magno, e à concessão de subsídios pela CTN, em especial aos alunos do Colégio Pedro II, para organizarem um teatro no local. Além disso, a Escola Dramática encena a peça *Feitiço*, de Oduvaldo Viana, em pleno Teatro Municipal, no dia 14/11.

O ambiente teatral se agitou bastante com a visita da companhia Bragaglia, estreando em 15/6. No dia 17/6, inclusive, anuncia-se a realização de conferência do diretor, tratando do tema *As diretrizes do teatro moderno*, com amparo de Capanema<sup>215</sup>. Alguns artigos explicam o papel do italiano na modernização da cena de seu país e a função de “regista”, assumida por ele<sup>216</sup>.

Dois artigos publicados no *Jornal do Commercio* voltam-se para o estudo da história do teatro brasileiro: *Introdução do teatro no Brasil (século XVI)*, de Serafim Leite<sup>217</sup> e *Artur Azevedo – notas para um estudo completo*, de Fernando Neves<sup>218</sup>. Ainda sobre a história do teatro, mas universal, é publicado o estudo *O Teatro de Maeterlinck*, por J. P. Tanure<sup>219</sup>. Por fim, Jayme Cardoso, no artigo *Do teatro ao cinema*<sup>220</sup>, defende o cinema francês em detrimento do cinema norte-americano, baseado no critério, reconhecido por uma minoria, de que a semelhança com o teatro faz um bom filme.

### 3.1.9. 1938

A presença do Estado no ambiente do teatro declamado no ano anterior, explicitada pela subvenção a três companhias, não se repete de modo transparente durante o ano de 1938. Em alguns momentos, durante as notícias que acompanham as companhias de comédia ligeira, afirma-se que sua atuação era amparada pela Comissão de Teatro Nacional (que se transforma no Serviço Nacional de Teatro – SNT); outras notas, sobre as mesmas

<sup>213</sup> ANTUNES, Amauri Araujo. *O trapézio ficou balançando: Teatro de Álvaro Moreyra*. Campinas: dissertação de mestrado, IEL-UNICAMP, 1999, p. 142.

<sup>214</sup> Vide relatório sobre os Amadores.

<sup>215</sup> JC, 17/6/1937.

<sup>216</sup> JC, 6/5/1937.

<sup>217</sup> JC, 2/5/1937.

<sup>218</sup> JC, 28/11/1937.

<sup>219</sup> JC, 7/11/1937.

<sup>220</sup> JC, 5/9/1937.



companhias, silenciam sobre o tema.

Independentemente desse caráter explícito, a presença estatal parece pressionar as companhias à adoção de um repertório composto por peças nacionais. Aos poucos, as comédias que narram aspectos da história brasileira caem no agrado do público, tornando-se condição quase indispensável para o sucesso. As duas peças centenárias do ano, *Marquesa de Santos*, de Viriato Correa, e *Iaiá Boneca*, de Ernani Fornari, reforçam a tese.

Talvez sem perceber essa virada, ou demasiadamente confiante em seu próprio brilho pessoal, capaz de, por si só, trazer multidões ao teatro, **Procópio Ferreira**, durante sua temporada carioca no Carlos Gomes, apresenta apenas peças já encenadas em outras ocasiões no Trianon:

O público quer rir e torna-se necessário oferecer-lhe o prato de sua predileção. Creio que, numa série de espetáculos populares, a ideia de reviver o meu repertório do Trianon é interessante e agradável.<sup>221</sup>

Ainda que, no final da entrevista, peça aos autores brasileiros novos originais, para mostrar, “mais uma vez”, que não é contra nossa produção, não os encena. As peças, embora com boa permanência em cartaz, não repetem a durabilidade alcançada na temporada anterior. Foram encenadas:

1. *As três Helenas* (estreia: 4/3);
2. *Que noite, meu Deus* (25/3);
3. *O casto Bohemio* (8/4);
4. *Peso Pesado* (20/4);
5. *O maluco da Avenida* (2/5);
6. *Um beijo na face* (15/5);
7. *Um homem e oito mulheres* (19/5);
8. *O rei do cobre* (1/6)<sup>222</sup>.

Já a companhia **Dulcina-Odilon** consegue enorme sucesso logo em sua peça de estreia, a centenária *Marquesa de Santos*, de Viriato, representada a partir de 30/3 no Rival. Durante a temporada, que vai até início de julho, mesclam-se mais três peças nacionais e duas estrangeiras, num repertório capaz de agradar público e crítica<sup>223</sup>.

Também realizou uma temporada de sucessos nacionais a companhia **Jayme Costa**, no teatro Glória, entre março e agosto, encenando:

<sup>221</sup> JC, 4/3/1938.

<sup>222</sup> Por se tratarem de reprises, as críticas são desleixadas, não mencionando os autores das peças.

<sup>223</sup> Vide o relatório sobre a Cia. Dulcina-Odilon.

1. *O homem que nasceu duas vezes*, Oduvaldo Viana (estreia: 17/3);
2. *A mulher que todos querem*, sem nomeação de autor (19/4);
3. *O hóspede do quarto n. 2*, Armando Gonzaga (29/4);
4. *Baile de Máscara*, Henrique Pongetti e Luiz Martins (10/5);
5. *O último Guilherme*, Luiz Iglesias (27/5);
6. *Zazá*, Viriato Correa (10/6);
7. *Tinoco*, Armando Gonzaga (21/6);
8. *Fora da vida*, Joracy Camargo (8/7);
9. *Rifa-se uma mulher*, Cesar Ladeira (5/8).

As peças de Oduvaldo e de Joracy chegaram às cinquenta representações. Quanto à última, novamente destacamos, outra vez, a incorporação, pela crítica, dos procedimentos produtivos do teatro ligeiro, ao ressaltar que Jayme estivera inseguro, demonstrando falta de estudos, fato que se resolveria dentro de uma ou duas representações<sup>224</sup>.

De modo efêmero, a companhia Elza-Cazarré ocupou o Rival em janeiro e fevereiro, e a companhia Palmerim Silva ocupou o mesmo teatro entre julho e setembro, ambas sem grandes êxitos. Diferentemente foi a empreitada de **Raul Roulien**, ator de filmes que estava nos Estados Unidos, e cantor de sucesso.

Mesclando suas duas vocações, criou a companhia Roulien, no Glória, pretendendo realizar temporada de trinta dias mas que, em verdade, chegou a cerca de setenta, apresentando comédias ligeiras entremeadas por algumas canções. Destacamos a primeira das peças, *Malibu*, de Henrique Pongetti, uma “peça cinematográfica” que apresentava dez cenas do cotidiano de Hollywood, aproximando-se do gênero revista<sup>225</sup>. Estreada em 19/8, ultrapassou o meio-centenário.

Devemos ressaltar que a crítica da peça revela a incorporação de padrões “cinematográficos” para seu julgamento: reclama da lentidão nas trocas de quadros, “nada cinematográficas”<sup>226</sup>. Noutra peça, *O irresistível Roberto*, do próprio Roulien, a representação é tida como “monótona” e os intervalos como longos<sup>227</sup>. Torna-se natural ao próprio articulista uma encenação que corresponda aos padrões de velocidade e dinâmica atribuídos, normalmente, ao cinema.

---

<sup>224</sup> JC, 9/7/1938.

<sup>225</sup> JC, 19/8/1938.

<sup>226</sup> JC, 19/8/1938.

<sup>227</sup> JC, 17/9/1938.

Mas o grande acontecimento do ano ocorreria em seu final, prolongando-se para os primeiros dias de 1939. Em 4/11 estreia no Teatro Gymnastico, locado pelo governo, a companhia de **Delorges Caminha**, também denominada Companhia Brasileira de Comédia, cujas relações com o governo não são imediatamente explicitadas, apresentando a peça *Iaiá Boneca*, de Ernani Fornari.

Segundo o crítico, “linda peça, lindo espetáculo, linda noite”, iniciada por palavras de esperança de Abadie Faria Rosa, então diretor do Serviço Nacional de Teatro, que substituíra a CTN. Tratar-se-ia, o enredo, de uma “história do passado, história de episódios múltiplos, cortando-se uns aos outros, jogando um tanto à cebra-cega, para no fim se reunirem e conciliarem da maneira mais ditosa”. Peça com “elementos fortes e alegres adornos, uma dose razoável de observação, outra mais larga, de fantasia; e às vezes as mudanças se sucedem tão rapidamente e em tal contraste de motivos e de efeitos, que, em plena emoção duma cena enternecedora, a gente é surpreendida, sofre uma reviravolta de sentimentos, e de repente desata a rir”. Contribuiria para o êxito “o desempenho dum tom geral de segurança e desenvoltura bem raro nas nossas primeiras representações – mesmo em peças de menos responsabilidade”. Os cenários de Collomb também foram elogiados<sup>228</sup>.

Ressaltemos que, novamente, alguns elogios devem-se ao fato de a encenação corresponder aos padrões “cinematográficos”: as mudanças rápidas de cenas e sentimentos. Também é destacado o fato de que, mesmo se tratando de uma primeira representação, haveria uma “segurança e desenvoltura” raras nas estreias. Parece que a possível subvenção do SNT tenha contribuído para uma alteração significativa na produção da comédia, permitindo um tempo maior de preparação e uma primeira representação de um produto mais acabado que o rotineiramente apresentado.

Durante as semanas seguintes, anuncia-se a nova peça, de José Wanderley, *A vida brigou comigo*, dando a impressão de que não se esperava grande êxito. Somente em dezembro, ainda sem a troca do cartaz, menciona-se que dita peça estrearia apenas no mês de janeiro (fato que também não ocorre).

Em 10/12 publica-se carta de Delorges a Abadie, dando conta a este que o prefeito do DF concedera isenção à sua companhia sobre o imposto de reclames, desde que sejam de originais brasileiros representados no Gymnastico<sup>229</sup>. Novamente as relações e favorecimentos governamentais surgem de modo obscuro.

---

<sup>228</sup> JC, 5/11/1938.

<sup>229</sup> JC, 10/12/1938.

Nota de 17/12 destaca a temporada de Delorges no Gymnastico, “sob patrocínio do Serviço Nacional de Teatro”, demonstrando as potencialidades da arte cênica entre nós, dando uma “demonstração do poder de vontade a serviço da verdadeira arte”<sup>230</sup>. Em seguida, publica-se agradecimento de Delorges ao ministro Capanema, pelo seu comparecimento à peça.

Num feito marcante, a peça chega, em 12/1/39, encenada uma vez por noite e em cerca de três matinês semanais (fato não destacado pelo *Jornal do Commercio*), ao centenário. O feito, alardeado pela imprensa, é comemorado com um ato variado e a inauguração de uma placa “assinalando o êxito da iniciativa do Sr. Delorges Caminha patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro”<sup>231</sup>. Em 25/1/39 informa-se que Delorges daria os últimos espetáculos de sua primeira temporada no Gymnastico, ainda com *Iaiá Boneca*. Um álbum seria publicado, contendo páginas de apreciações sobre a temporada feitas por autores e críticos<sup>232</sup>.

A companhia despede-se em 5/2/39, após 134 representações consecutivas da peça, indo para São Paulo, onde estrearia em março. Pela primeira vez na história de nosso teatro ligeiro cômico, uma comédia chegava ao centenário sem o recurso às sessões. Se o “patrocínio” do SNT já permitira a encenação de uma estreia com artistas mais seguros, levava, agora, ao destacado êxito que também rompe com procedimentos usuais do teatro ligeiro.

Essa mesma subvenção permite uma explosão no teatro amador<sup>233</sup>, contando, inclusive, com o acompanhamento, embora não com a mesma intensidade com que contava o teatro profissional, do *Jornal do Commercio*. Durante o ano, surge o Teatro do Estudante Brasileiro (TEB), sob direção de Paschoal Carlos Magno, que encena, a partir de 28/10, a peça *Romeu e Julieta*, por seis vezes.

Essa iniciativa começa a ser destacada ainda em junho, chegando a ser qualificada como “a mais arrojada dos últimos tempos”<sup>234</sup>. Tal antecedência revela uma grande preparação dos artistas-estudantes para a encenação, novamente contrariando-se os padrões do teatro ligeiro. Além disso, a limitação das encenações a seis, indica que não se buscava a repetição do espetáculo, nem a representação diária, características do teatro ligeiro.

---

<sup>230</sup> JC, 17/12/1938.

<sup>231</sup> JC, 12/1/1939.

<sup>232</sup> JC, 25/1/1939.

<sup>233</sup> Vide o relatório sobre os Amadores.

<sup>234</sup> JC, 4/10/1938.

Por fim, o grupo considera, durante o ano, que sua missão seja educar o gosto do público, fugindo da tradicional valorização do polo diversão da arte teatral pelos grupos profissionais.

Eventos de outros grupos amadores são noticiados: o Club Gymnastico, o Ginásio Pedro II e o Club das Vitórias Régias.

Novamente são publicados artigos e estudos interessantes sobre o teatro no *Jornal do Commercio*: *O No / o Kabuki*, por A. M. de Abreu (16/1); *Aspectos do Teatro I e Aspectos do Teatro II*, de Raul Pedrosa (3/4 e 24/4); *Variações sobre o teatro nacional*, de Cyro Vieira da Cunha (22/5); *O teatro e a abolição*, de João Luso (29/5); *Martins Pena – comediógrafo de nossos costumes*, de Lafayette Silva (28/10).

Convém destacar que, embora os artigos de Raul Pedrosa enfoquem a Alemanha e a Inglaterra, ele demonstra que a evolução do teatro nesses países liga-se à atuação estatal, defendendo as ações do SNT. Conforme seu raciocínio no primeiro de seus artigos, teria havido no teatro um terrível mal entendido, a que chama de “espiral descendente”: certos empresários teriam obrigado os artistas a “baixar o nível” para atingir o público, que estaria “muito embaixo”<sup>235</sup>. Tal espiral descendente já teria terminado no Brasil, voltando o teatro a educar o povo, graças ao governo:

O Serviço Nacional de Teatro, incentivando amadores, dando ao teatro infantil a sua verdadeira significação, nacionalizando o teatro, sem que isso importe na exclusão do grande repertório universal; adaptando ao nosso tão belo idioma os libretos de ópera, como já o Ministério da Educação o fez com sucesso; promovendo óperas, peças e bailados de assunto nacional; criando uma grande companhia oficial nos seus vários setores de comédia, drama lírico e bailados; modernizando processos de *mise-en-scene*; criando prêmios de viagem para autores, atores e alunos de arte dramática que mais se distinguirem; cumprindo, enfim, o decreto que o criou e que encerra o mais belo dos programas; encarando outros assuntos e resolvendo-os, fará obra meritória.<sup>236</sup>

No mesmo sentido conclui Cyro Vieira da Cunha, após constatar que ao teatro brasileiro não faltam autores, artistas, subvenções, nem público:

Só faltava ao teatro o que, agora, lhe vem de dar o Governo, pelas mão do Sr. Getúlio Vargas: organização. Com ela, estamos convencidos, reaparecerão autores, atores e público. E o nosso teatro alcançará, em luminosa caminhada, seus legítimos destinos culturais e educativos.<sup>237</sup>

### 3.1.10. 1939

Demonstrando que a atuação estatal não se pretendia efêmera, logo no início do ano uma nota declara que o ministro Capanema aprovava o Plano Quinquenal de

<sup>235</sup> Notamos que este raciocínio, a fim de desqualificar o teatro ligeiro, se repete frequentemente, chegando até Álvaro Lins e Décio de Almeida Prado.

<sup>236</sup> JC, 3/4/1938.

<sup>237</sup> JC, 22/5/1938.

Teatro, elaborado por Abadie Faria Rosa, diretor do Serviço Nacional de Teatro. Apenas se destaca na nota que, conforme tal Plano, seriam concedidas subvenções a companhias musicadas e declamadas que se submetessem ao “controle” do SNT<sup>238</sup>.

Durante o ano, sete companhias profissionais, a partir de abril, recebem explicitamente subvenções: Casa dos Artistas, Delorges Caminha, Jayme Costa e Renato Vianna, de teatro declamado; Gilda de Abreu, Iglesias & Freire Júnior e Jardel Jercolis, de teatro musicado. Por outro lado, também graças ao apoio estatal, talvez o movimento amador atinja seu ápice, havendo, no final do ano, diversas representações de peças e o Congresso de Amadores, que confere contornos políticos bem delineados ao movimento.

Na margem desse processo de amparos estatais, aparentemente sem contar com eles, **Procópio Ferreira** realiza, com sua companhia, curta, porém exitosa temporada no Carlos Gomes, de final de fevereiro a final de abril. A primeira peça, *Carneiro de Batalhão*, de Viriato Correa, revela que o empresário rendeu-se, novamente, à força das comédias nacionais. Estreando em 24/2, o crítico “R.” elogia o espetáculo: peça “bem escrita”, “bom desempenho”, “caprichosamente montada”<sup>239</sup>.

Após o cinquentenário da primeira comédia, Procópio reexibe *Deus lhe Pague*, de Joracy, a partir de 17/3, que permanece pouco mais de um mês em cartaz, também superando as cinquenta representações consecutivas. Por se tratar de peça já bastante reencenada pela companhia, todos saberiam, “na ponta da língua”, seus papéis<sup>240</sup>.

A última peça, encenada apenas nos últimos dias da temporada, é *O homem que fica*, de Magalhães Júnior, cuja estreia ocorre em 18/4. Em conformidade com os procedimentos regulares das companhias que exploram o teatro ligeiro cômico, cujo proprietário é a grande estrela, tudo na peça gira em torno de Procópio. Assim, a comédia...

... tem somente um grande papel. Os demais personagens formam apenas o quadro, dentro do qual ressalta o trabalho do protagonista.<sup>241</sup>

Na mesma situação aparente (sem amparos estatais), a companhia **Dulcina-Odilon** ocupa o teatro Alhambra, de abril a outubro. Enfatizando peças estrangeiras que permanecem cerca de duas semanas em cartaz, a empresa não corre riscos e chega a um sucesso moderado. Ainda assim, transparece outra faceta do caráter mencionado acima,

---

<sup>238</sup> JC, 12/1/1939.

<sup>239</sup> JC, 24/2/1939.

<sup>240</sup> JC, 18/3/1939.

<sup>241</sup> JC, 19/4/1939.

notando a crítica uma certa repetição interpretativa por parte de Dulcina<sup>242</sup>. Em se tratando de uma estrela, a atriz precisa repetir-se sempre, para satisfazer o público; às vezes, essa necessidade impede uma caracterização adequada de personagens.

Novamente agraciado com uma subvenção, **Jayme Costa** já ocupava o Rival nos primeiros meses do ano, obtendo bons êxitos. Em 29/3 anuncia-se que a sua temporada oficial será inaugurada futuramente, com a peça *Carlota Joaquina*, de Raymundo Magalhães Júnior. Pouco adiante, informa-se que Jayme será D. João VI, marcando uma nova etapa na sua carreira, “dadas não só as suas condições físicas para o grande papel, como ainda o estudo minucioso e consciente que ele próprio está fazendo”. Citam-se, inclusive, livros que ele estaria lendo sobre o monarca<sup>243</sup>.

Em 5/5/39, a Companhia Jayme Costa inaugura, de modo pouco auspicioso, sua temporada sob proteção do SNT com *Genro de Muitas Sogras*, de Artur Azevedo:

Naturalmente, por falta de propaganda, a engraçada peça não atraiu a enchente que seria de esperar, mas aqueles, poucos, que tiveram a boa lembrança de ir ao Rival divertiram-se bem.<sup>244</sup>

Mas a força de seu nome, o ponto escolhido para sua iniciativa e o apoio da imprensa mudam os ventos, levando-a ao sucesso. A peça *Carlota Joaquina* é finalmente encenada em 26/5. Qualificada como uma “crônica”, foi representada com “propriedade”, considerando-se muito boa a atuação de Jayme Costa<sup>245</sup>.

Publica-se carta de Jayme em 5/7, agradecendo pelos elogios recebidos por sua atuação:

Produto de acuradas vigílias pela história dos costumes, procurei dar ao meu desempenho a maior soma de realidade, visando satisfazer a culta e exigente plateia do Rio de Janeiro e ainda mais, com os olhos fitos nos censores austeros e analistas conscientes que sois vós – os críticos.

E as empolgantes referências feitas sobre minha criação, demonstram que o meu objetivo foi atingido, que o êxito coroou meus esforços e atenções.

Repito: agradeço-vos tamanho incentivo, como um soldado cômico de suas responsabilidades agradece o prêmio do dever cumprido.<sup>246</sup>

O autor finaliza enviando uma foto do seu D. João VI, “como uma homenagem ao vosso estímulo”, ao cronista do *Jornal do Commercio*. No dia 7/7 comemorou-se o centenário da peça.

<sup>242</sup> Vide VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000, pp. 192 e 231.

<sup>243</sup> JC, 29/3/1939.

<sup>244</sup> JC, 6/5/1939.

<sup>245</sup> JC, 27/5/1939.

<sup>246</sup> JC, 5/7/1939.

O próprio Ministro Capanema endereçou carta a Jayme Costa, publicada no dia 23/7, destacando que o espetáculo lhe trouxera uma grata impressão: “essa impressão envolve a qualidade do texto, a beleza da representação cênica e o desempenho escrupuloso e brilhante que lhe dão os artistas de sua Companhia”, destacando a “magnífica” interpretação do D. João VI, por Jayme, “sem dúvida uma das criações mais vivas e duradouras do nosso teatro”<sup>247</sup>. A peça entraria em sua décima semana de representações, atingindo em 27 a marca das 150 representações consecutivas<sup>248</sup>.

Somente em 19/8 a peça *Carlota Joaquina* é substituída do cartaz pela comédia *Maridos de hoje*, de Baptista Junior, cujo objetivo “foi amplamente alcançado: fazer rir”. Além disso, a companhia “interpretou com vivacidade a comédia”, compondo Jayme “um bom tipo de veterinário, eternamente preocupado com os seus 'clientes’”<sup>249</sup>. Permanece em cartaz até 7/9, quando, após um festival, a companhia se despede, rumo ao norte.

Talvez a representação de D. João VI tenha sido o maior trabalho, até então, de Jayme Costa, que chegava ao topo de sua carreira. Dotado de enorme talento, o artista, conforme as declarações da imprensa, teria devidamente se preparado para o papel, coisa que nem sempre podia ou queria fazer. Possivelmente o fato de ficar no centro dos holofotes, em virtude de receber mais uma subvenção estatal, o tenha estimulado.

Novamente a peça que ultrapassa o centenário adota tema histórico, revelando uma convergência entre os interesses do Estado, o gosto do público e a visão da crítica, sempre elogiando tais iniciativas. Mas, pensando nos demais procedimentos produtivos, a companhia permanece nos limites do teatro ligeiro cômico, ainda que se trate de um teatro ligeiro “bem feito”.

A companhia **Renato Vianna**<sup>250</sup>, de modo bastante suspeito, inicia sua temporada no teatro Gymnastico em 4/4, uma semana antes de divulgados os resultados da concorrência que concedeu as sete subvenções acima mencionadas. Durante o mês de abril são realizadas reprises das peças *Deus*, *Salomé* e *A Última Conquista*, ambas de autoria do próprio Renato.

No início de maio, por cerca de três semanas, os espetáculos são suspensos, para ensaios e preparação da companhia que, no dia 22/5, sem sessões, apresenta a peça *Margarida Gautier*, de Renato, inaugurando sua “temporada oficial”. Após encenar as

---

<sup>247</sup> JC, 23/7/1939.

<sup>248</sup> JC, 27/5/1939.

<sup>249</sup> JC, 20/8/1939.

<sup>250</sup> Vide relatório sobre Renato Vianna.



peças *Simone*, de Nicodemi (13/6), e *Ladra*, de Silvino Lopes (23/6), a companhia, no início de julho, suspende novamente suas atividades e se organiza para excursionar pelo sul do país, ainda amparada pelo SNT.

Outra companhia subvencionada foi organizada pela **Casa dos Artistas**.

No dia 11/6 é publicada notícia nada animadora sobre sua estreia:

...a organização do conjunto da benemérita sociedade, incluindo nomes conhecidos, foi, entretanto, mal feita. Daí a má impressão do espetáculo de estreia, no Teatro Regina. A peça *Dentro da Vida* – é fraquíssima, sem elementos de agrado. E tais falhas são de lamentar, quando um ambiente de simpatia formou-se em torno da iniciativa. Há, apenas, a registrar o esforço de um ou outro artista...<sup>251</sup>

Destaca-se, em 25/6, que a companhia está apresentando *Hedda*, de Ibsen, sem maiores detalhes ou qualquer crítica à estreia. Já a comédia *O ermitão* estreou em 1/7 e foi novamente criticada:

Peça fraca, interpretada por um conjunto fraquíssimo, não conseguiu agradar. Além do mais, os artistas não conheciam perfeitamente os seus papéis, o que causa sempre péssima impressão<sup>252</sup>.

A iniciativa malogra. A incapacidade de organização da companhia revela-se também na má vontade da imprensa, cujo apoio não foi conquistado.

Conforme telegrama enviado por **Delorges Caminha**, a peça *Tiradentes* subira à cena em São Paulo com um sucesso “nunca visto”, “o teatro inteiramente lotado por fino público, aplaudiu delirantemente”<sup>253</sup>. Criava-se uma expectativa no público carioca para seu retorno, que ocorre no dia 1/8, com a reprise de *Iaiá Boneca*. Para o crítico, teria sido

...mais interessante iniciar a série de espetáculos com o auxílio e sob o controle do Serviço Nacional de Teatro, com um original inédito. Despertaria maior interesse e constituiria uma nota de destaque na vida teatral da cidade.

Uma reprise é sempre uma reprise...<sup>254</sup>

Como no elenco não houve grandes alterações, a representação foi a mesma da última temporada e o “resultado da má orientação foi uma plateia reduzida para assistir a um espetáculo interessante”<sup>255</sup>.

Encena-se a uma nova peça, a comédia *Mauá*, de Castello Branco de Almeida, no Teatro Gymnastico, em 25/8. Considera-se que a companhia, “homogênea, deu excelente representação à comédia”, para uma plateia longe de lotada, cujos poucos

---

<sup>251</sup> JC, 11/6/1939.

<sup>252</sup> JC, 2/7/1939.

<sup>253</sup> JC, 13/6/1939.

<sup>254</sup> JC, 2/8/1939.

<sup>255</sup> JC, 2/8/1939.

espectadores aplaudiram a peça e a representação<sup>256</sup>.

A peça *O Maluco número quatro*, de Armando Gonzaga, foi encenada em 8/9, revelando um trabalho que “vai num crescendo de interesse, despertando grandes gargalhadas”, com imprevistos e situações cômicas que tornam o original “dos mais interessantes<sup>257</sup>. A peça chega em 12/10 ao meio centenário.

Em 18/10 anuncia-se que a Companhia de Delorges Caminha trocará o Gymnastico pelo Alhambra, após dois meses de representações consecutivas. No dia 20 estreia a peça *A vida brigou comigo*, de José Wanderley e Daniel Rocha, que possuiria algumas falhas:

(...) Mas o que impressiona, principalmente, é a maneira complicada de falar da maioria das personagens. Frases rebuscadas e conceitos mais ou menos filosóficos... Há outras falhas na peça.

(...) Falta ao original ação, que só surge no último ato com a cena jogada entre os três personagens centrais.<sup>258</sup>

Delorges tem um pequeno papel, “muito aquém de seus méritos” e a peça “está montada com gosto”<sup>259</sup>.

Em 27/10 anuncia-se mudança de cartaz, subindo a peça *A mulher que se vendeu*, de A. Torrado e L. Navarro, tradução de Eurico Silva e Djalma Bittencourt. Destacamos: “O conjunto que estreou em sessões, passa hoje a dar um espetáculo por noite...”. A crítica sobre a estreia, curta, apenas menciona que a comédia não é nova no Rio, mas a edição atual é “bem cuidada e mereceu os aplausos de um público numeroso”<sup>260</sup>.

A peça *O Grande Ladrão*, de Castello Branco de Almeida, estreia dia 3/11. Considera-se que o original não era bom, requerendo alguns cortes. Espera-se que a atuação de Delorges melhore, com um “conhecimento melhor do papel”<sup>261</sup>.

Nota de 15/11 destaca a representação, no dia seguinte, de *Tiradentes*, de Viriato Correa, por Delorges Caminha, no Municipal. Trata-se de “récita cívica” a representação da peça que constituiu “sem favor, o grande acontecimento teatral destes últimos tempos” em São Paulo. O “ambiente de cenoplastia” é de Colomb, os figurinos “autênticos”, exteriorizando época própria, a companhia desempenhará os principais papéis “com a mesma eficiência artística e teatral com que foi a peça, sob o controle do SNT,

---

<sup>256</sup> JC, 26/8/1939.

<sup>257</sup> JC, 9/9/1939.

<sup>258</sup> JC, 19/10/1939.

<sup>259</sup> JC, 19/10/1939.

<sup>260</sup> JC, 28/10/1939.

<sup>261</sup> JC, 4/11/1939.

apresentada ao público paulistano”<sup>262</sup>. Na crítica menciona-se que o espetáculo agradou muito, “porque o público se prendeu ao desenrolar da peça do Sr. Viriato Correa”. A representação, “descontadas uma ou outra pequena deficiência”, transcorreu “a contento”, destacando-se a preocupação, na montagem, com os “bons” cenários e “vistosos” figurinos. Delorges se deu muito bem ao desempenhar um Tiradentes “nervoso, fremente de ideais revolucionários, assomadiço, sonhador, desprendido de tudo e pronto a sacrificar-se pelos seus companheiros”<sup>263</sup>. A peça, que foi representada a preços populares, seguiu no Alhambra nos próximos dias.

Após representar *O maluco n. 4* e *Iaiá Boneca* durante o mês de dezembro, a companhia encena *A Província*, de José Carlos Lisboa, em 22/12, e despede-se em 3/1/40, indo para Minas Gerais.

A companhia não obtém o mesmo êxito do ano anterior. A peça *Tiradentes*, que fora sucesso em São Paulo, demorou muito a ser representada no Rio de Janeiro. Durante a temporada, as peças deixaram de ser exibidas em sessões e passaram a ser exibidas em espetáculo único, revelando uma possível falta de público. Tal alteração somente pôde ocorrer graças à subvenção estatal. Por fim, o grupo, sempre elogiado por conhecer os papéis, passa a receber críticas sistemáticas, representando, no máximo, “a contento”.

Devemos destacar uma iniciativa do SNT que, em 13/11, representa a peça *Guerras do alecrim e da manjerona*, de Antonio José. A peça daria à “numerosa assistência” uma ideia do trabalho do “comediógrafo brasileiro” permitindo também uma “reconstituição histórica”, graças ao esforço para representar fielmente a peça, que foi reencenada nos dias seguintes<sup>264</sup>. Em 30/11 o ciclo de eventos se completou com a palestra de Carlos Sussekind de Mendonça sobre a vida de Antonio José.

Nos dias 29 e 30 de abril são publicadas notícias sobre a comemoração do centenário do ator Vasquez, com a transcrição de manifestações e pronunciamentos. No dia 1/10 publica-se longa conferência realizada por Jarbas de Carvalho, intitulada *Teatro Sintético*, na qual ele propõe um teatro que harmonize seus três elementos básicos: “a trama intelectual artística, a técnica teatral e a casa de espetáculo”<sup>265</sup>.

Embora já em abril surjam as primeiras notícias sobre o Teatro do Estudante Brasileiro (TEB), destacando o início de seus ensaios e o repertório que será

---

<sup>262</sup> JC, 15/11/1939.

<sup>263</sup> JC, 17/11/1939.

<sup>264</sup> JC, 14/11/1939.

<sup>265</sup> JC, 1/10/1939.

encenado<sup>266</sup>, é no final do ano, a partir do final de novembro, que o **movimento amador** torna-se protagonista do ambiente teatral, de um modo talvez pioneiro em toda nossa história.

A série de espetáculos do TEB inicia-se no dia 24/11, com a peça *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, ensaiada por Esther Leão e dirigida por Paschoal Carlos Magno, mesclando mais de 250 pessoas no palco do Municipal, numa impressionante “combinação de efeitos seguros de sons e luz”, que “faria inveja a muito profissional”<sup>267</sup>.

Dias mais tarde, publica-se a crítica do francês Fortunat Strowsky, afirmando que o “grande teatro brasileiro” estaria nessa “mocidade intelectual”. Seu dedo aponta para os amadores, indicando neles a realidade do teatro brasileiro, que o tornaria “dos mais célebres do mundo”<sup>268</sup>.

No mês de dezembro ocorre a temporada de amadores teatrais, no teatro Gymnastico, amparada pelo SNT e contando com a participação de mais de uma dezena de grupos, cada um encenando suas peças.

Ainda no final de novembro, ocorre a fundação da Confederação dos Grupos Amadores Teatrais do Brasil, sendo indicado Abadie Faria Rosa como presidente de honra. Dias mais tarde, em 3/12, instala-se o Congresso de Amadores, debatendo diversas teses e reunindo grupos para, nas palavras de Santa Cruz Lima, presidente do Congresso, “mobilização das forças construtivas do Novo Teatro Brasileiro”<sup>269</sup>.

Ainda recebem destaque as provas públicas do Curso Prático de Teatro (ex-Escola Dramática) e a formação de um novo grupo amador, *Os Comediantes*, cujas primeiras encenações, sem grande cobertura jornalística, ocorreriam somente em janeiro do ano seguinte.

Neste momento, o movimento amador já é uma força de pressão, no ambiente teatral carioca, sobre o teatro ligeiro: toma-lhe subvenções, espaço nos jornais e a condição de “grande” teatro brasileiro.

### 3.1.11. 1940

Ainda que o investimento do SNT tenha contemplado companhias de teatro musicado, a preferência sempre recaiu sobre aquelas de teatro declamado. Talvez fruto

<sup>266</sup> JC, 13/4/1939 – vide o relatório sobre os Amadores.

<sup>267</sup> JC, 25/11/1939.

<sup>268</sup> JC, 1/12/1939.

<sup>269</sup> JC, 19/12/1939.

desse estímulo, em 24/1 publica-se nota que leva à questão de qual modalidade seria a preferida do público, a comédia ou a revista. Luiz Iglesias teria declarado, em programa de rádio, que o público preferiria a revista; o articulista, por sua vez, discorda disso, dizendo que os maiores sucessos de 1939 foram comédias<sup>270</sup>. Dias mais tarde, volta-se ao debate, publicando-se carta que afirma serem as comédias do próprio Luiz Iglesias mais apreciadas do que as revistas<sup>271</sup>.

Inegavelmente, os críticos sempre viram nas comédias ligeiras um produto artisticamente mais desejável do que as revistas, sobretudo quando estas transformam-se em *shows* de variedades. Por um momento, no último ano da década, parece que a opinião é compartilhada também pelo público, cujo prestígio leva mais comédias ao centenário do que as revistas, ainda que estas sejam encenadas três vezes por noite.

Curiosamente, no início de março, o próprio **Luiz Iglesias** organiza uma companhia para explorar, no Rival, comédias ligeiras. Inovando na produção do teatro ligeiro cômico, adota três sessões por noite, às 17h, 20h30 e 22h. Contando com Esther Leão como ensaiadora e Sônia Oiticica, oriunda do teatro amador, como atriz, apresenta a peça *Feia*, de Paulo de Magalhães, a partir de 7/3. Segundo a crítica, no enredo haveria duas peças, uma cômica e outra triste, “para ver se os espectadores de hoje ainda sabem chorar”<sup>272</sup>. Chega ao centenário no início de abril.

As duas peças seguintes ultrapassam as cinquenta representações: *O Troféu*, de Armando Gonzaga (4/4) e *Querida*, de Paulo de Magalhães (27/4). Quanto a esta última, o crítico (“L.”) nota que “passa por duas ou três situações dramáticas”, sendo cômica em seu restante. Também percebe falta de apuro e afinação na estreia, afirmando que na próxima encenação talvez “tudo corra com a devida desenvoltura”<sup>273</sup>.

As demais peças, também com bons números, permitem à companhia permanecer no teatro até junho e, de certa forma, desmentem a tese do próprio Luiz Iglesias, demonstrando na prática a inquestionável popularidade da comédia.

Como de costume nos últimos anos, **Procópio Ferreira** realiza temporada de enorme sucesso, no Serrador. No dia 1/3 estreia a peça *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo, que conta a história de mendiga apaixonada por um milionário e um miserável, precisando decidir-se com qual deles pretende se casar. Conforme “L.”, Procópio:

---

<sup>270</sup> JC, 24/1/1940.

<sup>271</sup> JC, 26/1/1940.

<sup>272</sup> JC, 8/3/1940.

<sup>273</sup> JC, 27/4/1940.

...progride sempre, possui, cada vez mais acentuadamente o privilégio de valorizar a frase, já lhe dando o máximo de relevo e de colorido, já a completando ou lhe emprestando coisas que nela indubitavelmente não estavam.<sup>274</sup>

Permanecendo em cartaz até final de maio, torna-se num dos maiores sucessos de sua carreira e na de seu autor predileto, Joracy. A observação do crítico revela que Procópio recorria aos “cacos”, trazendo falas que não estavam no texto para o personagem que representa, recurso comum a estrelas proprietárias de companhias no teatro ligeiro cômico e que, veremos adiante, causará grandes problemas a Jayme Costa.

Todas as demais peças encenadas, salvo a última, ultrapassam o meio-centenário:

1. *A vida começa aos 40*, Landislau Todor (24/5);
2. *Suicídio por amor*, Abadie Faria Rosa (29/6);
3. *O Avarento*, adap. Bandeira Duarte (10/8);
4. *O Badejo*, Artur Azevedo (28/9).

No Carlos Gomes, **Delorges Caminha**, embora sem repetir seu sucesso de *Iaiá Boneca*, reencontra os rumos que levam aos elogios da crítica. A primeira peça de sua temporada, *Pertinho do Céu*, de J. Wanderley e Mário Lago (5/4), ultrapassa as cinquenta representações no início de maio. Até agosto, apresenta apenas peças nacionais e ainda realiza representações em homenagem às grandes criações de Leopoldo Fróes: *Mimosa*, do próprio Fróes (8/6); *Flores de Sombra*, de Cláudio de Souza (17/7); *O simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro (31/7).

Nota de 13/6 trata de companhia a ser formada pelo SNT, a **Comédia Brasileira**, relatando que seria dirigida por Otávio Rangel e administrada por Álvaro Pires<sup>275</sup>. No dia seguinte, informa-se que seriam ensaiadas as peças: *As guerras do alecrim e da manjerona*, de Antonio José, e *Caxias*, de Carlos Cavaco<sup>276</sup>.

Somente no dia 10/8, após vários anúncios e sucessivos adiamentos, ocorre a estreia, no Teatro Gymnastico, com a peça *Caxias*, de Carlos Cavaco, que conta com o apoio da imprensa:

Empreendimentos como o que ontem foi levado a cabo no Teatro Gymnastico devem ser acolhidos jubilosamente, festivamente. De certo esta peça e este desempenho mereceriam louvores duma crítica por severa que fosse; mas, se a obra do Sr. Carlos Cavaco apresentasse, teatralmente, defeitos consideráveis e se a representação deixasse em alguns pontos a desejar, tudo nos cumpriria esquecer, porque acima de

<sup>274</sup> JC, 2/3/1940.

<sup>275</sup> JC, 13/6/1940.

<sup>276</sup> JC, 14/6/1940.

tudo, este espetáculo marcou uma data e uma etapa da cena brasileira. (...)

Por isso, repetimos, qualquer rigor de apreciação se tornaria, neste caso, descabido, além de mesquinho. É preciso animar os homens, os artistas, toda esta gente a cuja inteligência e a cuja força de vontade se deve o brilho vitorioso da noite de ontem.<sup>277</sup>

Em 19/9, novamente no Gymnastico, a Comédia Brasileira representa *Guerras do alecrim e da manjerona*, de Antonio José, contando, uma vez mais, com a complacência da crítica.<sup>278</sup> No dia 15/10, é representada a peça *O caçador de esmeraldas*, de Viriato Correa, segundo o autor “episódios da epopeia sertanista do século XVI”, segundo o crítico, “uma espécie de crônica teatralizada”, de qualquer modo, um retrato da odisseia de Fernão Dias e seus companheiros<sup>279</sup>.

A companhia é dissolvida no início de novembro pelo SNT. Tal ato dá início a uma discussão com a Casa dos Artistas e a medidas judiciais por violação contratual com os artistas<sup>280</sup>.

**Jayme Costa**, que no ano anterior atingira o apogeu, torna-se alvo de polêmica e perde um pouco de seu brilho durante a temporada. Ocupando o Rival, sua companhia representa, com êxito, as comédias *Maridos em segunda mão*, de Henrique Pongetti (14/6), *Se a sociedade soubesse*, de Cesar Leitão (18/7) e, em reprise, *Carlota Joaquina*, de R. Magalhães Júnior (31/7).

Após os cinquentenários das peças acima, a temporada continua boa, não obstante o comentário relativo à estreia, em 9/8, da comédia *Uma Mulher Infernal*, de Paulo Kenery.

Há dias o Sr. Jayme Costa analisou em entrevista os males do teatro nacional. Esqueceu, porém, de incluir entre as causas indicadas os artistas que não estudam os papéis... O espetáculo de ontem apresentado no Rival agradaria muito mais se todos os intérpretes estivessem seguros das suas falhas.<sup>281</sup>

Ainda assim, logo em seguida o crítico observa que Jayme apresentara “uma das suas excelentes caracterizações no marido enganado e, por fim, conformado com a sua arte”, destacando que a peça estaria “bem montada”<sup>282</sup>.

Após novo cinquentenário, em 11/9, a montagem da peça de Abadie Faria Rosa, *Crepúsculo* recebe críticas mais incisivas:

Parece que a Casa dos Artistas não permite que se façam ensaios mais de

<sup>277</sup> JC, 11/8/1940.

<sup>278</sup> JC, 9/9/1940.

<sup>279</sup> JC, 16/10/1940.

<sup>280</sup> JC, 14/11/1940 e JC, 18/11/1940.

<sup>281</sup> JC, 9/8/1940.

<sup>282</sup> JC, 9/8/1940.

duas vezes por semana. Isto, numa época em que tanto se cuida da defesa, da elevação e do aprimoramento do teatro – causa pena e riso ao mesmo tempo. E o resultado não poderia ser outro: as companhias entregam ao público as peças por ajustar, por acertar. Embora até as montagens levassem meses, um ano inteiro, os longos intervalos dos ensaios bastariam para impedir que se desse ao desempenho a desenvoltura e a afinação de desejar. Para isso se torna necessário o trabalho de todos os dias, em que se aproveitam totalmente os progressos obtidos na véspera e se consigam novos aperfeiçoamentos para fixar na tarde seguinte. O que se está agora fazendo é andar para diante e para trás. E por isso sucede que, no dia da primeira representação, não sabem, às vezes, os artistas se hão de ir para trás ou para diante.

O desempenho de *Crepúsculo* ressentiu-se gravemente da falta de apuro. E esse defeito se tornava mais lamentável por se tratar duma obra escrita a sério em linguagem frequentemente elevada e até, em algumas passagens, com o senão duma retórica descabida e inverossímil. Foi pena, realmente, porque os intérpretes tinham marcado inteligentemente as respectivas personagens.<sup>283</sup>

Curiosamente, atribui-se à Casa dos Artistas, que se tornara durante a década um Sindicato, a culpa pelo fato, corriqueiro no teatro ligeiro, de a peça não estar devidamente ensaiada para a estreia, precisando aperfeiçoar-se durante as primeiras representações.

Nesses dias já eclodia uma polêmica que prejudicaria o final da temporada de Jayme. O ator teria declarado em uma emissora de rádio que alteraria os textos das peças que representa, confessando recorrer aos “cacos”. Tal declaração suscita a ira da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), exigindo uma retratação que não ocorre. Com isso, a sociedade resolve proibir a representação da peça *Crepúsculo*<sup>284</sup>. Também a peça *Uma mulher infernal*, que volta aos palcos, é proibida, agora pelo Departamento de Imprensa e Propaganda<sup>285</sup>.

Em 16/10 a companhia Jayme Costa dá início às representações de *O Chalaça*, de Raul Pedrosa, com algumas críticas rotineiras a Jayme:

Empertigado a princípio, blasonando, bufando, como hoje se diria, o artista acompanhou tanto quanto possível a evolução do tipo imaginado pelo autor. Algumas indecisões, algumas olhadelas, mais ou menos ansiosas, para a caixa do ponto... Senões lamentáveis, de certo, mas que irão desaparecendo nas seguintes representações – porque a peça deve durar em cena.<sup>286</sup>

Todavia, o movimento contra o autor chega ao SNT e precipita o final de sua temporada:

O Serviço Nacional de Teatro comunica à Empresa que a partir de 31 do corrente não dará mais qualquer auxílio a esta Companhia. Em virtude desta resolução a Empresa não prolongará o seu contrato com o teatro, encerrando a temporada no dia 3

---

<sup>283</sup> JC, 11/9/1940.

<sup>284</sup> JC, 29/9/1940.

<sup>285</sup> JC, 8/10/1940.

<sup>286</sup> JC, 16/10/1940.



de Novembro do corrente ano.<sup>287</sup>

A partir de 4/10, a companhia **Dulcina-Odilon** encena, no Serrador, *Sinhá Moça Chorou*, de Ernani Fornari, que ultrapassa o centenário e se torna outro sucesso na carreira da estrela. Uma novidade é adotada pela companhia, modificando sua estrutura produtiva: os descansos semanais, às segundas-feiras<sup>288</sup>. O ciclo ininterrupto de repetições dos espetáculos, de segunda a segunda, é rompido pelo descanso semanal. Entre 13 e 22 de dezembro, é encenada a peça *Trem para Veneza*, de Louis Verneuil.

Analisando-se o desempenho das companhias de teatro ligeiro cômico em 1940, podemos constatar que os resultados são os melhores da década. Três peças ultrapassam o centenário, de três empresas diferentes (Dulcina-Odilon, Luiz Iglesias e Procópio); inúmeras outras peças, de quatro empresas diferentes, ultrapassam o meio-centenário (Delorges, Jayme, Luiz Iglesias e Procópio). Talvez os números possam ser facilmente explicados pela nota publicada na imprensa:

A AMPLITUDE DO AMPARO QUE O GOVERNO ESTÁ DANDO AO NOSSO TEATRO – Todos os teatros do Rio onde trabalham elencos nacionais estão, no momento, sob a tutela do governo, por intermédio do controle do Serviço Nacional de Teatro que sobre eles exerce. Não há um só divorciado dessa ação. São nada menos de dez casas de espetáculos, explorando todos os gêneros que recebem o amparo do Ministério da Educação. (...) <sup>289</sup>

O ambiente teatral carioca sofria, de modo sistemático, a intervenção do Estado, por meio das subvenções concedidas pelo SNT. Todos os grupos que citamos acima foram contemplados com a verba estatal e puderam, assim, organizar uma temporada que levou aos sucessos. O teatro ligeiro cômico termina a década como uma força consolidada e emergente.

Por outro lado, outra força que se consolida é a produção amadora. Após o ponto culminante atingido em 1939, não se repetem nem o Congresso nem a Temporada de Amadores. Ainda assim, o movimento foi intenso e significativo<sup>290</sup>:

- O Teatro do Estudante Brasileiro (TEB), considerado o “grande teatro brasileiro” por Strowsky, começa seus ensaios em meados de maio e realiza representações em outubro, novembro e dezembro;
- Durante o ano, ocorrem as provas do Curso Prático de Teatro, encenando-se peças de Machado de Assis e Artur Azevedo;

<sup>287</sup> JC, 25/10/1940.

<sup>288</sup> Odilon comunica a novidade por carta, publicada em 3/10/1940. Vide o relatório sobre Dulcina-Odilon.

<sup>289</sup> JC, 15/8/1940.

<sup>290</sup> Vide o relatório sobre os Amadores.

- Os alunos do Teatro Universitário da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP realizam espetáculos em agosto;
- Forma-se o grupo de Teatro da UNE, que promove atividades voltadas ao teatro e encena a primeira peça escrita, representada e dirigida apenas por estudantes<sup>291</sup>.

Essas duas forças terminam a década prestes a se chocar. De sua síntese, nascerá o teatro moderno brasileiro.

### 3.2. O surgimento da peça social

Conforme Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas<sup>292</sup>, Jayme Costa teria lançado o teatro social no início de 1932, “com enorme alarde”, ao encenar a peça *Andaime*, de Paulo Torres, na cidade de São Paulo. Mas, conforme admitem ambos, as glórias teriam ficado com Procópio Ferreira<sup>293</sup>, que, no final do mesmo ano, apresenta *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, depois consagrada na temporada carioca do ano seguinte.

Em sua autobiografia, Procópio aponta a origem do teatro social em três peças de Joracy: *O Bobo do Rei*, *Deus lhe Pague* e *O Neto de Deus*<sup>294</sup>. Segundo o artista, apesar de sua campanha pela realização do teatro social, estimulando-o, Joracy teria sido o único autor a segui-lo<sup>295</sup>.

Joracy Camargo, por sua vez, revela que a renovação no teatro brasileiro teria começado com o Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra, em 1927, cujo fruto tardio foi *O Bobo do Rei*, que:

...deu-nos oportunidades mais propícias ao desenvolvimento do teatro, e à fixação de suas novas condições estéticas.<sup>296</sup>

Encenada em 1931 no Rio de Janeiro, embora gozando de prestígio e reconhecimento por sua qualidade, a peça não foi, imediatamente, associada ao teatro social. Parece-nos que tal filiação ocorreria posteriormente, quando das encenações de *Deus lhe Pague*, que desde logo é apresentada como tal. Assim, nosso estudo enfocará a temporada

<sup>291</sup> JC, 7/9/1940.

<sup>292</sup> MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. 2ª edição. São Paulo: SENAC, 2001, p. 127.

<sup>293</sup> Idem, ibidem, p. 129.

<sup>294</sup> FERREIRA, Procópio. *Procópio Ferreira apresenta Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 186.

<sup>295</sup> Idem, ibide, p. 191.

<sup>296</sup> CAMARGO, Joracy. *O Velho e o Novo Teatro – onde termina um e onde começa o outro*. In: *Revista Civilização Brasileira – Caderno Especial 2 – Teatro e Realidade Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 177.

desta encenação e as consequências para o estabelecimento de um produto pela companhia de Procópio, a “peça social”.

Em abril de 1933, a volta de Procópio ao Rio de Janeiro é destacada pelo *Jornal do Commercio*, mas a primeira peça mencionada é a comédia de Viriato Correa *Sansão*, que obtivera “ruidoso sucesso” em território paulistano. A nota acrescenta que esse retorno é a “sensação” do momento, lamentando que Procópio fará uma curta temporada, por já ter firmado contrato em São Paulo para seu regresso e destacando que o público carioca terá tempo, pelo menos, para “matar as saudades, assistindo a todas as peças de seu novo repertório”<sup>297</sup>.

Na mesma nota ainda é dito que Procópio estaria reformando “completamente a orientação na escolha de originais, tendo adotado o critério de valorizar não só autores como intérpretes e corresponder à evolução que vem experimentando o nosso público”. Mas a peça destacada nessa “guinada” artística continua a ser *Sansão*, que provocaria “estrondosas gargalhadas” ao mesmo tempo em que emociona e faz pensar. Por fim, a nota acrescenta que será uma “curta mas expressiva temporada de comédia no elegante e único teatro de que dispomos atualmente para o gênero”<sup>298</sup>. Inexplicavelmente, não obstante o pretense sucesso obtido em São Paulo, não se menciona a peça *Deus lhe Pague*.

A estreia de Procópio na temporada dá-se em 5/5, noticiada pelo *Jornal do Commercio* como o fato “sensacional” do dia. Destaca-se que serão apresentadas peças que alcançaram “retumbante sucesso” na capital paulista, inaugurando-se com uma peça que é descrita como uma das melhores entre as melhores, *Sansão*. Tratar-se-ia de uma tragicomédia, feita em parte com a preocupação de divertir a plateia mas que, em certos momentos, teria aspectos de uma tragédia, seja pela natureza do assunto, seja pela humanidade que “ressalta em todas as cenas”<sup>299</sup>.

Na edição de 6/5, o cronista comenta o espetáculo de estreia, afirmando, logo de início, que a cidade ganhara “mais um centro de diversões digno da melhor frequência social” com a temporada de Procópio. Para demonstrar, afirma que

...as damas eram talvez em número superior ao dos cavalheiros e seu ar de satisfação, por se acharem naquele meio em que elas derramavam alegria e mocidade, dava um tom encantador à sala do teatro, tornada assim mais bonita e agradável.<sup>300</sup>

A peça teria correspondido à expectativa, graças à curiosidade do enredo,

<sup>297</sup> JC, 19/4/1933.

<sup>298</sup> JC, 19/4/1933.

<sup>299</sup> JC, 5/5/1933.

<sup>300</sup> JC, 6/5/1933.

desenvolvido por meio de diálogos felizes, despreziosos e temperados de graça, e pela interpretação cuidadosa, “apurada em uma série de representações a que a capital paulista teve o privilégio de assistir em primeiro lugar”.

*Sansão* era, no enredo, o nome de uma nova droga, inventada por um farmacêutico falido, para dar aos calvos a esperança de nascer cabelos. O inventor não pretende curar a calvície, pois isso não lhe daria lucro, acabando com os calvos e com as vendas do remédio. Por detrás da invenção, o desejo de vingança do farmacêutico, abandonado pela esposa após perder o último centavo. Esta, em parceria com o amante, desejava anular o casamento. O farmacêutico, além do mais, simula receber uma herança, passa por rico e se vinga da esposa e de seus parentes<sup>301</sup>.

Dias mais tarde, destaca-se que Procópio anunciara o intuito de representar todas as peças de seu repertório. Todavia, o sucesso de *Sansão* obrigaria o ator-empresário a fazer uma nova seleção de peças a serem exibidas. A nota conclui:

Este fato, tão raro em nosso teatro, que só mesmo se daria com Procópio, deve ser registrado como um daqueles que se impõem às páginas da história teatral.<sup>302</sup>

Por ora, os procedimentos adotados pela companhia coincidem com a receita pregada pelas produções de teatro ligeiro cômico:

- notas na imprensa fizeram publicidade da estreia, exaltando o repertório e destacando a primeira peça;
- a peça, *Sansão*, atingira um ponto desejável de equilíbrio entre os polos estética-moralidade-diversão, agrandando, inclusive, às senhoras;
- o brilho da estrela é sempre colocado em relevo, atraindo seu público fiel e compensando potenciais perdas pelo uso de um palco, o Teatro Casino, ainda incomum às comédias ligeiras;
- o repertório já fora “testado” em São Paulo, demonstrando que era popular e, ao mesmo tempo, permitindo ao elenco aprimorar previamente sua encenação;
- a encenação é feita em sessões.

Na edição dos dias 22-23/5 é noticiada a estreia de nova peça, *Fruto Proibido*, original de Oduvaldo Vianna, após algumas notas antecipando-a. Assim é apresentada:

...a comédia de Oduvaldo Vianna que, representada em São Paulo, revolucionou a técnica teatral, obtendo ainda um êxito retumbante, por tudo o que

---

<sup>301</sup> JC, 6/5/1933.

<sup>302</sup> JC, 15-16/5/1933.

encerra de original e brilhante, no desenvolvimento de um assunto sempre palpitante e de interesse especial para as senhoras e senhorinhas.<sup>303</sup>

Consistiria numa comédia “cinematográfica” com uma sucessão rápida de quadros, dividida em prólogo, uma pantomima, dez episódios e epílogo. Porém, no dia seguinte, nenhuma informação sobre a estreia da peça e a nota de que *Sansão* continuaria em cartaz. Apenas no dia 26/5 é noticiada novamente a estreia, destacando a enorme ansiedade criada em torno dela, dados os reclames publicados<sup>304</sup>. Podemos supor que a falsa notícia da estreia tenha sido uma jogada de marketing, assim como os termos usados em sua apresentação, como “revolucionou a técnica teatral”, dando a impressão de que se trataria de uma “novidade” apresentada pela companhia<sup>305</sup>.

A análise da estreia, publicada no dia seguinte, informa que a peça de Oduvaldo foi inspirada em *O livro duma sogra*, de Aluísio Azevedo. Haveria um prólogo de bonecos, antecipando a ação ao público e seu diálogo, ligeiro e vivo, introduziria observações contemporâneas, atualizando o texto inspirador<sup>306</sup>.

Enquanto a peça de Oduvaldo ia, aparentemente, com bom êxito, cumulando algumas vesperais às duas sessões rotineiras, surge uma breve nota, no dia 8/6, indicando que ocorreriam no dia 15 do mesmo mês as primeiras representações no Rio de Janeiro da peça de Joracy Camargo, *Deus lhe Pague*, ocasião em que estrearia nova atriz na companhia, Zezé Cabral<sup>307</sup>. Notas antecipando a estreia repetir-se-iam diariamente no *Jornal do Commercio*, dando publicidade a ela. A fórmula de produção do teatro ligeiro cômico continua a ser seguida: aquela considerada a “grande peça” da temporada ficou guardada para estrear no momento certo, quando o público da companhia já estivesse consolidado e sua expectativa devidamente criada no ambiente teatral.

No dia 13/6, nota destaca uma novidade menor que ocorreria durante a encenação: os atores da companhia prestarão homenagem ao seu autor, Joracy Camargo, incumbindo-se eles próprios da representação de papéis menores, normalmente atribuídos a figurantes.

...assim, ao invés daqueles elementos canhestros habitualmente empregados nesses trabalhos de 'figuração', teremos em *Deus lhe Pague*, nos diversos tipos de transeuntes, os artistas Luíza Nazareth, Ruth Vianna, Eduardo Vianna, José Soares e

---

<sup>303</sup> JC, 22-23/5/1933.

<sup>304</sup> JC, 26/5/1933.

<sup>305</sup> Cumpre lembrar que as “peças cinematográficas” surgiram ainda na década de 1920, incorporando elementos estéticos derivados da pressão exercida pelo cinema no ambiente cultural carioca.

<sup>306</sup> JC, 27/5/1933.

<sup>307</sup> JC, 8/6/1933.

outros”.<sup>308</sup>

No dia 15/6 é divulgada notícia sobre a estreia, dando destaque àquela que seria a maior novidade:

Procópio apresenta hoje, finalmente, no Casino, a comédia *Deus lhe pague*, original do escritor Joracy Camargo, que vem sendo ansiosamente esperada pelo nosso público, em vista de se tratar de um teatro absolutamente novo, de caráter eminentemente social.<sup>309</sup>

Procópio, a estrela, é, em seguida, elogiado, considerando-se a caracterização do falso mendigo “sua máxima criação”. A faceta social da peça é novamente destacada: “Peça da mais profunda observação social, aí afirmando as maiores verdades e desmentindo as piores mentiras”, acrescentando-se que “faz bem ao espírito dos espectadores e provoca ainda boas gargalhadas”. Tudo isso, graças à nova técnica empregada pelo autor, que facilitaria o desenvolvimento do audacioso assunto mantendo a plateia “numa ansiedade enorme pelo desfecho, que é imprevisto”. A seguir, a notícia termina com a usual distribuição de papéis<sup>310</sup>.

Na edição seguinte do jornal é publicado o comentário à estreia de *Deus lhe pague*. Interessante notar que a crítica não enfatiza o propalado caráter social da peça, embora elogie a representação<sup>311</sup>.

Um breve debate ocorrido em final de junho e reproduzido na seção teatral do *Jornal do Commercio* demonstra que a encenação repercutiu nos meios intelectuais. Em conferência proferida na Escola de Belas Artes, Genérico de Souza Pinto declarou que “nossa situação artística atual é deplorável, sendo necessária uma reação contra os surtos dos instintos inferiores, agora tão generalizados entre nós”, aludindo à falta de inspiração de nossos teatrólogos, que enxertariam em suas peças anedotas corriqueiras e conhecidas, “deturpando escandalosamente os sãos princípios artísticos”. O ápice dessa falta de imaginação estaria na “boite” da Avenida (alusão ao Teatro Trianon), que só representaria peças traduzidas do alemão e do francês<sup>312</sup>.

As declarações geram imediata reação do articulista do periódico, escrevendo que não poderia deixar sem reparos as afirmações de Souza Pinto, posto que ele não tomara o cuidado de examinar a atual situação do teatro carioca:

---

<sup>308</sup> JC, 13/6/1933.

<sup>309</sup> JC, 15/6/1933.

<sup>310</sup> JC, 15/6/1933.

<sup>311</sup> JC, 16/6/1933.

<sup>312</sup> JC, 29/6/1933.

Em primeiro lugar, já não existe a aludida “*boite da Avenida*”... Em segundo, já existe um teatro nacional, com escritores 'imaginosos', que não temem a concorrência dos alemães e dos franceses.<sup>313</sup>

Aconselha, então, o conferencista a procurar o Casino, para assistir à peça de Joracy Camargo, encenada por Procópio. Com isso, pensa evitar que “tenha em curso um falso juízo do teatro nacional”<sup>314</sup>.

A resposta de Souza Pinto é publicada na edição seguinte. O conferencista acredita que o repórter não assistiu integralmente a sua conferência, ou interpretara mal seu resumo, pois ele se referira a uma época passada de nosso teatro, não tendo poupado elogios aos novos autores nacionais, levados à cena no Municipal (alusão à temporada de Jayme Costa) e no Casino. Tais elogios seriam motivados, sobretudo, por *Deus lhe Pague*<sup>315</sup>.

Essa repercussão continua, ocorrendo, no início de julho, um jantar em homenagem a Joracy Camargo. São publicadas algumas palavras proferidas em discurso por Procópio Ferreira em homenagem ao autor. Nesse discurso<sup>316</sup>, Procópio propõe-se a repetir a Joracy “o que a consciência moça e refletida anda a clamar por todos os cantos deste vasto, imenso e desgraçado pedaço de mundo”, acrescentando que estariam na “hora melindrosa das indagações”, precisando saber “o que se diz de nós e responder corajosamente a todas as perguntas”, sem “fantasiar atitudes”, mas depondo com franqueza, com verdade, sobre o que fizeram ontem e pretendem fazer amanhã.

Até então, ambos viriam cultivando uma grande quantidade de mentiras, mas “a anarquia gerou a superprodução e esta o afogamento dos mercados”, não deixando espaços para “uma simples burla”. No mercado tudo evoluiria para o pó, “na metamorfose hedionda das putrefações”. O mundo assistiria durante a tragédia coletiva o espetáculo humaníssimo da sua purificação. Eles entoariam o poema da dor anônima dos que não têm pão. Joracy seria um “farrapo humano” entre “farrapos desumanos”, como o personagem Pinguim, de *O Bobo do Rei*, cuja voz potente “avisa e anuncia para bem próximo a eterna alvorada da humanidade”.

Afirma Procópio que o teatro social no Brasil teria sido lançado com *O Bobo do Rei*, fato não registrado por ignorância: “a ignorância criminosa dos elogiadores profissionais da mediocridade brasileira nada viu nessa obra tremenda de combate coisa além

<sup>313</sup> JC, 29/6/1933.

<sup>314</sup> JC, 29/6/1933.

<sup>315</sup> JC, 30/6/1933.

<sup>316</sup> JC, 5/7/1933.

da gargalhada na caricatura dos contrastes”. Mas Procópio deseja entregar a Joracy essa glória de haver iniciado o teatro social no Brasil: “Com o seu teatro, os compromissos de honra para com o público estão consolidados. Não há recuo possível: ou caminhar ou morrer”.

No dia 6/7 a comédia chega a sua 50ª representação; no dia 18/7, à sua 75ª representação. A partir de então, são publicadas notas antecipando a 100ª representação, que ocorreria no dia 28/7. Uma dessas notas informa que a comemoração do centenário da peça será marcada por um programa complementar em homenagem ao autor, contando com a encenação de um ato variado e do “*lever de rideau*” *O Grande Remédio*, escrito também por Joracy<sup>317</sup>. Outro comunicado acrescenta:

É a primeira vez que, no Brasil, uma comédia de ideias consegue tão elevado número de representações, o que assinala, sem dúvida, o início do verdadeiro teatro desses fatos.<sup>318</sup>

Além disso, menciona-se que *O Grande Remédio* é uma continuação de *Deus lhe Pague*, retratando o casamento do mendigo-filósofo com Nancy. Embora não seja dado nenhum destaque especial ao acontecimento, supomos que a comemoração transcorreu conforme o planejado, dada a notícia de 2/8, denominada *Ecos do Centenário de Deus lhe Pague*.

Essa notícia apresenta trechos da fala de Viriato Correa. Afirma que o teatro brasileiro “acorrentado na sua feição local resolveu abrir as asas pela amplitude da universalidade. Deixou de ser nosso para ser do mundo. Deixou de ser nacional para ser regional para ser humano”. Afirma, ainda, que Joracy e Procópio são os pioneiros dessa nova expressão do nosso teatro. E que o autor estaria dando a nosso teatro “remoçamento, renovação, beleza e dignidade”<sup>319</sup>.

Uma nota curiosa no dia 29/7: o bilheteiro do Teatro Casino foi intimado a comparecer à presença do delegado de polícia para prestar esclarecimentos quanto às reclamações de diversos espectadores que desejavam comprar lugares em filas próximas ao palco mas aos quais ele somente disponibilizava lugares da fila “h” para trás. O bilheteiro defendeu-se apresentando a lista de nomes das reservas para os primeiros lugares, deixando satisfeito o delegado. Acrescenta-se à nota: “Esse fato vem provar que o sucesso da comédia *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo, é dos mais autênticos”<sup>320</sup>. No dia seguinte, informa-se que a peça será substituída por *Que mulher*, de Oduvaldo Vianna, “mas não se sabe ainda

<sup>317</sup> JC, 22/7/1933.

<sup>318</sup> JC, 24-25/7/1933.

<sup>319</sup> JC, 2/8/1933.

<sup>320</sup> JC, 29/7/1933.



quando” (depois anunciada com o título *Mulher*). No dia 10 de agosto ocorrem as últimas representações da temporada de *Deus lhe Pague*.

Consolida-se o sucesso, no Rio de Janeiro, da novidade chamada “peça social”. Pelo teor do pronunciamento de Procópio e pelas declarações futuras de Joracy, parece que ambos lutaram para dar tal adjetivação à peça. Por outro lado, podemos também catalogá-la como uma “peça ligeira de tese”, adaptando a defesa dessas teses aos limites produtivos do teatro ligeiro. Em sendo assim, considerando-se que a companhia de Procópio já apresentara peças do gênero em 1932, a novidade limita-se à tese defendida, com inclinações sociais.

No dia 11/8 é publicada notícia sobre a estreia, na mesma noite, de *Mulher*, especialmente escrita por Oduvaldo para Procópio. A peça, já encenada durante a temporada paulistana com ruidoso sucesso, “sendo embora uma comédia ligeira é dos melhores trabalhos do grande autor de *Feitiço...*”, possuindo todas as características de seu teatro, “desde a originalidade de assunto, até as novas técnicas que dão às suas peças um aspecto diferente”<sup>321</sup>. Na edição seguinte, publica-se artigo comentando a encenação da peça, que não apresenta teses sociais.

Após notas diárias, é publicada matéria sobre a estreia de *O Neto de Deus*, a “última comédia social de Joracy Camargo”, também já encenada em São Paulo, com “ruidoso êxito”, sendo colocada acima de *Deus lhe Pague*, “pois que amplia os horizontes desta última e cristaliza todas as ideias nela contidas”<sup>322</sup>. A expectativa para a estreia era das melhores:

Vamos ter, pois, uma noite sensacional, porque além do alto valor da peça, a sala do Casino apresentará certamente um aspecto excepcional, reunindo todos os apreciadores do bom teatro, que são, hoje, os espectadores de Procópio, na sua grande maioria.<sup>323</sup>

Acrescenta-se, então, que o ator teria “o maior papel de toda sua gloriosa carreira nessa peça”. Os termos das notas não deixam espaço para dúvidas: entre os elementos utilizados para a publicidade, como os nomes de Procópio e Joracy e as qualidades positivas dos frequentadores do teatro, está a apresentação de teses sociais, transformando essas peças em uma “marca” de sucesso.

No dia seguinte, o *Jornal do Commercio* traz a crítica da estreia. Na peça, o autor proclamaria o direito que têm os humildes de viver, desenvolvendo uma

---

<sup>321</sup> JC, 11/8/1933.

<sup>322</sup> JC, 21-22/8/1933.

<sup>323</sup> JC, 21-22/8/1933.

argumentação muito hábil, a partir da pregação de Cristo para nos amarmos uns aos outros, castigando o egoísmo, a ambição e a hipocrisia social com diálogos “fáceis, fluentes e brilhantes”. O personagem principal, representado por Procópio, se considera neto de Deus e, ao lado do “louco” Lázaro, dizem “as mais escaldantes verdades contra os poderosos e os ricos, que disfarçam seus interesses nas convenções da civilização”.

Apesar do peso das acusações, somente atingiriam outros personagens da própria peça, “se havia na plateia espectadores em condições de meter a cabeça na incômoda carapuça, esses disfarçaram o efeito da piada e riram-se e aplaudiram como toda a gente”. A pregação arregimentaria um minúsculo grupo de “meia dúzia de infelizes”, “que ele convence da necessidade e da vantagem do amor desinteressado entre os homens”<sup>324</sup>. Não há mais informações sobre as repercussões dessa nova peça.

No dia 1/9 é anunciado o Festival da atriz Regina Maura, que marcará a estreia da peça *Pense Alto*, de Eurico Silva, uma “peça moderna, sobre um tema de grande oportunidade, escrita com a mais perfeita teatralidade”<sup>325</sup>. No dia seguinte, publica-se nota sobre a encenação, afirmando que o autor quis consagrar um princípio moral: “devemos dizer sempre a pura verdade, devemos sempre proceder com sinceridade absoluta; e assim faremos a nossa felicidade e daqueles que nos são caros”. A peça mostra uma família em que todos se enganam uns aos outros e, por isso, são desgraçados<sup>326</sup>. Embora se possa tratar de mais uma peça de tese, não há temas sociais como nas outras duas.

No dia 12/9 outra peça entra em cartaz: *Era uma vez um lobo*, do húngaro F. Molnar. No dia 14, volta à cena a peça *Deus lhe Pague*, sendo substituída apenas no dia 19, pela peça *Sansão*, numa homenagem a Viriato Correa, e no dia 22 pela peça *Um homem*, de Eurico Silva, na festa do ator Darcy Cazarré, que continua em cartaz até a despedida da companhia.

Com relação à última, é anunciada como uma “formidável peça socialista”. Ela apresenta a história de um industrial, visto como “um sujeito ambicioso, frio, cruel, sem coração”, que perde toda a produção da fábrica e vê morrerem muitos parentes dos operários com um naufrágio. Há um confronto entre o capitalista e os operários, vencido pelo primeiro, em virtude de sua auto-confiança e da ingenuidade dos líderes operários que são traídos. O capitalista, contudo, se mostra uma boa pessoa e readmite os grevistas, além de

---

<sup>324</sup> JC, 23/8/1933.

<sup>325</sup> JC, 1/9/1933.

<sup>326</sup> JC, 2/9/1933.

praticar bons atos. Conforme o articulista:

Frequentemente, as cenas que relatam esses movimentos, em linguagem singela e despretensiosa, impressionam e comovem. Não faz chorar, entretanto. Há um personagem, um velho criado, que ameniza a seriedade da ação.<sup>327</sup>

Embora encenada apenas nos últimos dias da temporada e não havendo a publicação de quaisquer outros comentários a ela destinados no *Jornal do Commercio*, a peça atingia um patamar que se poderia tornar perigoso e levar a medidas de censura pelo Estado. Ao propor-se uma peça *socialista*, assumia um posicionamento político claro. Analisando-se, porém, o enredo, verificamos que a derrota do movimento dos operários é conciliada por uma inesperada postura bondosa do capitalista, dando à peça um desfecho pacificador. Talvez aí resida a explicação para sua encenação ter ocorrido sem maiores problemas.

No dia 24/9 a Companhia Procópio Ferreira despede-se do Rio de Janeiro, regressando a São Paulo e deixando um produto consolidado no ambiente teatral: a “peça social”. Todavia, sua radicalização, apenas esboçada nas últimas representações, poderia causar restrições e dificultar seu uso comercial.

A nova temporada carioca, em 1934, começa sem menções políticas, em 16/2, com a peça *Compra-se um Marido*, de José Wanderlei, contando a história de uma mulher que resolve comprar um cônjuge e termina se apaixonando por ele<sup>328</sup>. A seguir, sempre atingindo êxitos moderados (entre 10 e 20 dias em cartaz), a companhia apresenta algumas peças estrangeiras mescladas de outras nacionais.

A partir de meados de maio, todavia, começam os anúncios de *Marabá*, de Joracy Camargo, retomando o filão da “peça social”. Em 23/5, destaca-se que a peça possuiria “larga finalidade”, razão para fazer dela “o mais deslumbrante espetáculo que se pode oferecer nesta época”<sup>329</sup>. Dias depois, a peça é apresentada como de concepção original, fugindo a todos os gêneros tradicionais do teatro, reunindo todos os elementos da companhia e mais de cinquenta figurantes para a encenação e contando com a colaboração de: Hugo Adami e Jayme Silva (cenografia), Rodolph Michel (“eletricidade”), Antonio de Barros (figurinos); prof. Moscarino e tio Faustino (coros e danças)<sup>330</sup>. Tratar-se-ia do maior espetáculo do teatro de declamação brasileiro<sup>331</sup>.

No dia 1/6 ocorre a estreia. A peça, dividida em quadros, inicia-se em um

---

<sup>327</sup> JC, 23/2/1934.

<sup>328</sup> JC, 16/2/1934.

<sup>329</sup> JC, 23/5/1934.

<sup>330</sup> JC, 26/5/1934.

<sup>331</sup> JC, 1/6/1934.

encontro de milionários, que decidem viver por um período na selva, como indígenas. No quadro seguinte, cada um dos milionários assumiu nova personalidade, mas terminam presos por verdadeiros indígenas. A seguir, são libertados por um explorador, que lhes deixa algumas armas, usadas para escravizar os indígenas e explorar seu trabalho. Um dos milionários, todavia, não concorda com a exploração e promove uma distribuição de riquezas. O último quadro, segundo a crítica, seria “agitado pela revolução social”<sup>332</sup>.

A volta da companhia de Procópio aos temas sociais, encenando uma revolução, talvez tenha sido demais para o governo brasileiro. Após alguns dias, é publicada a seguinte nota:

Motivos imprevistos determinaram a suspensão das representações de *Marabá*, a peça de grande espetáculo de Joracy Camargo, que era um verdadeiro encantamento para o primeiro sentido da inteligência.<sup>333</sup>

Não há qualquer outro esclarecimento no *Jornal do Commercio* a respeito do fato. Mário Nunes revela que a peça foi retirada de cartaz por ter sido considerada sediciosa<sup>334</sup>. Talvez para mostrar sua revolta silenciosa, Procópio substitui *Marabá* por *Deus lhe Pague*, que fica alguns dias em cartaz, permitindo à companhia recuperar-se do imprevisto causado pela censura.

Até o final da temporada, não se volta às peças sociais. Apenas uma nova comédia nacional é representada, *Divorciados*, que trata do tema criando situações cômicas, a partir de 14 de agosto. Em setembro, a companhia deixa o Rio, permanecendo longe da cidade até 1936.

Devemos notar que a produção de *Marabá* seria, talvez, mais um passo para Procópio, fazendo da peça social um novo paradigma para o teatro ligeiro, apresentando “novidades” tão significativas, senão maiores, do que as apresentadas, por exemplo, por Oduvaldo-Dulcina. Os custos para sua produção parecem significativamente maiores do que a média, incluindo a contratação de figurantes e técnicos especializados. Ainda que o resultado receba algumas críticas irônicas do *Jornal do Commercio*<sup>335</sup>, trata-se de uma montagem que recebeu cuidados bem maiores do que os usuais. Por outro lado, gera um gasto que pode colocar em risco a produção ligeira.

Também não sabemos a que ponto a peça social chegaria enquanto dramaturgia e encenação. Joracy preferiu deixar *Marabá* como uma peça não catalogável em

<sup>332</sup> JC, 2/6/1934.

<sup>333</sup> JC, 6/6/1934.

<sup>334</sup> NUNES, Mário. Ob. Cit., p. 107.

<sup>335</sup> JC, 6/6/1934.

relação aos gêneros tradicionais, como que percebendo a insuficiência desses para tratar da questão social. A encenação, marcada por explicações, foi considerada, principalmente no segundo quadro, cansativa pelo articulista<sup>336</sup>.

De qualquer modo, a censura interrompe o ciclo evolutivo das peças sociais. Aliada a ela, um possível desinteresse do público em virtude das excessivas complicações trazidas pelo enredo<sup>337</sup>. O máximo a que o teatro social poderia chegar, enquanto produção ligeira, era *Deus lhe Pague*.

### 3.3. Cia. Dulcina-Odilon

Historiadores do teatro brasileiro como Décio de Almeida Prado e Gustavo Dória, além do crítico Álvaro Lins, posicionam-se de modo bastante crítico perante o teatro ligeiro da década de 1930. Ambos desqualificam artisticamente o teatro ligeiro cômico então produzido sob o ponto de vista da estética, considerando-a uma produção inferior. Todos, contudo, de uma forma ou de outra, reservam um julgamento menos severo ou, até, positivo, para Dulcina de Moraes.

Álvaro Lins, talvez exemplo mais bem acabado do reiterado descompasso social/cultural entre os destinatários da produção teatral e sua condição, chega ao extremo de considerar o teatro brasileiro como não existente. Considera, no âmbito do teatro comercial, Dulcina como sua única exceção, destacando suas qualidades artísticas e lamentando, apenas, a falta de cuidado na escolha das peças.

Décio de Almeida Prado, após qualificar o teatro carioca de “ramerrão”, destaca algumas tentativas de renovação, durante a década de 1930, promovidas por artistas ainda integrados ao teatro comercial e limitados pela comédia de costumes. Entre tais tentativas, *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, *Sexo*, de Renato Vianna, e *Amor*, de Oduvaldo Viana. Esta última foi encenada pela companhia de Dulcina e Odilon, durante a temporada que a consagraria no Rio de Janeiro, em 1934.

Gustavo Dória, no mesmo sentido, esclarece que havia “exceções nesse período de marasmo em que se debatia nosso teatro”, como Italia Fausta, Renato Vianna e Dulcina de Moraes, que tentaram “tornar o espetáculo teatral uma realização de

<sup>336</sup> JC, 6/6/1934.

<sup>337</sup> FERREIRA, Procópio. *Procópio Ferreira apresenta Procópio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 216-218.

importância”<sup>338</sup>.

...há que destacar ainda que ligeiramente aqueles que pela escolha de textos, pela procura de equilíbrio na interpretação ou pelo maior cuidado na montagem, contribuíram, apesar do meio ambiente, para que o nosso teatro de comédia fosse realmente uma realização de seriedade.<sup>339</sup>

Conforme o historiador, mereceria destaque a inauguração do teatro Rival, que, além de oferecer ao público carioca nova sala de espetáculos, revelaria “uma jovem atriz, até então praticamente desconhecida, e que se mostrava uma comediante de primeira grandeza”<sup>340</sup>. Trata-se de Dulcina. Em seguida, refere-se a sua companhia como “o conjunto mais digno de destaque em todo teatro brasileiro”<sup>341</sup>. O elenco, pela primeira vez no Brasil, “não era constituído por uma estrela rodeada de mediocridades”, mas reunia “um punhado de elementos de valor”<sup>342</sup>.

Além disso, com a atuação da companhia de Dulcina-Odilon, o “teatro leve” deixou de ser sinônimo de chanchada ou de comédia suburbana, pois um “novo conceito de comédia” se disseminou entre o público, transformando o gênero em um “espetáculo de categoria”. As peças, “embora comédias de *boulevard*”, eram cuidadosamente montadas, com figurinos impecáveis e cenários feitos pelos maiores nomes da época, representando “destaque de qualidade dentro do panorama do teatro nacional”<sup>343</sup>.

Ao mesclar o repertório feito de comédias francesas com originais brasileiros, de Oduvaldo Viana, Joracy Camargo, Ernani Fornari, entre outros, Dulcina qualifica o autor nacional, destacando-o. Além disso, seria “uma das melhores intérpretes de Verneuil, evoluindo para os ingleses Bernard Shaw, Basil Dean e Margaret Kennedy, passando por O’Neil”. Em suma, ela possuiria

...uma firme vontade de não permanecer na estagnação em que se arrastava o nosso teatro por mais de trinta anos.<sup>344</sup>

Sérgio Viotti, em sua biografia de Dulcina, chega, inclusive, a situá-la como o ponto de partida de uma tradição nova no teatro comercial:

Mas só o fato de, oito anos depois, Dulcina começar um trabalho seu no sentido da busca de um repertório com o qual se identificasse, excluindo dele os estereótipos que iam corroendo a qualidade dos textos nacionais e corrompendo os atores, que se viam, ao longo do tempo, transformados em bufões burlescos a serviço da bilheteria; só o fato de ela jamais se preocupar em fazer o seu público rir! rir! rir!,

<sup>338</sup> DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT, 1975, p. 6.

<sup>339</sup> Idem, *ibidem*, p. 7.

<sup>340</sup> Idem, *ibidem*, pp. 41-42.

<sup>341</sup> Idem, *ibidem*, p. 43.

<sup>342</sup> Idem, *ibidem*, p. 43.

<sup>343</sup> Idem, *ibidem*, p. 43.

<sup>344</sup> Idem, *ibidem*, p. 43.

abrindo caminho para que esse mesmo público aceitasse e aplaudisse grupos que começaram a aparecer quase 15 anos depois, já é motivo suficiente para que nos sintamos gratos, desde já, pela sua firmeza de propósito e a sua inabalável confiança no público, segura de que ele aprenderia a aceitar o melhor quando o melhor lhe fosse dado.<sup>345</sup>

A companhia Dulcina-Odilon pode ser considerada um marco na transição da comédia ligeira para o teatro moderno. Durante a década de 1930, parece elevar-se à condição de empresa teatral mais bem sucedida em nosso país, ao conciliar uma produção que atinge um grau tolerável de equilíbrio entre os polos da arte e uma rentabilidade bem acima da média. Adotará novas fórmulas no processo produtivo que conflitam com os procedimentos consagrados pelo teatro ligeiro, como o descanso semanal e, nos anos vindouros, a abolição das sessões diárias. Chegará, assim, a uma posição fronteiriça, sendo o máximo possível de teatro ligeiro que já começa a deixar de sê-lo.

Essa trajetória, efetivamente, inicia-se em 1932, quando se forma a companhia Dulcina de Moraes – Manuel Durães, que excursiona pelo Sul e chega, em junho de 1933, a São Paulo, para atuar no teatro Boa Vista<sup>346</sup>. Após a encenação de algumas peças, com sucesso mediano, recebem a peça *Amor*, especialmente escrita por Oduvaldo Viana para a companhia. Tal peça converter-e-ia na comédia ligeira de maior sucesso no início da década de 1930, rivalizando com *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo.

Em São Paulo, após 35 representações consecutivas no teatro Boa Vista, a companhia se transfere para o teatro Coliseu, com capacidade para 3000 pessoas, onde ultrapassa a marca das 65 representações, terminando sua carreira de sucesso no Teatro Colombo<sup>347</sup>. Após um período de descanso, Dulcina e Odilon associam-se efetivamente a Oduvaldo Viana, que se torna o diretor de uma companhia que inaugurará um novo teatro no Rio de Janeiro, com a peça *Amor*<sup>348</sup>.

A expectativa para a inauguração é criada pela imprensa carioca. Nota publicada no *Jornal do Commercio*, ainda no dia 31/12/1933, informa que o Sr. Vivaldi Leite Ribeiro, a quem a cidade deveria “grandes empreendimentos no quarteirão do Serrador”, finaliza um “novo e lindo teatro de comédia”, o Rival-Teatro. Esse teatro é descrito como uma “*boite* encantadora”, que se tornará o ponto predileto de reunião da “elegância carioca”, dotado de seiscentos lugares, palco giratório, dois pequenos palcos suplementares, “que

<sup>345</sup> VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000, p. 102.

<sup>346</sup> Idem, *ibidem*, p. 156.

<sup>347</sup> Idem, *ibidem*, 2000, pp. 160-161.

<sup>348</sup> Idem, *ibidem*, p. 163.

poderão dar às peças um movimento de cinema”, “em suma, uma casa que a inteligência carioca reclamava ainda não existisse no Rio”.

Destaca-se Oduvaldo Viana como o diretor do teatro, a inaugurar-se em março de 1934 com uma companhia de comédia moderna tendo Dulcina de Moraes como primeira figura, “artista que vai surpreender a nossa plateia, impondo-se tal qual fez em São Paulo, como a maior artista do Teatro Brasileiro”, em uma companhia de repertório composto “dos maiores êxitos mundiais”.

A peça *Amor*, “sátira social em 35 quadros”, que batera o record de permanência em São Paulo, com cerca de 100 representações consecutivas segundo o jornal, estrearia no Rio de Janeiro inaugurando o teatro. A nota é finalizada com a constatação que “a cidade terá onde passar alguns momentos da mais fina espiritualidade dentro de um teatro verdadeiramente parisiense”<sup>349</sup>.

Convém ressaltar que a comédia ligeira carioca viveria, nos dois primeiros anos da década de 1930, profunda crise:

Era de se olhar, parar e pasmar. O teatro morria, ninguém era capaz de repetir os feitos que Fróes alcançara, com público cada vez maior, por tantos anos; aquele mesmo Fróes que morreria nos primeiros dias de março daquele ano na lonjura da Suíça. Era como se a morte do maior ator de seu tempo estivesse, naquele justo momento, preconizando a de todas as companhias que se aventurassem a ir contra aquele retrocesso que nada nem ninguém era capaz de tolher.<sup>350</sup>

Havia, assim, a necessidade de uma transformação no teatro ligeiro cômico, a fim de que pudesse ganhar uma sobrevivência e fugir à concorrência do cinema, que produzia “encenações” reproduzíveis a um custo mais baixo e capaz de atrair um público cada vez maior. Essa transformação, em certa medida, já ocorre em 1933, com o surgimento da peça social e a consagrada encenação de *Deus lhe pague*, pela companhia de Procópio Ferreira. O teatro modifica-se esteticamente e moralmente, incorporando na encenação novos valores que o diferenciam, ao menos em parte, do cinema.

A concorrência danosa causada pelo cinema não passa despercebida dos críticos e dos artistas da época, sendo frequentes as lamentações quando salas de teatro eram transformadas em cinema. Embora publicado no *Jornal do Commercio* alguns anos depois do contexto tratado aqui, em 19/7/1936, artigo de Giulio Canella, intitulado *O crepúsculo do teatro e a opulência do cinema – estudo crítico sobre dois instrumentos de educação*, avalia que o teatro não cumpria mais suas funções e seus fins, estando desorganizado, anêmico e

<sup>349</sup> JC, 31/12/1933.

<sup>350</sup> VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 122.



doente, em todo o mundo.

Cita diversas opiniões que revelam que a culpa seria do cinema, corrompendo os gostos e, dada sua força econômica, concorrendo com o teatro. Este, por sua vez, teria perdido a adequada agilidade para retratar o mundo moderno, fugindo ao gosto do público. Nele imperaria o mercantilismo e faltariam princípios educadores. Todavia, o autor não vê o cinema apenas como um vilão, mas reconhece que se pode converter em importante instrumento de educação.

Haveria a necessidade de uma renovação moral do cinema e, também, do teatro, que precisaria ganhar uma agilidade adequada ao público moderno e restabelecer seus fins morais. As companhias teatrais representariam peças de baixo nível moral, sem quaisquer escrúpulos e sem quaisquer teses a defender, encenando apenas para “divertir”, mas, na verdade, corrompendo. Cita o caso da companhia do *Vieux Colombier* que, em excursão pelo Rio de Janeiro, encenara peça considerada pelo jornalista Gilberto Andrade como adequada aos Moinhos, então fechados pela polícia, e cita o crítico Germaine Dermoz:

O grande teatro é eterno na essência e na forma. O público que se desvia para o cinema é o público habituado ao “pequeno teatro”, onde descontava algumas horas de tédio ou fazia a digestão do jantar... Quem procura no teatro a imagem da vida, ou, antes, o sentimento, a emoção da vida, não o abandona nem o abandonará nunca.<sup>351</sup>

A renovação reclamada pelo autor em 1936 pode ser verificada, conforme afirmado, ainda em 1933, na comédia ligeira, seja na peça social, seja nas peças e nas iniciativas de Oduvaldo Viana, que parecem buscar, exatamente, uma maior agilidade para o teatro. Sérgio Viotti revela que o autor, ainda em 1930, tentara organizar uma companhia para “oferecer bom teatro a preços de cinema (quatro mil réis)”<sup>352</sup>. Além disso, a peça *Amor* é constantemente apresentada como cinematográfica pelo seu dinamismo e ritmo da ação.

Voltando à inauguração do Rival, no dia 22/3/1934, após algumas breves notas publicadas no *Jornal do Commercio*, finalmente é anunciada a estreia da Cia. Dulcina de Moraes, sob direção de Oduvaldo. São apresentados os artistas que compõem a companhia, cabendo destaque a Dulcina, “uma das maiores comediantes brasileiras”, e Odilon, “literato brilhante e que se dedicando à arte de representar revelou-se um galã moderno, elegante e natural”. Em seguida, menciona-se a comédia *Amor*, “peça moderníssima, dividida em 22 quadros e na qual a ação movimentada traz o espectador num interesse crescendo pelo

<sup>351</sup> JC, 19/7/1936.

<sup>352</sup> VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 119.

desfecho da peça”, que apresentaria a “curiosidade de ser representada em três palcos, o que facilita a mudança de cenários, sem os longos e maçantes intervalos”<sup>353</sup>.

Na edição seguinte, artigo analisa a inauguração do teatro e a estreia da companhia. Quanto ao teatro, é descrito como “uma sala de gosto moderno”, situada abaixo da rua, mas que possuiria um sistema de arejamento que impediria o viciamento do ar e o aquecimento da sala. Enfim, o ambiente é visto como agradável, no qual “sente-se a gente bem”.

O palco, dividido em três partes, mais larga a central, destinar-se-ia especialmente às peças rápidas e de episódios “cinemáticos” variados. O articulista acrescenta que, “em verdade, há muito se usa a cena repartida, para quando a ação se deva passar simultaneamente em dois ou três recintos”, destacando-se a peça *Criminosos*, representada em 1929 pela companhia Pitoeff em Paris, composta de sete compartimentos verticais. Mas no caso de *Amor*, haveria uma novidade, atribuída a Oduvaldo: “fizeram-se três palcos, cada qual com seu cenário e o seu velário independentes”.

Relativamente à peça de estreia da companhia, é considerada “um projeto audacioso e tanto quanto possível inovador”. O articulista destaca que, em sua opinião, suprimidas as cenas do Outro Mundo, “o autor obteria um resultado ainda mais vitorioso”. Dulcina é elogiada em sua interpretação de Lainha, personagem que marcaria sua carreira<sup>354</sup>.

No dia 12/4/1934 anuncia-se a celebração da 50ª representação de *Amor*, com uma vespéral escolar, a preços reduzidos. Nos dias 17, 18, 19 de abril publica-se que a peça *A bela e a fera* de Bernard Shaw estaria em ensaios, sob direção de Olavo de Barros. Dias depois, seguidamente se anuncia que não há data para a estreia, dado o êxito de *Amor*... Trata-se de mecanismo já utilizado em São Paulo, ameaçando-se retirar a peça de cartaz para aumentar seu público<sup>355</sup>.

O centenário da peça vem no dia 2/5/1934, caracterizado como “uma vitória difícil de ser igualada no Teatro Nacional”. A peça seria aquela que mais interesse despertou e se tornou o maior objeto de curiosidade, graças a sua “surpreendente técnica dos seus trinta e cinco quadros e na interpretação magistral de Dulcina”. Tratar-se-ia de uma “festa do teatro brasileiro que vê em *Amor*... uma das mais impressionantes forças construtoras do seu grande monumento, que só agora começa a ser levantado”. A festa

---

<sup>353</sup> JC, 22/3/1934.

<sup>354</sup> JC, 23/4/1934.

<sup>355</sup> VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 161.

comemorativa consistiria na encenação de um ato variado após cada uma das sessões<sup>356</sup>.

Nota da edição de 14-15/5/1934 informa que no domingo, 13, registrara-se a “enchente mais colossal que já se verificou no lindo teatrinho da rua Álvaro Alvim”, esgotando-se as três sessões, com dezenas de pessoas assistindo em pé aos “trinta e cinco quadros revolucionários de Oduvaldo Vianna”<sup>357</sup>. Uma das sessões teria contado, inclusive, com a presença de Vargas e sua família. Com efeito, em 22/5 atinge a peça sua representação número 150, desmentindo “aqueles que dizem que o carioca não gosta de teatro”, revelando que “ele gosta, e muito, do bom teatro, do teatro de mentalidade avançada e que esteja no nível de sua cultura”<sup>358</sup>. E no dia 12/6 chega à surpreendente marca de seu segundo centenário ininterrupto, feito talvez inédito em nosso teatro ligeiro declamado, comemorado em uma única sessão, acrescida de espetáculos variados.

A iniciativa da companhia Dulcina-Odilon, dirigida por Oduvaldo Viana, tem o inegável mérito de atualizar a fórmula de produção do teatro ligeiro cômico, outrora surgida durante a exploração do Teatro Trianon, consagrada por Leopoldo Fróes e Alexandre Azevedo. O produto oferecido ao público consistia na encenação de uma modalidade mais contemporânea de comédias ligeiras, um tanto influenciadas pela linguagem cinematográfica, importadas ou nacionais, por uma companhia homogênea, capitaneada por uma nova estrela (Dulcina) e em um ambiente agradável de reunião da sociedade média carioca.

Já a citada nota de 31/12/1934 destacava os aspectos do produto relatados acima. O teatro, “novo e lindo”, pequeno para os padrões da época (600 lugares), seria um futuro ponto de reunião da “elegância carioca”, com infra-estrutura para encenar peças com “movimento de cinema”, uma casa reclamada pela “inteligência carioca”, um teatro “verdadeiramente parisiense” onde passar momentos “da mais fina espiritualidade”. A companhia é apresentada como de “comédia moderna”, sendo Dulcina de Moraes sua estrela que se imporia como “a maior artista do Teatro Brasileiro”. Seu repertório seria composto “dos maiores êxitos mundiais”, entre eles a peça *Amor*, “sátira social” e sucesso absoluto em São Paulo<sup>359</sup>. Conforme Sérgio Viotti, esse repertório era composto por...

...uma alternância de textos franceses de sucesso que não eram, a bem dizer, simples comédias de *boulevard* e obras de autores nacionais.<sup>360</sup>

Trata-se, assim, da mesma fórmula utilizada pelas companhias que

<sup>356</sup> JC, 3/5/1934.

<sup>357</sup> JC, 14-15/5/1934.

<sup>358</sup> JC, 23/5/1934.

<sup>359</sup> JC, 31/12/1933.

<sup>360</sup> VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 168.

exploraram o Teatro Trianon, recorrendo-se, todavia, a um repertório renovado e cuja publicidade continua a destacar aspectos como a elegância e o refinamento cultural, dirigindo-se a um público de classe média. Dada a concorrência do cinema e do teatro ligeiro musicado, o produto oferecido ainda o é de segunda a segunda, em duas sessões noturnas, permitindo a prática de um preço final acessível à plateia e lucrativo, além de eventuais matinês.

Somente no dia 29 de junho sai de cartaz *Amor...*, substituída por *Ela e Eu*, de Georges Berr e Louis Verneuil, traduzida por Alberto de Queiroz, que fora encenada por companhia estrangeira na penúltima temporada do Municipal. Conforme a crítica, a companhia do Rival apresentou sua segunda peça e obteve seu segundo êxito, tratando-se de um espetáculo cheio de “detalhes caprichosos, e a que a gente assiste num contínuo regalo de capricho e sentimento”, elogiado pela escolha da peça, pela montagem e pelo desempenho dos artistas<sup>361</sup>. No dia 8/8/1934 a peça chega ao centenário.

Em 10/8/1934 sobe à cena a peça *Canção da Felicidade*, de Oduvaldo Viana, seguindo a característica renovação de repertório da companhia. Antecedida por inúmeros anúncios que confundiam o espectador quanto à data de estreia, sempre mencionada como “amanhã”, publica-se em 8/8 que ela “reúne todos os requisitos indispensáveis para um grande triunfo”, possuindo um enredo sugestivo e atraente, graças a um “sabor da novidade”, com ação “dinâmica e vertiginosa”, desenrolada por três épocas diferentes, exibindo o romance de três gerações que se sucedem. Durante a peça, uma canção, composta por Ary Barroso, é qualificada como um “hino de ternura e delicadeza”<sup>362</sup>.

A crítica elogia Oduvaldo Viana, que assumira no teatro uma “rara e soberba autoridade”, fazendo de suas peças e do público “o que bem lhe parece”:

Graças à ideia feliz que ele teve de dividir o palco em três cenas distintas, de maneira a poder-se representar sucessivamente em cada uma delas ou em duas ou até em todas ao mesmo tempo, o entrecho das suas comédias pode-se desenvolver em condições de liberdade até agora desconhecidas.<sup>363</sup>

O próprio tempo deixaria de ter, para ele, qualquer importância, podendo fazer transcorrer cinco minutos entre dois atos ou anos entre um episódio e outro:

Está claro que não poderia fazer uso de tais processos – porque então o uso se tornaria abuso – qualquer escritor de prestígio... O senhor Oduvaldo Viana põe nas suas peças bastante talento e bastantes vitórias anteriores para tudo fazer perdoar e aplaudir. O que noutros seria excentricidade irritante, com ele se converte em inovação e triunfo.<sup>364</sup>

---

<sup>361</sup> JC, 30/6/1934.

<sup>362</sup> JC, 8/8/1934.

<sup>363</sup> JC, 11/8/1934.

<sup>364</sup> JC, 11/8/1934.

Após a narração do trecho, elogia-se o desempenho que acentuaria as feições vencedora e espirituosa da peça, acarretando uma representação segura e harmônica, os figurinos e a canção de Ary Barroso, “que vai ter seu melhor elogio na vulgarização, que já ontem, à saída do espetáculo, principiava...”<sup>365</sup>.

*Canção da Felicidade* atinge o cinquentenário no dia 30/8/1934 e, no dia 19/9 chega ao centenário, comemorado com a representação de um ato variado com participação de estudantes. A companhia de Dulcina e Odilon, dirigida por Oduvaldo, consegue um feito sensacional e, talvez, único no teatro ligeiro cômico: três centenários em suas três primeiras peças.

No dia 28/9 entra em cartaz a peça *O Último Lord*, “um original de fama mundial”, representada com sucesso em diversas capitais da Europa e da América. A novidade interessaria ao público do Rival, “que é todo o Rio elegante”<sup>366</sup>. A crítica do dia seguinte destaca a nova estrela a se firmar, ressaltando que a peça:

...é um romance gracioso, que dá à Sra Dulcina, primeira figura de nossa cena, oportunidade para pôr, mais uma vez, em relevo seus dotes de consumada atriz.<sup>367</sup>

Também o crítico do *Jornal do Brasil* deixa-se impressionar por Dulcina:

Dulcina posta em evidência, tornada bandeira, trabalhada por Oduvaldo, nesta memorável temporada no Rival, atingiu a posição mais alta que, no nosso meio, pode uma atriz alcançar. E pode vangloriar-se do seu triunfo. Foi esforçadamente uma estudiosa, entregou-se de corpo e alma à áspera vida do palco, pôe em contribuição todas as suas energias e atributos para conseguir o seu fim. Toda sua vida concentrou-se em papéis que devia interpretar, deu seu sangue e seus nervos à personagem chamada a encarnar e, como não é uma figura vulgar, vestia-as do próprio prestígio, emprestou-lhes mágico relevo. O resultado foi o aplauso unânime da crítica, que exalta sempre suas criações, e o apoio incondicional do público, o mais numeroso que um artista pode possuir no Brasil. Joga, nessa plenitude. Dulcina, com preciosos predicados: o primeiro é a sinceridade, a verdade de sua representação decorrente do seu temperamento de exceção que, a todos os momentos, se patenteia e vigorosamente se esculpe nos gestos, nas maneiras, nas inflexões de voz, no modo de externar paixões, nas explosões sentimentais, tudo se refletindo na máscara expressiva. Há, a seguir, a sedução de sua figura esbelta, elegante, em que se descobrem, muito embora nem a atriz se aperceba disso, diabólicas intenções, o afã maligno de empeçonhar e ensandecer... Há, por fim, o atributo, muito feminino, do tato no vestir, que não é – como muitos acreditam – o cuidado de enfeitar, mas o de realçar o que seja digno de tal.<sup>368</sup>

As críticas revelam que a empresa foi bem sucedida em todos os aspectos do produto oferecido ao público carioca, pois, além de peças bem escolhidas e encenadas, além de um ambiente agradável, ainda conseguiu produzir uma nova estrela do teatro

<sup>365</sup> JC, 11/8/1934.

<sup>366</sup> JC, 28/9/1934.

<sup>367</sup> JC, 29/9/1934.

<sup>368</sup> APUD. VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 172..

brasileiro, cujo brilho começava a atingir patamares mais e mais elevados. A produção da estrela assegura um público fiel e cada vez mais numeroso.

Assim, informe publicado pela empresa Odilon Azevedo, dia 15/10/1934, esclarece que ela nada teria a ver com o ágio cobrado por bilhetes do Rival, assegurando que os vende para quem os compre, não podendo ser responsabilizada pelo “câmbio” de referidos bilhetes. Tratar-se-ia de assunto de polícia<sup>369</sup>. Tal informe revela a alta procura por bilhetes da companhia e a existência de cambistas interessados em lucrar com sua revenda, confirmando sua condição de bem sucedida.

Na edição de 17/10/1934 publica-se que a companhia Dulcina-Odilon dará seus últimos espetáculos no Rival, pois partirá para São Paulo em breve. Logo em seguida são anunciadas as festas de Dulcina, a realizar-se no dia 25 com a peça *Rainha do Tango*, de Odilon, dia 30, com a peça *A bela e a fera* e a de Sarah Nobre, dia 31, com a peça *O último lord*. Ambas as festas seriam complementadas por um ato variado. No dia 20/10, nova nota informa que a lotação para a primeira sessão da festa de Dulcina estaria esgotada, tecendo, ainda, inúmeros elogios à atriz<sup>370</sup>.

No dia 25/10 é publicada a última chamada para a festa de Dulcina, que se iniciaria na vespéral. A artista é apontada como a “grande figura de projeção no Teatro Nacional”, proporcionando à “cultura capital”, juntamente com Odilon e Oduvaldo, “os melhores espetáculos que nestes últimos anos nos foram dados assistir”. Dulcina “tornou-se um ídolo das nossas multidões, pelos requintes de sua maneira de representar, pela sua simpatia magnética e pela luminosidade de sua figura”, sendo compreendida e premiada “pelos seus grandes e ingentes esforços, em prol de um teatro elevado de mentalidade sadia e de espírito fino”. A peça *A musa do tango* permitiria a Dulcina “revelar todos os requintes de sua arte extraordinária e inexcelsível”, inclusive ao cantar o inédito tango *Te lo digo en sério*, de F. Sampayo<sup>371</sup>.

Na crítica do dia posterior, menciona-se que a peça escolhida teria revelado o talento de Dulcina quando a representou, dez anos atrás, com Leopoldo Fróes. Informa-se que as três sessões, “naturalmente, para justificação do preço elevado das localidades, terminaram com atos variados bem interessantes”. Acrescenta-se que a “excelente companhia de comédias”, que em breve deixará o Rival em pleno êxito (em

---

<sup>369</sup> JC, 15/10/1934.

<sup>370</sup> Ambas notas publicadas no JC.

<sup>371</sup> JC, 25/10/1934.

virtude de contrato celebrado em São Paulo), “tratou a comédia de ontem como tratou as anteriores, com evidente interesse e inexcedível escrúpulo, processo que é, sem dúvida, o aconselhado para atender às exigências do público, que paga e quer ser bem servido”, sendo esse o “segredo do êxito” da companhia<sup>372</sup>.

As demais festas programadas ocorreram com o sucesso esperado, tendo havido ainda outras, inclusive uma organizada por Oduvaldo Vianna. No dia 7/11/1934 a companhia realiza seus últimos espetáculos da temporada carioca e parte, conforme anunciado, para São Paulo. O fim da temporada carioca é a consagração da companhia e talvez tenha sido a mais bem-sucedida exploração do teatro ligeiro cômico, tendo-se em vista os centenários obtidos e os adjetivos positivos utilizados pela crítica. Além disso, conforme Sérgio Viotti, “as montagens chamaram a atenção pela qualidade visual”, destacando-se os cenários bem feitos<sup>373</sup>. Por fim, Dulcina, definitivamente, deixa o Rio como uma estrela ascendente.

A ida a São Paulo consiste na repetição de um procedimento que dera certo entre 1933-1934. Algumas peças são lançadas primeiramente em São Paulo e somente depois encenadas no Rio de Janeiro, conforme ocorrera com *Amor*. Os eventuais sucessos podem alternar-se entre as cidades e o lucro da companhia se mantém elevado.

Durante o início do ano de 1935, algumas notas mencionam a volta da companhia Dulcina-Odilon para o Rio de Janeiro, em nova temporada, fazendo a publicidade da companhia. No dia 9/3/1935 comunicado destaca que “a temporada de Dulcina e Odilon, no ano passado, marcou um acontecimento inesquecível na vida do Teatro Nacional” e que o público poderia voltar a ver tal companhia em breve, ocupando novamente o “delicioso teatrinho da rua Álvaro Alvim”, ainda sob orientação de Oduvaldo Viana. A estreia seria com a peça *Esta noite ou nunca*, sucesso no cinema da atriz Gloria Swanson<sup>374</sup>.

A edição de 27/3/1935 traz informações sobre a peça, escrita por “famosa autora húngara” e traduzida por Oduvaldo Viana. Tratar-se-ia de:

...história ultra-moderna, bem século XX, que se desenrola através situações interessantíssimas e que nos prende a atenção num crescendo empolgante, envolvendo todas as sensibilidades e arrebatando-nos todos os sentidos, porque na sua marcha ascensional há observação, há realismo e há a própria vida, da qual o enredo é reflexo fiel.<sup>375</sup>

<sup>372</sup> JC, 26/10/1934.

<sup>373</sup> VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 175.

<sup>374</sup> JC, 9/3/1935. Conforme Sérgio Viotti, Oduvaldo Viana deixara a companhia durante a temporada paulista, para dedicar-se a outros projetos. A companhia assumiria, pela primeira vez, a nomenclatura Companhia Dulcina-Odilon. VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000, p. 183.

<sup>375</sup> JC, 27/3/1935.

Dulcina representaria o maior papel da peça, realizando “o milagre de se tornar maior do que já é aos olhos de nosso público”. Os demais artistas também teriam atuações destacadas.

No dia seguinte, artigo destaca a estreia da noite, cuja peça era já bastante aguardada pelo público, que esgotara a bilheteria, assim como Dulcina, “a nossa maior intérprete”, cuja “Arte, imensa e mimital que é fonte perene de vivas emoções”, todos querem sentir. Em síntese, a história gira em torno de uma cantora lírica (Dulcina) que possui todas as glórias, mas sente falta de algo. Esse vazio será preenchido por um amor, movimentando o enredo. Tal estreia inauguraria a “estação de inverno” do teatro carioca e:

...pela sua natureza, é o grande acontecimento do momento, que irá alegrar nosso público que estava saudoso de Dulcina, de Odilon e seus companheiros e que no agradável conchego do Rival Teatro vai sentir, de novo, fortes emoções.<sup>376</sup>

A crítica de 29/3/1935 destaca que a Companhia Dulcina-Odilon reapareceu no Rival, ou “seu teatro”, pois fora por ela inaugurado e, efetivamente, criado. Destaca aspectos da casa de espetáculos e os palcos laterais, a que regressava a companhia. Em seguida, menciona-se que a comédia representada fora exibida no cinema e bem traduzida por Oduvaldo, apesar “dalgumas misturas de 'tu' e 'você' que nem a todos os ouvidos soam agradavelmente”. A peça seria desprovida de enredo e de teatralidade, cativando pela linguagem expressiva e impressionante dos personagens principais<sup>377</sup>. No dia 15/4/1935 a peça atinge o meio centenário.

A próxima peça encenada pela companhia Dulcina-Odilon foi *Bebezinho de Paris*, de autor argentino, traduzida por Oduvaldo Viana, estreada no dia 26/4/1935 e que atinge o meio centenário no dia 13/5/1934. Os números são impressionantes, embora não repitam os centenários do ano anterior, fato que obrigava a companhia a variar o cartaz com mais frequência.

Quando a revista *O Cruzeiro* publicou uma reportagem de duas páginas sobre o próximo lançamento (26 de abril), *Bebezinho de Paris*, Sérgio Mauro escreveu que Dulcina era “prisioneira da própria arte”. Nem podia ser o contrário. Davam dois espetáculos diários, à noite, com vesperais às quintas, sábados e domingos. Um total de dezessete representações semanais não deixa muito tempo livre para mais nada, ainda mais quando nas tardes livres dos outros dias havia ensaios.<sup>378</sup>

De qualquer modo, o brilho de Dulcina parece cada vez maior. Mário Nunes tece elogios à atriz:

<sup>376</sup> JC, 28/3/1935.

<sup>377</sup> JC, 29/3/1935.

<sup>378</sup> VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 184.



Dulcina já se acha na posse absoluta de todos os recursos cênicos, elemento de êxito poderoso que soma à fascinante sedução do seu temperamento artístico. É a artista no apogeu do gênero que o seu feitio lhe aponta e daí o seu brilhante trunfo em criações como a de ontem, que nada deixam a desejar, ao contrário, pecam por excesso de colorido, por abundância de excelência.<sup>379</sup>

Sérgio Viotti acrescenta que o sucesso de Dulcina, no momento, equivalia à futura popularidade das estrelas de televisão, citando uma reportagem do *Jornal do Brasil* que destacava o fato de ela receber cerca de quatrocentas cartas por semana de admiradoras<sup>380</sup>.

Se os procedimentos adotados pela companhia Dulcina-Odilon para produzir o teatro ligeiro cômico ainda pouco revelam de novidades, salvo pelo repertório relativamente atualizado, talvez a postura profissional de Dulcina, enquanto estrela, deva ser destacada. A partir das críticas e de depoimentos historiográficos, a imagem que dela ficou é a de uma estrela que, ao contrário de Leopoldo Fróes e de Procópio Ferreira, os dois grandes astros do teatro ligeiro cômico, estudava com afinco seus papéis e participava constantemente dos ensaios. Nesse sentido, ela pode ser considerada uma precursora, se não de nosso teatro moderno, mas ao menos das suas estrelas. O próprio Mário Nunes volta a elogiá-la quando da encenação de peça de Louis Verneuil:

Essa sua interpretação da estranha criatura (...) é um dos cimos luminosos de sua carreira e nada fica a dever às atrizes de renome mundial que têm pisado o palco do Municipal. A atriz patrícia apreendeu maravilhosamente o fundo psicológico da personagem e viveu sinceramente, sem constrangimento algum, como se a alma de Yorrah, seus sentidos, seus nervos, lhe fossem familiares.<sup>381</sup>

Na mesma ocasião, assim se manifestou o cronista do *Jornal do Commercio*:

Ver Dulcina no magnetismo da sua arte absoluta e observante, admirar-lhe as fulgurações do talento privilegiado é um prazer imenso, que todo o Rio elegante e culto procura.<sup>382</sup>

Na continuidade da temporada, a companhia encenou as seguintes peças:

1. *Fredaine vai casar*, de André Picard (24/5/1935);
2. *Pássaro que Foge*, de John Drinkwater (14/6/1935);
3. *Matei...*, de Georges Berr e Louis Verneuil (5/7/1935);
4. *Le Bonheur*, de Berstein (30/7/1935);
5. *Mascote*, de Oduvaldo Vianna e Cleomenes Campos (30/8/35);

<sup>379</sup> APUD. VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 184.

<sup>380</sup> VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., pp. 184-185.

<sup>381</sup> APUD. VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 188.

<sup>382</sup> JC, 6/7/1935.

6. *A Alegria de Amar*, de Louis Verneuil (20/9/35);
7. *O pai da vida*, de Marcel Achard (11/10/35);
8. *Gaiola Dourada*, de Michel Durand (24/10/35);
9. Após festas e reprises, *Pancada de Amor*, de Noel Coward (6/12/1935);
10. *Nono Mandamento*, Michel Durand (28/12/1935)

Após mais algumas festas e reprises, a companhia encerrou sua temporada carioca em 12 de janeiro de 1936, contabilizando alguns meio-centenários e a inequívoca consagração de Dulcina de Moraes, que reinara suprema durante o ano<sup>383</sup>. A discreta reformulação qualitativa do teatro ligeiro cômico promovida pela companhia é vislumbrada pelo crítico Heitor Lima:

...pode-se afirmar que a temporada Dulcina-Odilon de 1935 deixará gratas recordações. Ainda não foi tudo quanto era lícito desejar; longe disso. Para o Brasil, entretanto, constitui muito, e mais, sem dúvida, do que já se obtivera antes entre nós.<sup>384</sup>

Após excursões e uma longa viagem pelos Estados Unidos, onde tomam contato com o teatro local e de onde trazem novas peças na bagagem, o casal Dulcina e Odilon somente no dia 3/9/1937 retorna ao Rival, local em que “tantas e tão memoráveis noites de sucesso viveram”. A peça que marca a re-estreia da companhia é *Tovarich*, de Jacques Deval, que permite aos amantes “do bom teatro, da comédia fina, da verdadeira arte cênica” novamente “deleitar-se com os espetáculos dos quais andavam saudosos”.

A comédia já era popularíssima, sendo representada simultaneamente por dezenas de elencos ao redor do globo. O espetáculo apresentado pela companhia Dulcina-Odilon estaria à altura das representações nas capitais dos diversos países europeus e dos Estados Unidos. O elenco, sempre bem selecionado, era composto “de figuras representativas da nossa 'elite' teatral”, enquanto a montagem cenográfica seria de responsabilidade de H. Collomb, “o que vale, decerto, pelo seu melhor elogio”<sup>385</sup>.

A crítica menciona que o público estava saudoso da companhia, que regressava alterada, com novos componentes, mas, ao mesmo tempo, mantida em sua essência: “uma vez que trouxesse as duas principais figuras, seria jubilosa, festivamente recebida”. A peça, inteligentemente escolhida, cumpriu sua missão de apresentar os elementos da companhia, aliando, ainda, “a alta comédia, o epigrama político e a sátira social”, contando a história de uma princesa reduzida à condição de serviçal. O elenco representou bem e a

<sup>383</sup> VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p.183.

<sup>384</sup> APUD. VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 192.

<sup>385</sup> JC, 3/9/1937.

montagem foi, “tanto quanto o permitem as condições daquele palco, apropriada e caprichosa”<sup>386</sup>.

Para adaptar-se a peça ao teatro ligeiro cômico, o original, de quatro longos atos,

...teve que sofrer os cortes fatalmente impostos às peças estrangeiras pelo regime das 'sessões' e contra os quais nada mais se pode fazer – nem dizer<sup>387</sup>.

No dia 18/9/1937, publica-se que “o sucesso admirável que *Tovarich* está alcançando no Rival” não poderia ser prolongado por muito tempo, pois “as obrigações assumidas por Dulcina e Odilon com o seu público” determinariam a estreia de *Hollywood*, um “palpitante original *yankee*”<sup>388</sup>. Tendo-se em vista que *Tovarich* chega às cinquenta representações consecutivas em 20/9/1937 e permanece em cartaz até início de outubro, ultrapassando o centenário, reputamos que novamente se trate da já utilizada estratégia de *marketing*.

Em 8/10/1937 estreia *Hollywood*, uma sátira às estrelas de cinema, escrita por Lawrence Riley, começando com a projeção de pequeno filme, dirigido por Ademar Gonzaga, “em 'set' de H. Colomb”, tendo-se, após, início a ação da comédia. Dulcina vive uma estrela de cinema que seduz um vendedor de gasolina e inventor nas horas vagas, noivo, apenas por diversão<sup>389</sup>. Em 26/10 a peça comemora o meio centenário. Mais uma façanha dessa máquina de sucessos que era a companhia Dulcina-Odilon.

As próximas peças encenadas revelam uma peça norte americana aliada às tradicionais peças francesas:

1. *Uma garota que vê longe*, de Albert Acremant (29/10/37);
2. *Certa Noite em Nova York*, de Preston Sturges (20/11/1937);
3. *A luz de um fósforo*, de Pedro Pico (3/12/1937);
4. *Fontes Luminosas*, Louis Verneuil (18/12/1937).

A temporada de 1937, encerrada em 19/12, apenas reforça a constatação de acerto nos procedimentos adotados pela companhia que, apesar das acusações de estrangeirismo de repertório, consegue manter a casa cheia. Reforça, também, a posição estelar de Dulcina, como demonstra nota do crítico Augusto Mariano, ao dizer que a peça *Certa Noite em Nova York*, embora sem grandes atrativos estéticos, triunfaria:

---

<sup>386</sup> JC, 4/9/1937.

<sup>387</sup> JC, 4/9/1937.

<sup>388</sup> JC, 18/9/1937.

<sup>389</sup> JC, 8/10/1937.

Triunfará, todavia, por dois motivos respeitáveis: o primeiro, ter no seu principal papel uma artista como Dulcina; e o segundo, por ter o público carioca já se habituado a aplaudi-la em qualquer peça que represente.<sup>390</sup>

No início de 1938 a companhia está em São Paulo. Seguindo sua receita particular, lança na capital paulista uma nova peça de sucesso, *Marquesa de Santos*, de Viriato Correa, que prenuncia uma valorização dos temas nacionais, concomitante à atuação do Estado Novo. Embora apresente datas questionáveis<sup>391</sup>, Sérgio Viotti afirma que a montagem da peça foi “a mais cara até então”, consumindo mais de cem contos, “uma pequena fortuna”<sup>392</sup>.

No dia 30 de março de 1938 a companhia Dulcina-Odilon retorna a “seu” teatro, o Rival, inaugurando a temporada em “espetáculo completo e por convites”, encenando *Marquesa de Santos*. A nota menciona que “será memorável para o teatro brasileiro a noite de hoje no Rival”, assumindo “as proporções de um grande acontecimento artístico e social”, graças à soma de fatores: “reentré” de Dulcina-Odilon e estreia da “obra-prima” de Viriato, que permanecera quase um mês em cartaz em São Paulo. O repertório da companhia é anunciado como composto de peças nacionais de autores como Paulo Magalhães e Raymundo Magalhães Jr., consagrando o teatro brasileiro<sup>393</sup>.

A crítica de 31 de março destaca que peças como essa são raras e merecedoras de louvor:

Numa época de precipitação e 'facilidade' em todos os domínios da arte – que dantes eram da arte – e por assim dizer no mundo inteiro, como não se acolherem com respeito e entusiasmo excepcionais as obras que representam a inteligência e a cultura, a elevação de pensamento e o cuidado da forma? Para aqueles que ainda mantêm o decoro literário e a dignidade do teatro, não deve haver meios encômios. Pouco importa que eles constituam, em atividade, número tão reduzido. E ao contrário; há nisso mais uma razão para que os prezemos e proclamemos o seu valor. Contra todos artifícios e todas as fancarias; todos os ruídos do reclamo barato; todos os recursos da exploração do público ingênuo que parece ter desaprendido de escolher – cumpre que nos levantemos, que alteemos o espírito e a palavra para exaltar quem ainda trabalha com amor e consciência, e vem hoje disputar o êxito que em qualquer época lhe devia estar assegurado. Assim procedendo começaremos por fazer simples justiça; e depois talvez contribuamos para uma espécie de restauração, de ressurgimento de triunfo novo e porventura decisivo do bom e nobre teatro hoje quase abandonado... Quem sabe?<sup>394</sup>

No dia 6/5/1938 a peça atinge a centésima representação consecutiva, comemorada com uma festa em um espetáculo completo, encenando-se, além de *Marquesa de*

<sup>390</sup> APUD. VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 215.

<sup>391</sup> Relata, equivocadamente, que a peça estreou em 4 de março e completou as cinquenta representações na cidade de São Paulo em 18 de maio. Sabemos, com precisão, que Dulcina reestrou no Rio de Janeiro no dia 30 de março de 1938. Talvez o meio centenário tenha ocorrido no dia 18 de março e a peça tenha estreado antes.

<sup>392</sup> VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 218.

<sup>393</sup> JC, 30/3/1938.

<sup>394</sup> JC, 31/3/1938.

*Santos*, a peça *Um sarau na corte de D. Pedro I*, e a inauguração de uma placa em homenagem a Odilon, ao lado da já existente homenageando Dulcina.

Cabe destacar que a crítica acima enxerga na iniciativa da companhia um ato merecedor de elogios por encenar uma obra que representa a “inteligência e a cultura, a elevação de pensamento e o cuidado da forma” e, quem sabe, prenuncie um renascimento do teatro nacional “quase abandonado”. A companhia Dulcina-Odilon conseguiu, dessa forma, produzir encenações que, ao mesmo tempo, agradavam o público da classe média carioca e gozavam da simpatia da imprensa. Trata-se de um produto que se diferenciou dentro do ramo do teatro ligeiro cômico, seja por seu acabamento um pouco mais aprimorado, seja por ter segmentado um público um pouco mais exigente.

A repetição de procedimentos consagrados se mantém no restante da temporada carioca, embora o repertório encenado esteja um pouco mais “abrasileirado”:

1. *Fontes Luminosas*, Louis Verneuil (20/5/1938);
2. *O marido n. 5*, de Paulo de Magalhães (3/6/1938);
3. *Zázá*, de Berton e Simon, “modernizada” por Paulo Magalhães, em festa de Dulcina (21/6/1938);
4. *Mentirosa*, de Magalhães Júnior (22/6/1938);
5. *Em amor não se brinca*, de Paulo de Magalhães e *Oficial da Guarda*, de F. Molnar, em festa de Odilon (1/7/1938).

A companhia despediu-se no dia 3/7/1938, voltando em abril de 1939, no Teatro Alhambra, para encenar:

1. *O Secretário de Madame*, de Jacques Deval (14/4/1939);
2. *Senhorita minha mãe*, de Louis Verneuil (28/4/1939);
3. *Gran-Fina*, de Paulo de Magalhães (12/5/1939);
4. *Cara ou Coroa*, de Verneuil (26/5/1939);
5. *No tempo antigo*, de Antonio Guimarães (16/6/1939);
6. *Noite de Núpcias*, original argentino de Goycochea e Cardoni (30/6/1939);
7. *Sinal de Alarme*, de Pierre Weber (21/7/1939);
8. *Zázá*, de Berton e Simon, adaptada por Paulo de Magalhães (6/8/1939);
9. *Uma mulher livre*, da argentina Malena Sandor (18/8/39);
10. *Noites de Carnaval*, de Goycochea e Cardone (1/9/1939);
11. *Experiência de amor*, de Michel Duran, e *A voz humana*, de Jean Cocteau, em festa de Dulcina (6/9/1939);

12. *Trem para Veneza*, Verneuil e Berr, em festa de Odilon (20/9/1939);

13. *Conflito*, de Maria Jacintha (6/10/1939).

No dia 18/10/1939 a companhia se despede rumo a São Paulo. Convém destacar que, embora Dulcina se coloque como uma estrela profissional, que estuda seus papéis, a própria necessidade objetiva de reproduzir o público exige que algumas características da estrela sejam mantidas intactas a cada novo papel, sob pena de esta não ser *reconhecida* durante a representação, desagradando os fãs. Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira percebem essa necessidade econômica e dela abusam, explicitamente repetindo-se sempre a cada nova encenação e comumente justificando-se com o argumento de que, no fundo, o público queria vê-los e não a personagens que os ocultassem. Algumas críticas apontam essa repetição também em Dulcina, revelando-a como incapaz de livrar-se de sua personalidade marcante. O crítico Augusto Maurício em 18/6/1939, assim analisa seu desempenho:

...aos momentos de paixão e às cenas de amor, soube dar a expressão de vida para se fazer notável. Entretanto achamos que suas maneiras, seus gestos, estavam em desacordo com a sua condição de moça daquele tempo, muito embora houvesse sido criada em plena liberdade de ação. Um pouco mais de ingenuidade viria valorizar o seu papel.<sup>395</sup>

Sérgio Viotti constata essa repetição:

Isto vem apenas comprovar para os que a viram representar então, ou desde então, que havia, como sempre houve, na atriz, uma forma personalíssima de ser em cena. Seria impossível, nos anos 20 ou 30, ou em décadas futuras, pretender que a força avassaladora daquela personalidade intensa e luminosa no palco pudesse deixar de ser exatamente o que era e como era apenas porque um crítico com coluna, ou espectadores com iguais queixas, não concordassem com o que estavam assistindo.

A verdade é que todo ator de estilo marcadamente pessoal, que tenha criado, ao longo de sua experiência cênica, maneiras muito suas de interpretar, precisa estar disposto a fazer frente a esse gênero de recriminação. São atores que ficam num plano em que existem para serem queridos, gostados ou admirados exatamente como são, ou não. Dulcina não seria um exemplo isolado no teatro brasileiro, no caso. Como tampouco seria entre artistas de grande renome e fortíssima personalidade, fora do Brasil.<sup>396</sup>

A temporada carioca de 1940 foi breve, de outubro a dezembro, porém marcante. Primeiro, por ter sido uma temporada quase exclusivamente de uma única peça: *Sinhá Moça Chorou...*, de Ernani Fornari. Depois, pela adoção de uma novidade no processo de produção que começa a questionar seriamente o teatro ligeiro: o descanso semanal. Tudo sob o patrocínio do governo federal.

A companhia Dulcina-Odilon, assim, em 4/10/1940 retornou ao Rio de

<sup>395</sup> APUD. VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 231.

<sup>396</sup> VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 192.

Janeiro, inaugurando sua temporada no Teatro Serrador, após uma apresentação beneficente em 3/10. A nova temporada seria realizada “sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro”. A peça de estreia foi *Sinhá Moça Chorou...*, comédia de Ernani Fornari, “autor de nome já firmado com originais anteriores”, escrita “especialmente para o conjunto que o apresentou ontem”, “bem montada em cenários do Sr. H. Collomb”<sup>397</sup>. A peça chegou ao centenário no dia 19/11/1940. No dia 13/12/1940 estreou a peça *Trem para Veneza*, de Louis Verneuil e a companhia encerrou sua temporada em 22/12/1940, partindo em seguida a São Paulo.

Mas nos parece que a grande novidade, não obstante o êxito obtido com mais um original brasileiro que seguia a tendência histórica, após uma temporada de sucessos medianos em 1939, realmente foi a adoção do descanso semanal para os artistas.

Em 3/10/1940 publica-se carta que Odilon escreveu para a Casa dos Artistas:

Em resposta a seu prezado ofício de 27 de Setembro, confirmo a nota publicada no *O Jornal*, divulgando que Dulcina e eu não daremos espetáculos às segundas-feiras, elegendo esse dia para descanso semanal da Companhia. Ideal abraçado por nós, desde 1937, quando regressamos dos Estados Unidos, e ali vimos que não só um dia, mas até dois, como acontece em alguns teatros, como o *Shakespeariano*, descansam os artistas durante a semana, esse ideal mais se intensificou em nós quando estivemos na Argentina e ali vimos na vizinha República como também se tem em uso e absoluto respeito ao descanso semanal para o ator. Resolvendo agora, portanto, pôr em prática esse nosso já antigo ideal, só nos resta fazer votos que a nossa iniciativa em prol do descanso semanal para o ator no Brasil seja uma sugestão para essa medida que, por necessária, útil e proveitosa para todos os que militam no teatro e para o próprio público, seria uma grande conquista para o teatro brasileiro.<sup>398</sup>

Conforme relata Sérgio Viotti, a ideia de Dulcina era que cada companhia descansasse num dia diferente da semana, em sistema de rodízio. Contudo, todos os artistas que aderiram ao descanso o fizeram nas segundas-feiras<sup>399</sup>. De qualquer modo, é um primeiro rompimento grave no processo produtivo do teatro ligeiro cômico desde seu surgimento, em 1915. Não mais se reproduzem as peças de segunda a segunda, havendo um dia de descanso que rompe o ciclo e começa a indicar novas possibilidades, como o futuro teatro de fim-de-semana<sup>400</sup>.

Outros passos interessantes ainda seriam dados pela companhia Dulcina-Odilon, justificando sua fama posterior de uma companhia de teatro ligeiro cômico

<sup>397</sup> JC, 5/10/1940.

<sup>398</sup> JC, 3/10/1940.

<sup>399</sup> VIOTTI, Sérgio. Ob. Cit., p. 244.

<sup>400</sup> Devemos destacar que nota de 30-31/3/1936 informa que o Teatro-Escola, iniciativa de Renato Vianna, “mantendo a praxe adotada desde a sua fundação”, não dá espetáculos às segundas, “para descanso dos artistas”. Mas trata-se de uma iniciativa que está na fronteira do teatro ligeiro.

qualitativamente diferenciada, como a aquisição de um teatro próprio (o Serrador) e, por fim, um golpe definitivo: a abolição das sessões em 1944, institucionalizando um espetáculo único, às 20 horas. Mas já não mais estamos na década de 1930.

### 3.4. Renato Vianna

Renato Vianna, após desenvolver atividades teatrais amadoras no norte do país, retorna ao Rio de Janeiro em 1918. Vê suas peças *Na Voragem*, *Os Fantomas* e *Salomé*, serem encenadas pela Companhia Gomes Cardim, tornando-se um dramaturgo conhecido<sup>401</sup>.

Adotando em artigo publicado em *A Noite*, o ponto de vista de que, quanto ao teatro brasileiro, em 1922, “prova alguma possuímos de sua existência”<sup>402</sup>, tenta criar algo fundando a companhia A Batalha da Quimera, defendendo que nosso teatro deveria ser fruto da “lei da arte”, com inovações constantes, questionando o amparo governamental que então se fazia ao projeto *Comédia Brasileira*<sup>403</sup>. Embora a iniciativa malogre, conforme Godinho:

Faziam-se, na verdade, os primeiros ensaios da cenotécnica nacional e delineava-se, ali, a figura do encenador (com atribuições que antecipavam o encenador moderno), podendo-se mesmo dizer que era a *Semana* – ainda que timidamente – a ecoar sobre o nosso teatro.<sup>404</sup>

Em 1924, Renato vai a São Paulo, onde cria a Companhia Brasileira de Comédia (*Colmeia*), buscando renovar nossos intérpretes com o recurso a artistas amadores, revelando os preconceitos que pairavam em nossa sociedade contra os profissionais:

Eu lançara o grito de guerra ao profissional, sinônimo do indesejável social e artístico. A *Colmeia* propunha-se a fazer o teatro da gente nova, da gente educada, da gente limpa. Era o pretexto de um saneamento ético e estético entre os bastidores, estimulando as vocações que se esquivavam, por escrúpulo, do ambiente sórdido.<sup>405</sup>

Alcântara Machado, embora criticando o repertório da companhia, elogia Renato por adotar novos procedimentos em nossos palcos. Segundo Godinho, eram esses procedimentos: utilização de grande número de artistas nas peças; valorização do coletivo em

<sup>401</sup> GODINHO, Ivens Thiwes. *Renato Vianna: Educador e Dramaturgo – uma trajetória entre a Semana de 22 e Vestido de Noiva*. 1º volume. Rio de Janeiro: UNIRIO, dissertação de mestrado, 1998, p. 31.

<sup>402</sup> *A Noite*, 8/9/1922, apud. GODINHO, Ivens Thiwes. Ob. Cit., p. 29.

<sup>403</sup> GODINHO, Ivens Thiwes. Ob. Cit., p. 38.

<sup>404</sup> Idem, ibidem., p. 39.

<sup>405</sup> VIANNA, Renato. *Manifesto aos Intelectuais do Brasil*. Apud. GODINHO, Ivens Thiwes. Ob. Cit., p. 44.



detrimento das individualidades e das estrelas; respeito ao texto<sup>406</sup>.

Novamente no Rio de Janeiro, Renato Vianna cria A Caverna Mágica (no final de 1927), também repleta de amadores, entre os quais Paschoal Carlos Magno. Em meio a polêmicas, o encenador esclarece que não é contrário ao profissionalismo artístico, mas ao nosso profissionalismo<sup>407</sup>. Seus métodos o aproximariam de um encenador moderno, instigando o ator, criando novos códigos e novas marcações e dispondo da luz, da música e da sonoplastia como agentes da ação dramática. Apesar disso, a iniciativa também não perdura, em virtude de problemas pessoais internos ao grupo e da interdição do teatro em que atuavam pela Prefeitura<sup>408</sup>.

Chegamos, assim, a sua primeira iniciativa da década de 1930. Nota publicada no *Jornal do Commercio*, em 3/2/1932, anuncia para depois do carnaval a temporada do *Teatro de Arte*, “que vão empreender, no João Caetano, Céu da Camara e Renato Vianna”. A expectativa era de que muitos *touristes* presentes no Rio de Janeiro para “os folguedos de Momo” permanecessem para apreciar a estreia da companhia, “para que levem uma ideia de nossa cultura, do nosso adiantamento, da nossa arte séria”. Para tal resultado contribuiria a conjugação das duas figuras, dando “a tranquilidade e a segurança de que vão empreender uma cruzada de resultados eficientes para o nosso teatro”. Em assim sendo, o público deveria divertir-se durante o carnaval, com seus confetes, serpentinas e lança-perfumes “e depois tonifique seu espírito assistindo no João Caetano essa tentativa artística que vai depor favoravelmente pelos nossos foros de povo civilizado”<sup>409</sup>.

Após novas notas antecipando a estreia da companhia, publica-se carta de Renato Vianna comunicando que, em virtude de adoecimento da atriz Céu da Camara, impedindo-a de comparecer a ensaios, adiava-se a estreia do *Teatro de Arte* para 24/2<sup>410</sup>. No dia 23/2, todavia, informa-se que a estreia dar-se-ia naquela noite, com a já anunciada fantasia dramática *O homem silencioso dos olhos de vidro*, de Renato Vianna, em “prólogo, intermezzo, epílogo e seis tempos cênicos”. Após a distribuição dos papéis, destacam-se os Demgab, dois artistas novos, responsáveis pelos móveis e pela decoração<sup>411</sup>.

A crítica destaca que a iniciativa merece louvor, assumindo expressão “deveras elevada e corajosa”, sobretudo “numa época em que o teatro de comédia cedeu o

<sup>406</sup> GODINHO, Ivens Thiwes. Ob. Cit., p. 45.

<sup>407</sup> Idem, ibidem, pp. 45-46.

<sup>408</sup> Idem, ibidem, 1998, p. 48.

<sup>409</sup> JC, 3/2/1932.

<sup>410</sup> JC, 17/2/1932.

<sup>411</sup> JC, 23/2/1932.

campo à farsa e à revista e elas parecem prestes a desaparecer, temporariamente, pelo menos, sem deixar no seu lugar coisa nenhuma”. Sua obra é de um idealista e lutador, com nobreza e energia, sem deixar-se render “à vitória do momento e ao lucro propriamente material”, não dando espaços a aplausos estrondosos ou a alguma forma de popularidade. Consistiria, “na tristeza e desânimo do nosso teatro, qualquer coisa de vigoroso, de esperançado, de verdadeiramente merecedor de simpatia”.

“Olhos de vidro” simbolizariam a faculdade de se ver “dentro das criaturas e de todas as coisas, penetrando o segredo das almas e a própria essência da eternidade”. O personagem Carlos possuiria essa faculdade e veria requintes e espiritualidades na mundana Maria Tereza, buscando, ao contrário dos outros homens que admiram apenas sua formosura, conquistar sua alma. Mas ela é seduzida por Paulo, “rapaz positivo, exuberante, gozador”. Pouco depois, todavia, Maria Tereza contrai varíola e a doença leva sua beleza e sua visão, afastando também Paulo. Carlos corre para consolá-la e ambos se amam.

Segundo a crítica, Renato Vianna não teria conseguido dar à fantasia dramática a clareza e a eloquência desejáveis em todos os momentos, graças a frases vagas, repetições que alongam o diálogo e um dispensável *speaker* que, nos bastidores, anuncia e explica cada cena. Apesar disso, haveria na obra uma beleza “singular, ativa e imperiosa”, podendo-se, independentemente dos resultados futuros, em virtude dos aplausos do público da estreia, considerá-la vitoriosa. O desempenho foi marcado pela afinação e harmonia, “feição bem rara nas nossas primeiras representações”<sup>412</sup>.

Godinho destaca que a inovação do *speaker*, que seria anos depois consagrada em *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, foi reputada dispensável pelo crítico. Tratar-se-ia de uma das inovações formais implementadas por Renato Vianna e não compreendida pela crítica<sup>413</sup>.

O procedimento goza de certa repercussão, publicando-se carta de Cláudio de Souza para tratar da pretensa inovação adotada por Renato Vianna, o *speaker* que explica a ação durante seu transcurso. Tal inovação já teria sido adotada por Cláudio em sua peça *A ceia de Natal*, escrita dois anos antes. Nessa peça, o *speaker* falava dos balcões, facilitando as mutações e multiplicando os quadros, “para lhes dar a vivacidade a que o cinema habituou o público”. A peça, não encenada ou publicada, teria sido lida por Cristiano de Souza e Procópio Ferreira. A finalidade de Cláudio de Souza, ao publicar a carta, era evitar

<sup>412</sup> JC, 25/2/1932.

<sup>413</sup> GODINHO, Ivens Thiwes. Ob. Cit., pp. 49-50.

possível acusação de plágio a sua peça, assegurando que houvera uma coincidência de ideia e felicitando Renato Vianna pela sua iniciativa<sup>414</sup>.

Após a carta, publica-se que, em virtude de crise nervosa da atriz Céu da Camara, esta se afastaria da peça por alguns dias. Para seu lugar, fora convidada a atriz Dulcina de Moraes, que a substituiria<sup>415</sup>.

No dia 2/3/1932, Renato Vianna dá ao *Jornal do Commercio* declarações sobre a próxima peça, *Senhora*, baseada no romance de José de Alencar, já em ensaios<sup>416</sup>. Em 9/3 ocorre sua estreia, já com Céu da Camara de volta, que segundo o cronista terminara depois da 1 hora do dia seguinte, dificultando sua análise ponderada e justa. O maior defeito da peça estaria em ser, em vez de uma modernização, uma pura e simples adaptação do romance. Mas isso exigiria despesas de guarda-roupa, mobiliário e acessórios para uma montagem “de época”<sup>417</sup>.

Nota de 18/3/1932 informa que não haverá espetáculos no João Caetano até a estreia de *Ecce Homo*, com Dulcina no papel feminino principal, dia 23/3<sup>418</sup>. Nesse dia, todavia, informa-se que a companhia do João Caetano, dirigida por Renato Vianna, reaparecerá em uma semana, com mudanças no elenco<sup>419</sup>. Carta do diretor, publicada em 27/3/32, destaca que Céu da Camara afastou-se da empresa, causando a interrupção do *Teatro de Arte* e revelando uma certa “perseguição” a sua iniciativa:

...enquanto acudia aos mil transtornos e dificuldades que, de hora em hora, vão surgindo à minha frente, muitos dos quais facilmente removíveis se não fora a hostilidade inexplicável que entre nós provocam movimentos desta natureza, merecedores de solidariedade geral em qualquer outra parte do mundo civilizado.<sup>420</sup>

Superada a crise, seriam retomados os espetáculos, pedindo Renato certa benevolência a todos:

...tratando-se de um teatro com a finalidade e o idealismo que nos impulsionam, ninguém tem o direito de exigir prontas e absolutas realizações, até aqui não atingidas na cena brasileira por quem quer que seja e, muito principalmente, por aqueles que se empenham em demolir a obra honesta dos bem intencionados que nunca fizeram da arte um balcão e que têm um passado de sacrifícios por credencial.<sup>421</sup>

A retomada ocorreria no dia 2 de abril, contando com a atriz Italia

---

<sup>414</sup> JC, 26/2/1932.

<sup>415</sup> JC, 26/2/1932.

<sup>416</sup> JC, 2/3/1932.

<sup>417</sup> JC, 10/3/1932.

<sup>418</sup> JC, 18/3/1932.

<sup>419</sup> JC, 23/3/1932.

<sup>420</sup> JC, 27/3/1932.

<sup>421</sup> JC, 27/3/1932.

Fausta, empenhada na reabilitação do teatro dramático brasileiro. Renato ressalta ainda que não transigiria adotando uma orientação mais de agrado do público, pois sua única preocupação continuava sendo servir à arte<sup>422</sup>.

Somente no dia 8/4/1932 re-estrela a companhia de Renato Vianna, com a peça *Fantasma*, do próprio Renato, já encenada na década de 1920 por Italia Fausta, que faria novamente a protagonista. O crítico aplaude ao autor por “restituir ao teatro a arte que sempre lhe foi própria” e menciona que a peça foi bem recebida<sup>423</sup>.

No dia 16/4/1932, conforme notícia, terminou o prazo concedido pelo Interventor Federal ao *Teatro de Arte*. Não teria sido um “negócio muito lucrativo”, mas um empreendimento de “rara nobreza e elevação”, hostilizado pela “ingratidão da época ou a má orientação da maioria do público”, mas elogiado pela crítica e aplaudido pela plateia educada. Ficaria a esperança de Renato Vianna lançar-se a novo empreendimento e “oxalá que desta vez para o definitivo triunfo”<sup>424</sup>.

Em carta publicada no dia 27/4/1932, Renato Vianna agradece aos elogios e afirma ter sido o *Teatro de Arte* sua última ilusão, renunciando aos ideais de arte e dando por encerrada sua missão no teatro brasileiro. Esperava, apenas, o reconhecimento de sua honestidade em seus quatorze anos de dedicação à causa. Após a carta, observa o articulista que não reconhece a Renato o direito de renunciar a seu ideal e a seus empreendimentos<sup>425</sup>.

De fato, a renúncia de Renato Vianna não foi eterna. Ele passa um período no Ceará, onde realiza algumas encenações. Lá, redige o *Manifesto aos Intelectuais do Brasil*, em 1933, jamais publicado<sup>426</sup>. Afirma que o teatro seria “toda a Arte”, a soma de pintura, poesia, escultura, dança e música. Critica os “empresários-mercenários e estrangeiros que monopolizaram os teatros do Rio de Janeiro”, dizendo-se vencido “pela força bruta do capital”:

O duelo travado tem sido tremendo e desigual: de um lado, eu e os meus ideais de cultura popular por intermédio de um teatro de arte ao nível da dignidade humana; do outro, os negociastas inescrupulosos, os histriões, os açougueiros da arte... transformando o Teatro numa feira de corrupções e imbecilidades... Com as minhas campanhas artísticas o que eu tenho visado é justamente abater essa corte de opereta por meio de uma revolução de valores. O meu teatro tem o seu público certo, a sua elite

---

<sup>422</sup> JC, 27/3/1932.

<sup>423</sup> JC, 9/4/1932.

<sup>424</sup> JC, 16/4/1932.

<sup>425</sup> JC, 27/4/1932.

<sup>426</sup> GODINHO, Ivens Thiwes. Ob. Cit., p. 50.

(...).<sup>427</sup>

Além disso, valoriza o texto, afirmando que “a obra teatral não é decoração, embora deslumbrante, mas o texto, modesto embora”. Destaca que:

Hoje em dia a *mise-en-scène* pictória, os efeitos mecânicos, relegaram a obra para o último plano e quase se faz o teatro sem o autor, que o maquinista, o electricista e o carpinteiro substituíram.<sup>428</sup>

Em 2/2/1934 ele realiza um espetáculo no Teatro Casino, dedicado à Associação dos Artistas Brasileiros, recebendo várias homenagens como “incansável batalhador do teatro nacional”. A peça encenada foi *A última conquista*, tendo Renato representado o protagonista “com desembaraço e segurança”, sendo a *mise-en-scene*, o mobiliário, a decoração e o cenário “magníficos”.<sup>429</sup>

Durante o ano de 1934, recorrendo à influência do amigo Ronald de Carvalho, então Secretário da Presidência da República, Renato Vianna obtém amparo governamental para um novo projeto, para difundir a imagem de modernidade do novo regime no teatro: o *Teatro-Escola*.<sup>430</sup> Conforme o memorial redigido por Ronald de Carvalho, a iniciativa teria por finalidade formar artistas e apurar o gosto da plateia nacional.<sup>431</sup>

No dia 4/10/1934, sob o título de *Teatro-Escola*, publica-se carta enviada pelo presidente da Associação Brasileira de Imprensa a Renato Vianna. O presidente da Associação acusa o recebimento de carta enviada por Renato, na qual focalizaria a identidade existente entre o teatro e o jornal, “de cujo amparo realmente não pode prescindir a obra da civilização”, solicitando da imprensa o apoio a sua iniciativa em prol do teatro de arte. Por fim, dito presidente assegura que sua Associação o apoiará.<sup>432</sup>

Após a carta, informa-se que Renato Vianna convidou os cronistas teatrais, escritores e artistas de nomeada para uma reunião no Teatro Casino, para expor a orientação e os fins de seu empreendimento. Tal exposição foi publicada no dia 6/10/1934. Nela, o dramaturgo afirma que não usará da eloquência ou de palavras inúteis, pois “o que importa, o que urge, é realizar, é dizer o necessário, é praticar a doutrina dos discursos que, à força de serem repetidos, toda a gente já sabe de cor”. A solenidade do momento, assim, seria majestosa por ser simples, sem *mise-en-scene*, pois “a *mise-en-scene* degradou o teatro até o

<sup>427</sup> VIANNA, Renato. *Manifesto aos Intelectuais do Brasil*. Apud. GODINHO, Ivens Thiwes. Ob. Cit., p. 51.

<sup>428</sup> Idem, ibidem, p. 71.

<sup>429</sup> JC, 3/2/1934.

<sup>430</sup> GODINHO, Ivens Thiwes. Ob. Cit., p. 76.

<sup>431</sup> Idem, ibidem, p. 77.

<sup>432</sup> JC, 4/10/1934.

nível do *music-hall* e as orgias puramente sensuais do *cabaret*". Mas o teatro ressurgiria com a ideia, com a Arte, soberana, eterna, imutável. A Arte perpetuaria tudo o que passa, tudo o que vive, plasmando na escultura secular da História, "que é o próprio ritmo artístico da vida social, da vida humana, de cuja harmonia é a essência musical misteriosa". Renato trabalharia "para integrar o teatro brasileiro nesse ritmo histórico e universal e para que possamos ser, como povo, uma expressão integral de cultura"<sup>433</sup>.

Naquele dia, inaugurar-se-ia o *Teatro Escola*:

*Escola*, pela missão social que pretende e há de cumprir; pelo aprendizado que vai constituir; pela mentalidade que deseja criar na confusão covarde prática, no caos intelectual dos nossos dias; pela chama espiritual que há de acender na consciência desolada de nossa opinião pública; pelas ideias que semeará no espírito revoltado das massas; pela crítica implacável aos preconceitos deletérios, erros e crimes públicos; pela exaltação do amor, do trabalho e da glória.

Tem por fim a cultura do povo que só se pode conduzir filosoficamente, em nome de uma ideia, ou artisticamente, em nome de um ideal.

A Política é uma expressão social – ou não é nada; a Arte é uma expressão política – ou não passa de um ócio imoral de parasitas e cabotinos.

A mais alta expressão política de um povo deve encarnar-se na sua Estética.

Eis o ponto de vista em que nos colocamos.

E se assim encaramos os destinos da mentalidade de um povo temos que ver o teatro como o apogeu de sua cultura artística e a sede mesma de uma civilização.

No nosso conceito o Teatro de um povo deve ser uma expressão maior e mais bela que a dos seus parlamentos.

Renato adota "a magistral legenda do grande *Gemier*", considerado por ele a maior figura da cena francesa, segundo a qual o teatro teria a missão de fortalecer os princípios espirituais requeridos por toda sociedade para não decair e morrer.

O Governo teria sido convencido a ajudá-lo em virtude da necessidade social que o projeto refletia, graças ao julgamento de peritos pertencentes a órgãos técnicos, sob fundamentos práticos e culturais.

Renato menciona que deveria ler os nomes dos demais artistas que fazem parte da iniciativa, mas considera que isso contrariaria as finalidades mais amplas que as das glórias individuais e dos interesses efêmeros. Em seguida, todavia, confessa que o *Teatro Escola* ainda não teria um elenco, que seria formado naquele momento<sup>434</sup>.

Na edição de 8-9/10/1934, uma carta de Renato é publicada, na qual ele roga ao crítico "o melhor de vossa atenção e simpatia para o *Teatro Escola*", clamando pela cooperação a fim de superar os obstáculos que um país "em plena adolescência" cultural levanta a empreendimentos da espécie.<sup>435</sup>

<sup>433</sup> JC, 6/10/1934.

<sup>434</sup> JC, 6/10/1934.

<sup>435</sup> JC, 8-9/10/1934.

No dia 10, comunicado da “Direção Geral” do *Teatro Escola* informa que se iniciaram os trabalhos da peça de estreia, *Sexo*, anunciada como de “um ilustre médico brasileiro, que não deseja revelar-se desde logo”. Tratar-se-ia de uma peça “de profundo interesse e alcance na hora social que estamos vivendo, em que o problema da sexualidade absorve os espíritos superiores no interesse da felicidade coletiva”. Renato Vianna leu a peça para a companhia e depois distribuiu os papéis aos artistas: Susanna Negri, Delorges Caminha, Jayme Costa, Italia Fausta, Olga Navarro, Mario Salaberry, Jorge Diniz, Antonio Marzullo e Lucia Delor. Em seguida, a peça foi marcada, retificada e iniciaram-se os ensaios.

A Direção Geral ficou a cargo de Renato Vianna, sendo sub-Diretor Benjamim Lima; Secretário-Geral, Alberto de Queiroz; Secretário-Técnico, Cristiano de Souza; Diretor de Cena, Jayme Costa; Secretário da Administração, Ruy Renato Vianna. Será criado um Conselho Artístico<sup>436</sup>.

Comunicado Oficial publicado em 11/10 informa que a bailarina Eros Volússia e o maestro J. Octaviano foram contratados para a companhia, auxiliando na realização de um dos fins culturais do *Teatro-Escola*, qual seja, o de reivindicar “para o Teatro os seus direitos poéticos, rítmicos e picturais, pela influência do Ideal, da Música, da Dança e da Cor, fundidos na obra dramática”<sup>437</sup>.

Já o Comunicado Oficial de 12/10 destaca o problema da escolha da peça de estreia, “um dos mais graves em se tratando da inauguração de Temporada Teatral”, sobretudo “porque o que se acha em jogo não é o mesquinho interesse pecuniário, mas o êxito da ideia pela afirmação ou negação das possibilidades brasileiras no campo da arte máxima – o teatro”. Tal problema deve ser considerado sob dois aspectos principais, um técnico e outro moral. Sob o ponto de vista técnico, a peça de estreia deve possuir qualidades cênicas que facilitem o triunfo dos intérpretes, sabendo-se que em teatro, metade é peça, metade é artista. Sob o ponto de vista moral, deve interessar vivamente o auditório, expondo questões atuais e que encarem uma ou algumas faces do conflito social que causa uma inquietação universal e o drama que é a vida do homem. A peça *Sexo* conjuga a apresentação do “drama de várias vidas, oriundo da discordância profunda entre a ânsia de liberdade integral que é o despertar da consciência do homem de hoje e o jogo intolerante dos preceitos milenares que alimenta a hipocrisia, câncer social”, com a possibilidade de cada artista do elenco encontrar em cada

---

<sup>436</sup> JC, 10/10/1934.

<sup>437</sup> JC, 11/10/1934.

personagem elementos de exaltação de suas qualidades<sup>438</sup>.

O Comunicado Oficial de 14/10 anuncia a contratação do pintor Oswaldo Teixeira, para fazer parte do corpo técnico do *Teatro-Escola*, preenchendo o quadro das três colaborações outrora mencionadas: Dança, Música e Pintura. Caberia ao pintor “o estudo minucioso da *mise-en-scene* pictória: estilo, cor, suas propriedades e seus efeitos na decoração cênica”. Seria esta um problema básico relegado para um segundo plano nas realizações dramáticas brasileiras<sup>439</sup>.

Nota publicada no dia 17/10 destaca que o *Teatro-Escola* recebe diariamente contribuições valorosas de jovens decoradores “que desejam triunfar juntamente com os espetáculos”. Finaliza-se a nota com a seguinte informação: “*Croquis* os mais variados e interessantes de cenários em linhas e cores modernas já se encontram na secretaria do *Teatro-Escola* para oportuna consideração”<sup>440</sup>.

No dia seguinte, destaca-se que em poucos dias dar-se-ia a estreia de *Sexo*, já em ensaios, permitindo ao público “apreciar a primeira demonstração do *Teatro-Escola*, que o governo instituiu sob a direção geral de Renato Vianna para assentar as bases definitivas da grande cena nacional”<sup>441</sup>. Em 19/10, menciona-se que a peça, drama social do momento, “interessará as elites e o grande público, pelas ideias que ali se debatem”, “nos moldes culturais em que se empenha Renato Vianna de tornar como hábito, como padrão dos espetáculos teatrais brasileiros”<sup>442</sup>. Após Renato Vianna conclamar aos autores nacionais que escrevam e enviem originais, no dia 23/10, publica-se, em 24/10, que finalmente a curiosidade do público seria satisfeita, conhecendo como o “palpitante problema social da sexualidade, à luz das pesquisas de Freud”, é abordado “numa peça acessível não só às elites, mas também, ao grande público”. Essa, inclusive, seria uma das características do empreendimento apoiado pelo Governo, “fazer teatro para todas as inteligências”<sup>443</sup>.

Comunicado de 28/10 informa que a estreia de *Sexo* dar-se-ia no dia seguinte, em sessão única, às 21h. Com a peça, o público conheceria também o *Teatro-Escola*, “que tanto interesse vem despertando, por constituir um empreendimento de experiência oficial em que se lançam as bases de fundação da grande cena nacional, tarefa grandiosa essa confiada pelo governo ao escritor Renato Vianna”. É dada, em seguida, a

---

<sup>438</sup> JC, 12/10/1934.

<sup>439</sup> JC, 14/10/1934.

<sup>440</sup> JC, 17/10/1934.

<sup>441</sup> JC, 18/10/1934.

<sup>442</sup> JC, 19/10/1934.

<sup>443</sup> JC, 24/10/1934.



distribuição dos atores, grandes nomes da época, como Jayme Costa, Italia Fausta, Delorges Caminha, Olga Navarro, entre outros. Destaca-se que a peça foi cuidadosamente preparada, supervisionada por Cristiano de Souza na direção técnica e por Eros Volúcia (coreografias), J. Otaviano (momentos musicais) e Oswaldo Teixeira (cenografia)<sup>444</sup>.

A crítica da estreia, publicada no dia 30/10/1934, admite que foi um “nobre espetáculo”, embora lamentando que tenha terminado tarde demais para ser mais conscienciosa. Ainda assim, constata que houve, tanto pelo autor, quanto pelos intérpretes, “um esforço excepcionalmente digno de atenção e apoio”. Renato Vianna, como escritor ou diretor, “faz sempre o melhor que pode”. Representando o protagonista, Dr. Calazans, foi um *raisonneur*. Apaixonando-se pela esposa de um amigo, mesmo sendo por ela correspondido, reprimiu seu desejo e prometeu dedicar-se a ajudar amantes proibidos ou condenados. Ao mesmo tempo em que consola, “faz a psicologia das outras personagens”<sup>445</sup>.

Alguns críticos questionam o espetáculo. Heitor Moniz não considera apropriada a subvenção estatal a uma companhia cuja peça “faz a apologia do adultério” e “justifica o aborto”. Crítico da *Gazeta de Notícias*, embora elogiando a representação em geral, ressalta que os silêncios e as pausas do espetáculo seriam sinônimo de “falta de teatro”. João Luso, embora tendo gostado da peça, destaca que Renato realizara seu sonho de arte: “ter um teatro seu, representando uma peça sua”<sup>446</sup>.

Outros críticos são elogiosos, destacando o equilíbrio da representação e do nível dos artistas, a interpretação (que, no geral, teriam fugido aos tipos que costumavam representar) e o fato de a companhia abrir novos rumos para o teatro nacional<sup>447</sup>.

Em 1º de novembro são publicadas palavras de Renato Vianna, dirigidas ao Presidente, ao Interventor e Representantes das Autoridades e da opinião, nas quais ele afirma ter esperado vinte anos pelo momento presente, de “afirmação do Brasil em face do mundo e de si mesmo”. Haveria uma finalidade oficial no movimento, o interesse do Governo e do Estado na obra social de um teatro que seja mais que mera casa de diversões, expressando a mentalidade, a cultura e a força espiritual do país.

Em seguida, faz uma apelo: que tais obras se elevem do nível das repressões policiais. “Um teatro como este deve girar na órbita superior dos problemas da educação pública”. A censura policial “não deixa de ser a mais humilhante para a mentalidade

---

<sup>444</sup> JC, 28/10/1934.

<sup>445</sup> JC, 30/10/1934.

<sup>446</sup> Todas as referências foram extraídas de: GODINHO, Ivens Thiwes. Ob. Cit., pp. 88-89.

<sup>447</sup> Todas as referências foram extraídas de: GODINHO, Ivens Thiwes. Ob. Cit., pp. 89-90.

de um povo”<sup>448</sup>.

A peça *Sexo* atingiu o meio-centenário no dia 7/12, num acontecimento inédito e extraordinário, “a primeira vez que um original de alto teatro alcança 50 representações consecutivas”, representando-se uma vez por noite<sup>449</sup>. Precisamos destacar que Renato Vianna chega à fronteira do teatro ligeiro, numa iniciativa que pretende negá-lo.

A formação de um elenco com grandes nomes, o ponto escolhido (teatro Casino) a publicidade recebida com as notas e críticas jornalísticas e o intuito de reencenar indefinidamente a mesma peça, levando ao mencionado meio centenário, indicam essa posição. Apenas não podemos dizer que a fronteira tenha sido cruzada porque a peça escolhida não seria de fácil “digestão”, embora possamos catalogá-la como mais uma “peça ligeira de tese” (tal e qual *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo), porque o método das sessões não foi adotado e porque os ensaios foram mais duradouros e aprimorados que de costume. Ainda assim, sua iniciativa recebe a pressão do teatro ligeiro cômico, inconscientemente dialogando com ele.

No dia 18/12 estreou a peça *Canto sem Palavras*, de Roberto Gomes. Após palavras em lembrança do autor e de sua obra, o ator Jayme Costa é criticado em seu desempenho, pretensamente por estar acometido por algum problema de saúde. A música é vista como dispensável e estridente, tendo prejudicado situações da peça. Já os cenários foram elogiados, deixando uma “vistosa nota de modernidade”<sup>450</sup>.

A peça *Divino Perfume*, de Renato Vianna, foi encenada a partir do dia 11/1/1935, sem a presença, como ator, de Renato, adoecido segundo a nota. Tendo sido encenada pela companhia Jayme Costa, ora ator do *Teatro Escola*, a peça ficaria apenas três dias em cartaz, até o seu restabelecimento. A peça é apontada como a “mais popular” de seu ator, atraindo boa audiência<sup>451</sup>.

Carta de Raul Pedrosa, publicada no dia 21-22/1/1935, informa que a terceira peça inédita a ser encenada seria *A Comédia da Vida*, de sua autoria. Todavia, uma “grande crise de interpretação” teria forçado o adiamento da peça: a atriz Suzanna Negri, “cujos dezoito anos encerram toda uma vitoriosa alvorada de talento”, sentiu-se “deslocada e constrangida” na interpretação de uma cocote “estraçalhada pela vida”, recusando o papel,

---

<sup>448</sup> JC, 1/11/1934.

<sup>449</sup> JC, 8/12/1934.

<sup>450</sup> JC, 19/12/1934.

<sup>451</sup> JC, 12/1/1935.

para o qual não havia outra atriz no elenco. A esse fator se somaria a doença de Renato<sup>452</sup>.

No dia 22/1 sobe à cena a peça *História de Carlitos*, de Henrique Pongetti, permanecendo até o dia 31. A peça, já encenada, teria agora sua “edição de luxo”, em virtude do “esmero da *mise-en-scene*”<sup>453</sup>.

Até 5/2 ocorrem algumas reprises, quando, então, encerra-se a temporada do *Teatro-Escola*, para férias. Conforme a nota, “jamais, no Brasil, o povo teve um teatro que lhe desse, em cada peça nova, uma noite de representação gratuita”, permitindo a todas as camadas sociais apreciar o empreendimento<sup>454</sup>.

Nota de 17/3/1935 prevê para a próxima semana a retomada das atividades do *Teatro-Escola*, prevendo-se para 16 de abril a encenação da primeira peça, numa temporada de seis meses e doze peças, conforme o programa aprovado pelos poderes públicos. Dar-se-ia mais um passo “para a solução definitiva do magno problema que é a criação de um teatro nacional brasileiro”<sup>455</sup>.

Conforme nota do dia 21/3, os trabalhos recomeçaram no dia anterior, com pronunciamento de Renato Vianna, no qual, após realizar um balanço da temporada anterior, anuncia que sua peça *Deus* será a primeira da nova.<sup>456</sup>

No dia 12/4/1935 anuncia-se que a atriz Olga Navarro deixou de fazer parte da companhia e confirma-se a estreia de *Deus* no dia 16/4. Em 13/4, sob o título de *O caso do Teatro-Escola*, publica-se carta de Renato Vianna, informando que fora surpreendido com intimação, baseada em laudo técnico, determinando a desocupação imediata do edifício em que se instalara o *Teatro-Escola*, em virtude de perigo de desabamento, e obrigando-o a suspender a temporada no Rio e antecipar sua excursão pelos Estados brasileiros. Logo abaixo, em nota, afirma-se que, em razão da “desinteligência” entre a direção e alguns artistas, que se retiraram do elenco, foram suspensos os ensaios de *Deus*<sup>457</sup>.

Mas no dia 17/4/1935 é publicada a informação de que o *Teatro-Escola* iniciará sua segunda temporada em 23/4, no Teatro Municipal, com *Deus*, ficando a Julieta Telles de Menezes o principal papel feminino. No dia seguinte, nova nota destaca a capacidade e fama da atriz e termina dizendo que a temporada no Municipal será

---

<sup>452</sup> JC, 21-22/1/1935.

<sup>453</sup> JC, 23/1/1935.

<sup>454</sup> JC, 5/2/1935.

<sup>455</sup> JC, 17/3/1935.

<sup>456</sup> JC, 21/3/1935.

<sup>457</sup> JC, 12/4/1935.

“popularíssima”<sup>458</sup>.

*O caso do Teatro-Escola* é novamente notícia em 19/4, mencionando-se que Italia Fausta fora levar seu caso a conhecimento do Ministro Gustavo Capanema, tratando do contrato feito com Renato Vianna e das “*démarches* havidas desde o início dos trabalhos”. Renato, por sua vez, procurara o Ministro para se defender de acusações feitas por Jayme Costa nos jornais e encaminhara ofício prestando contas sobre os valores recebidos do governo<sup>459</sup>.

No dia 20/4, esclarece-se que a nova temporada, no Municipal não exigirá trajes de rigor e será a preços módicos<sup>460</sup>. Em 21/4, outro capítulo do *caso do Teatro-Escola*, com a apresentação de queixa, pela Casa dos Artistas, ao Ministério do Trabalho, alegando que o *Teatro-Escola* celebraria contratos de trabalho em desconformidade com as normas legais, prejudicando os artistas, e informando que já correria um processo movido por uma atriz contra o Teatro<sup>461</sup>. No dia 26/4, a Casa dos Artistas, respondendo a ofício de Italia Fausta, informa que já dirigira sua reclamação ao Ministério do Trabalho<sup>462</sup>.

No dia 31 de abril é publicada notícia sobre a estreia de *Deus*, peça que retrataria o conflito do problema social com o religioso. A peça contaria com a colaboração musical do maestro J. Octaviano, decoração de Hypolit Colomb, e os artistas Julieta Telles de Menezes (famosa cantora lírica), Lú Marival (atriz cinematográfica), Delorges Caminha, Jorge Diniz, Antonio Ramos, Mario Salaberry e Maria Lina. No dia seguinte, quando ocorreria a estreia, destaca-se que esta revelaria a vitória de mais uma batalha campal, contra o despeito e a intriga, pelo *Teatro-Escola*.

A apresentação da “peça melodramática” foi definida como magistral, com assunto nítido, vigoroso e empolgante, apesar da linguagem “um tanto enfática”. A esposa de um cientista, ausente em virtude de uma conferência, sente a necessidade de amar e ser amada por um homem presente, traindo o marido com seu discípulo predileto, noivo da filha do primeiro casamento de seu marido. Da traição resulta a gravidez, confessada ao padre, que a perdoa, em virtude de seu arrependimento e justificando seus motivos para praticar o adultério, pois o marido não dividia equitativamente o tempo entre a ciência e as obrigações de marido.

---

<sup>458</sup> JC, 17/4/1935.

<sup>459</sup> JC, 19/4/1935.

<sup>460</sup> JC, 20/4/1935.

<sup>461</sup> JC, 21/4/1935.

<sup>462</sup> JC, 26/4/1935.

Mas o discípulo se revela um sedutor frio, um “crápula” e a esposa se vê obrigada a recorrer a uma “tecedeira de anjos”. Nesse ínterim, a noiva do discípulo, filha do primeiro casamento do cientista, descobre tudo. Quando o pai regressa, a filha diz que quer ser freira e não deseja se casar. Furioso, ele expulsa a ela e ao padre de casa, a quem atribui a culpa pela decisão. A esposa, então, conta tudo ao marido e se mata. O cientista, em vista de toda a tragédia, ateu convicto, ajoelha-se questionando Deus.

O crítico destaca que o título não deveria ser *Deus*, pois a peça só revela dor e miséria e não a bondade e a misericórdia divina. Além disso, a conversão do cientista é vista como arbitrária. Os diálogos são elogiados, apesar do tom retórico, assim como os desempenhos dos artistas<sup>463</sup>.

Nota publicada em 21/5/35, após dias sem qualquer informação, menciona que o *Teatro-Escola*, depois de semanas funcionando no Teatro Municipal, reapareceria em outra casa de espetáculo. Mas nota publicada em 2/7/35 informa que o *Teatro-Escola* iniciaria no dia 5 sua temporada no Teatro Boa Vista, em São Paulo, com a peça *Sexo*<sup>464</sup>.

No dia 20/7/35 informa-se que Renato Vianna fora condenado a pagar dois meses e cinco dias de salário para Italia Fausta, em fase recursal. Entre as provas apresentadas, estaria um documento da censura teatral da polícia “declarando que o *Teatro-Escola* estava funcionando indevidamente e 'faltando aos seus deveres para com a seção de censura”. O Regulamento Interno foi considerado pela mesma censura “restritivo dos elementares princípios da liberdade espiritual, excludente ainda de atributos inerentes à própria personalidade humana, irritante e, conseqüentemente, sem eficiência na órbita legal”. Já os contratos foram classificados pela censura como “cheios de cláusulas atentatórias das leis e regulamentos em vigor”, contendo “condições deprimentes para os artistas e demais pessoal contratado”. Conforme a opinião do Chefe de Polícia, também constante da queixa, esta seria de “inteira procedência”<sup>465</sup>.

Carta de Renato Vianna, publicada em 19/9/35, comunica ao redator que instalara a *sua* companhia no Teatro João Caetano, preparando-se para a estreia da peça *Ciclone*, de Somerset Maugham, “um dos maiores acontecimentos artísticos do teatro europeu nestes últimos anos”. Dessa forma, reatar-se-ia a temporada outrora interrompida no Rio “pela

---

<sup>463</sup> JC, 31/4/1935.

<sup>464</sup> JC, 21/5/1935.

<sup>465</sup> JC, 20/7/1935.

súbita interdição de sua sede” e consagrada pela viagem a São Paulo, onde “recebeu a maior consagração artística até hoje registrada naquela capital, conforme o depoimento da imprensa unânime”. Vários autores nacionais seriam encenados ao longo da temporada e nove récitas gratuitas, realizadas.

Renato acrescenta que seu teatro “mantém o ativo e passivo comercial perfeitamente equilibrado, capaz de honrar todos os seus compromissos, mantendo a linha de conduta que há um ano o prestigia e impõe à confiança dos seus contratados e fornecedores”. Quanto aos processos movidos por “certos interesses contrários”, seriam liquidados no judiciário, onde Renato levaria “a intransigência inabalável de um direito que se pretende conspurcar pela má fé e pelo escândalo, que não atemorizam a consciência daqueles que sabem o que valem e o que querem”<sup>466</sup>.

No dia 1º de outubro de 1935 estreia a peça *Cyclone*, conforme antecipado. O crítico destaca que Renato Vianna “proferiu ou escreveu, em São Paulo, cobras e lagartos a respeito dos cronistas teatrais do Rio, 'com duas ou três exceções'. Se realmente o diretor do *Teatro-Escola* fez as declarações que se lhe atribuem e teve razão em as fazer, cumpre-nos afirmar, desafiando prova em contrário, que constituímos uma daquelas exceções”.

Quanto à peça, de êxito nos teatros europeus e norte-americanos, “tem o seu motivo sensacional num mistério e está, no entanto, organizada com uma simplicidade, uma aparente facilidade e uma espécie de clareza que desde as primeiras cenas indicam a mão de mestre”, respeitando-se as três unidades clássicas rigorosamente. Após resumo da peça, os artistas são elogiados por terem dado “tudo o que podiam dar, e não foi pouco”. Alguns reparos individuais são feitos<sup>467</sup>.

No dia 6/10, publica-se carta escrita por Aristides de Basile, da imprensa paulista, no dia 2/10, “a fim de cessarem certas explorações feitas em torno do incidente havido, ontem, no Teatro João Caetano”. Relata que, tendo vindo ao Rio entregar uma moção de aplauso a Renato Vianna, verificou um grave estremecimento entre este e seu conjunto, procurando apaziguar, “por todos os meios”, os ânimos, propondo, inclusive, um tribunal de honra<sup>468</sup>.

Dia 9/10 anuncia-se Assembleia Pública na Casa dos Artistas para

---

<sup>466</sup> JC, 19/9/1935.

<sup>467</sup> JC, 2/10/1935.

<sup>468</sup> JC, 6/10/1935.

apresentação de defesa por Renato Vianna e artistas e auxiliares “que com o mesmo ficaram solidários”<sup>469</sup>. Enquanto isso, no dia 12/10 muda o cartaz no Teatro João Caetano, subindo à cena novamente a peça *Sexo*. Após dias sem qualquer notícia, é anunciada em 1/11 a peça *Fim de Romance*, comédia de Renato Vianna, encenada por elenco que recebeu “calorosos elogios” em São Paulo<sup>470</sup>. No dia 8/11 volta ao cartaz *O homem silencioso dos olhos de vidro*. Em 16/11/35 estreia a peça *Ladra*, de Silvino Lopes. Mas já no dia 17/11 a companhia encerra sua temporada.

Dessa vez, as iniciativas não conseguem os mesmos resultados do ano anterior, sob o ponto da continuidade. Uma explicação consiste no fato de a companhia ter-se afastado dos elementos que a aproximavam do teatro ligeiro: os grandes artistas deixaram seu elenco, os novos pontos escolhidos não eram adequados ao teatro declamado brasileiro (Municipal e João Caetano), os escândalos recentes interferiram negativamente no apoio da imprensa outrora conquistado. Tal situação revela a força hegemônica da produção ligeira, caso se pretenda uma iniciativa duradoura.

Em 8/2/1936 é publicada carta de Renato Vianna endereçada à Associação Brasileira de Imprensa, informando que o *Teatro-Escola* encerrou sua temporada oficial “tendo cumprido rigorosamente as suas obrigações contratuais com o Ministério da Educação e Saúde Pública, perante cuja contabilidade prestou todas as suas contas, que lograram plena aprovação do Sr. Ministro”. O relatório do fiscal do governo junto ao *TE* seria sua “íntegra defesa de todas as acusações”<sup>471</sup>.

Após várias notas diárias sobre a nova temporada do *Teatro-Escola*, uma, publicada em 8/3/36 deve ser destacada, pois menciona que a peça *Cumparcita*, de Renato Vianna, seria encenada a partir de 13/3 em duas sessões, às 20h e às 22h, no Rival-Teatro. A peça, conforme a crítica publicada no dia 14/3, possuiria trechos recitativos e cenas sem diálogo, apenas ouvindo-se a música, *Cumparcita*, que “representa”. Há uma inversão temporal: as cenas do primeiro ato são acontecimentos posteriores aos do segundo. Trata-se da história de uma moça que, após flagrar o noivo beijando outra mulher, foge e torna-se célebre cantora de *music hall*. A peça, “aproveitando a disposição do palco do Rival, dividido em três cenas para a peça do Sr. Oduvaldo Vianna *Amor*” também possuiu os três atos fragmentados, obtendo-se do recurso “efeitos, por assim dizer, cinematográficos, bastante

---

<sup>469</sup> JC, 9/10/1935.

<sup>470</sup> JC, 1/11/1935.

<sup>471</sup> JC, 8/2/1936.

curiosos e sugestivos”. Os diálogos são elogiados, chamando-se Renato de “um destre, sutil manejador de frases”. O público, por vezes, não entenderia “o que estava sucedendo em cena e, ao final, se recusou, durante alguns momentos, a acreditar que a representação houvesse terminado”. O desempenho dos artistas foi elogiado<sup>472</sup>.

Devemos notar que, nesta iniciativa, Renato Vianna parece cruzar as fronteiras e penetrar no teatro ligeiro. Assim, em 19/3, realiza a primeira vespéral da peça, “a preço de cinema”<sup>473</sup>, revelando seu intuito de reproduzi-la ao máximo. Sua 28ª representação é anunciada e a comemoração do meio centenário marcada para o dia 3/4<sup>474</sup>.

Nota publicada na edição de 30-31/3/36, todavia, traz um procedimento divergente, até então não relatado: “Mantendo a praxe adotada desde a sua fundação, o *Teatro-Escola* não dará espetáculo às segundas-feiras, que reserva para descanso de seus artistas”<sup>475</sup>.

No dia 2/4/36 é publicada nota destacando a “tabela” fixada no Rival Teatro, na qual Renato menciona sua marcha, à frente da coluna, arrostando todos os perigos, sofrimentos e agressões, sem desanimar. Porém, chegara o momento em que “avançar mais será expor-vos, a todos vós que tendes sido a minha força, ao sacrifício de interesses individuais que tenho o dever de poupar”, devendo ele “renunciar a uma arrancada que tudo indica será vã”. O terreno continuaria minado pelo ódio “infatigável e covarde” que destruiria pelas costas e na sombra, pela lama, pelo escândalo, pela mentira, pela calúnia, pelo despeito e pela ira dos vencidos. Assim, Renato, “batendo por um ideal de beleza”, não se conformaria com “a luta em trincheira de lodo”.

Para “vos conduzir ao vosso destino de artistas dramáticos e darmos ao Brasil a glória de um Teatro, seria necessária a paz espiritual, o sossego da alma, a harmonia interior, a simpatia moral, o estímulo da inteligência e da cultura”. A solidariedade de raros seria, contudo, neutralizada pelo “ímpeto negativo das forças contrárias da indiferença, da ignorância e da inveja”. Tudo isso teria enfraquecido seus ideais e também sua saúde. Restaria aos companheiros o consolo de uma recompensa nacional, “quando futuras gerações evocarem os esforços solitários dos que morreram de sede nas travessias do presente”.

Dava, assim, Renato, por terminada a missão, desobrigando a todos de qualquer compromisso para consigo e rogando a um colega, Candido Nazareth, que lavrasse

---

<sup>472</sup> JC, 8/3/1936.

<sup>473</sup> JC, 19/3/1936.

<sup>474</sup> JC, 26/3/1936.

<sup>475</sup> JC, 30-31/3/1936.



uma ata de encerramento do Teatro-Escola. Assumia responsabilidade total pelo ato, convidando os adversários a realizar a obra que não conseguira e despedindo-se com “até um dia, na História”, na data de 31/3/1936<sup>476</sup>.

Em carta publicada no dia 7/5/36, Renato Vianna anuncia que, contra a sua vontade, o Teatro-Escola reabriria, “por um imperativo das ideias que o animam, zombando de todas as contingências materiais para o impor, já agora, como realidade que transcende da vontade de um indivíduo para se fixar como a expressão social de uma solicitação coletiva”. Mas, a julgar pela falta de notícias, tal reabertura teria malogrado<sup>477</sup>.

Voltaremos a ter notícias de uma atuação no Rio de Janeiro de Renato somente no ano de 1939. Em 22/3/39, nota sobre o Serviço Nacional de Teatro informa que no dia seguinte ocorreria a abertura das 11 propostas apresentadas à concorrência de oito companhias que atuariam “sob os auspícios daquela repartição do Ministério da Educação” (tal divulgação somente ocorre em meados de abril). No mesmo dia, informa-se que os trabalhos da Companhia Renato Vianna teriam início à tarde no Teatro-Gymnastico, dando-se a composição do seu elenco. Destaca-se que, “caso o resultado do concurso não se decida imediatamente, Renato Vianna, que é um dos concorrentes, fará estrear a sua Companhia, aproveitando o ensejo para uma demonstração de valores ao julgamento do S.N.T., da crítica e do público”, informando-se que ele “já se entendeu” com o Dr. Abadie Faria Rosa, diretor do Serviço<sup>478</sup>.

No dia 4/4, ainda antes da divulgação dos resultados da concorrência promovida pelo SNT, é anunciada a estreia da Companhia Renato Vianna, com a peça *Deus*. Conforme a nota, “os originais, as iniciativas teatrais do escritor Renato Vianna têm sempre um cunho marcante de arte pura, de elevação absoluta e, por isso mesmo a cidade toda se movimenta, indo aplaudi-lo e festejá-lo onde quer que seja com os seus companheiros de ideal”<sup>479</sup>. No dia 5/4 a crítica destaca que a peça voltou a impressionar o público, sendo bem representada, recebendo aplausos consagradores, estando excelentemente montada<sup>480</sup>. No dia 6/4, nota ressalta que “nesta hora de desordem moral, de choques, de lutas interiores, o drama de Renato Vianna vale bem como obra definitiva de construção de fé, de alta espiritualidade. É um grito de alarme no tumulto das paixões”. Dado o enorme sucesso da peça, a companhia

---

<sup>476</sup> JC, 2/4/1936.

<sup>477</sup> JC, 7/5/1936.

<sup>478</sup> JC, 22/3/1939.

<sup>479</sup> JC, 4/4/1939.

<sup>480</sup> JC, 5/4/1939.

resolvera dar matinês naquela tarde, uma quinta-feira, na sexta, no sábado e no domingo<sup>481</sup>.

Somente no dia 11 de abril é publicada a relação de companhias subvencionadas pelo SNT. Sete companhias foram selecionadas, sendo quatro de teatro falado e três de teatro musicado. Quatro propostas foram desprezadas, por não atenderem aos requisitos do edital. As companhias selecionadas para o teatro falado foram: Casa dos Artistas, Delorges Caminha, Jayme Costa e, como esperado, Renato Vianna.

Conforme a nota, a companhia Renato Vianna organizar-se-ia com 25 figuras, sendo 19 artistas (5 “nacionalizados”) e 6 auxiliares de cena administrativos. Os nomes dos artistas, bem como o repertório obrigatório e o repertório facultativo constam da nota<sup>482</sup>.

No dia 14/4 re-estreia a peça *Salomé*, de Renato Vianna, em montagem nova e luxuosa. A reprise da peça *A última conquista*, também de Renato, inicia-se no dia 21/4, sendo considerada pela crítica uma comédia que “educa e diverte”, tendo “desempenho excelente” e “*mise-en-scene* de efeito”<sup>483</sup>.

No dia 26/4, comentando a “brilhante carreira” da peça *A última conquista*, nota destaca que a peça “tem atraído à elegante *boite* da Esplanada um público de escol, que empresta à sala de espetáculos um aspecto distinto, altamente expressivo”. O camarim de Renato, todo fim de peça, ficaria tomado por intelectuais, artistas, representantes estrangeiros e de associações literárias, jornalistas e senhoras da mais alta sociedade, “entusiasmados sinceramente com a temporada de arte pura” realizada por ele<sup>484</sup>.

No dia 1º de maio a Companhia Renato Vianna encena a peça *Deus*, em espetáculo comemorativo. Em seguida, suspende as encenações para ensaiar a peça *Margarida Gautier*, escrita pelo próprio Renato, com a qual inauguraria sua temporada oficial, sob os auspícios do SNT. A peça, conforme nota de 21/5 (véspera da estreia), seria apresentada com “montagem cenoplástica” de Oswaldo Sampaio, guarda-roupa de época (1852) e com Suzana Negri interpretando Margarida. A estreia seria às 22h e os demais espetáculos às 20h45<sup>485</sup>.

Tendo-se em vista o horário da primeira encenação, a crítica do dia seguinte foi muito vaga, não se pronunciando sobre a peça. No dia 24/5, outra crítica destaca

---

<sup>481</sup> JC, 6/4/1939.

<sup>482</sup> JC, 11/4/1939.

<sup>483</sup> JC, 14/4/1939.

<sup>484</sup> JC, 26/4/1939.

<sup>485</sup> JC, 21/5/1939.

“Renato Vianna e o seu teatro”, afirmando que, depois de quatro anos de espera, ele finalmente conseguira representar sua nova peça, graças ao SNT. Tal representação ultrapassara ao prometido pela publicidade, reunindo todos os predicados de “harmonia conjunta”, contando com a reunião de interpretação, cenoplastia, luxo, indumentária, sincronização em torno do tema da peça. Tratar-se-ia de “cartaz para longo tempo” na sala do Gymnastico, “moderna, confortável, de boa acústica”<sup>486</sup>.

A comédia *Simone*, de Nicodemi, é representada no dia 13/6. A partir de 23/6, representa-se a peça *Ladra*, de Silvino Lopes, “alta comédia”. Não há crítica dessas estreias. No dia 12/7/39 é divulgado que a companhia suspendeu seus espetáculos, organizando-se para uma excursão ao Sul<sup>487</sup>. Ela é reorganizada no dia 29/7 e parte dia 16/8 a Porto Alegre. De lá, chegam algumas notícias de seu êxito, sobretudo em setembro e outubro. Em janeiro de 1940, ainda patrocinada pelo SNT, a companhia vai a Curitiba. E deixa de frequentar os noticiários até o final da década.

Analisando o trajeto de Renato Vianna, notamos que sua atuação, por mais divergente que se tenha pretendido em relação ao teatro ligeiro cômico, sempre resvalou em seus imperativos e recorreu, ainda que de modo inconsciente, a procedimentos que lhe são típicos. Aliás, conforme destacamos, quanto mais usou desses procedimentos, mais bem sucedidas foram suas iniciativas, sob o ponto de vista da continuidade. Era impossível produzir-se teatro declamado sem levá-los em conta.

### 3.5. Estado e teatro

As relações entre Estado e teatro na década de 1930 dividem-se em dois períodos. O primeiro vai até a fundação da Comissão Nacional de Teatro (depois, Serviço Nacional de Teatro), em meados de 1936, e se caracteriza por uma ação um tanto desordenada por parte do Estado brasileiro<sup>488</sup>.

Sem qualquer planejamento visível, durante o período foram concedidas algumas **subvenções** financeiras a companhias de teatro declamado e amplamente noticiadas. Dois artistas, por duas vezes, beneficiaram-se de tais amparos: Jayme Costa (1931 e 1932) e Renato Vianna (1932 e 1934)<sup>489</sup>.

<sup>486</sup> JC, 24/5/1939.

<sup>487</sup> JC, 12/7/1939.

<sup>488</sup> A periodização é aproximada e imprecisa. Traremos exemplos que extrapolam o marco eleito.

<sup>489</sup> Vide o relato cronológico para detalhamento das atuações desses grupos.

Outro gênero de notícias que frequentavam os noticiários ligando o Estado ao teatro consistiam nas discussões envolvendo a **cessão dos teatros públicos** a empresas que organizavam seu uso (Municipal e João Caetano), obtendo lucro a partir dessa exploração.

Mesmo nesse caso, tratando-se de uma mera concorrência pública, a falta de planejamento era flagrante. Assim, por exemplo, em outubro de 1936 é publicada mensagem do Prefeito Interino do Distrito Federal dirigida à Câmara Municipal, cogitando de a Prefeitura explorar diretamente o Teatro Municipal e não mais mediante concessão. Citam-se exemplos de Buenos Aires, Paris, Roma e Nova York<sup>490</sup>.

Em 27/11/36, poucos dias depois, contudo, informativo sobre a temporada oficial do Teatro Municipal de 1937 esclarece que, em virtude da “falta de tempo” e da demora na resolução do assunto que poderiam...

...comprometer as longas e laboriosas negociações necessárias para o contrato no estrangeiro de companhias e artistas destinados a realizar a temporada oficial do ano próximo, a Prefeitura resolveu adiar a exploração direta, a fim de poder realizar um mais tranquilo e detalhado estudo em relação às necessidades técnicas e financeiras, decidindo renovar o contrato de concessão do Teatro Municipal para o ano próximo, com a referida empresa.<sup>491</sup>

Essa falta de sistematicidade revela-se também pela **criação de normas** para tratar do assunto que não são postas em prática e pela existência de projetos de leis que não são aprovados. Noticia-se, por exemplo, em 21/11/1932, a leitura, no dia 23, pelo Presidente da Comissão de Regulamentação dos Trabalhadores em Casas de Diversões, do anteprojeto de Código dos Trabalhadores em Teatro e Casas Anexas<sup>492</sup>. Já no dia 30 informa-se que ocorrerá no dia 1/12 a leitura, pelo chefe da censura, de anteprojeto para “a regulamentação do trabalho nas casas de diversões públicas e nos esportes”<sup>493</sup>.

Em 31/12/36 é publicado “mais um projeto de proteção ao teatro” apresentado por vereador na Câmara Municipal, que trata de assuntos os mais diversos, desde a realização de vistoria no Teatro Casino, a construção de teatros e a criação de uma companhia teatral<sup>494</sup>. Em 1/9/1937, o Diretor Geral de Comunicações e Estatísticas, responsável pela censura, baixa uma medida cujo objetivo é proteger as companhias nacionais

---

<sup>490</sup> JC, 2/10/1936.

<sup>491</sup> JC, 27/11/1936.

<sup>492</sup> JC, 21/11/1932.

<sup>493</sup> JC, 30/11/1932.

<sup>494</sup> JC, 31/12/1936.

da concorrência estrangeira<sup>495</sup>.

Um problema reiterado em nossa história teatral do início do século XX é a questão da **falta de palcos**. Memorial intitulado “pelo teatro Brasileiro”, enviado ao Interventor Federal pela classe teatral, solicita medidas para “a melhoria de sua situação realmente penosa em face da falta de teatros onde possam trabalhar seus componentes”, como:

1. obrigatoriedade, para cassinos com palcos ou pistas de dança, de realização de espetáculos teatrais em que intervenham, pelo menos, 2/3 de artistas nacionais;
2. proibição da transformação de teatros em cinemas ou de seu uso para outros fins;
3. obrigatoriedade de companhias nacionais no J.Caetano e no Casino, ficando temporadas estrangeiras restritas ao Municipal;
4. isenção tributária a pessoas que construam teatros.<sup>496</sup>

No mesmo sentido, a Casa dos Artistas manifesta-se pedindo a interferência do Ministério do Trabalho e da Censura Teatral para conseguir dos cassinos cariocas a inclusão nos elencos de diversões de artistas nacionais. A Censura responde dizendo que tornou obrigatória a inclusão, nos programas a ela submetidos, de um número de variedades interpretado por artistas brasileiros<sup>497</sup>.

Talvez fruto dessas pressões, no dia 3/1/36 é publicada resolução sancionada pelo Prefeito do Distrito Federal, autorizando sua prefeitura a construir três teatros na capital, a serem administrados, respectivamente, pela Associação Mantenedora do Teatro Nacional, pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e pela Casa dos Artistas, sob fiscalização. Além disso, a Associação Mantenedora do Teatro Nacional obtém a autorização para construir, num dos jardins públicos da cidade, o Teatro da Natureza, para encenação de dramas, tragédias, óperas e bailados<sup>498</sup>. Todavia, a resolução torna-se “letra morta”.

Outro assunto que pode ter movimentado a vida teatral carioca é a **censura**. Embora fosse instrumento arraigado em nossa sociedade desde o Império, no geral recebendo o apoio dos críticos teatrais, algumas manifestações contrárias às vezes surgem nos jornais. O alvo principal da censura é a moralidade sexual das peças. Noutros casos, já não mais em colunas jornalísticas, mas em crônicas externas aos jornais, relata-se que houve censura a determinada peça, cortando-se cenas ou proibindo-se sua encenação.

---

<sup>495</sup> JC, 1/9/1937.

<sup>496</sup> JC, 21/3/1935.

<sup>497</sup> JC, 20/8/1935.

<sup>498</sup> JC, 3/1/1936.

Nesse sentido, nota de 1/5/1932, denominada “A Revista *Frente Única* e a Censura”, reproduz carta dos escritores Luiz Peixoto e Ary Pavão, na qual eles contam que a Censura Policial, “cumprindo os mais severos dispositivos do Regulamento das casas de diversões, houve por bem sacrificar de maneira decisiva a revista *Frente Única*”.

Embora admitam que a revista “contenha cenas alegres demais que possam chocar a suscetibilidade de quem a possui em excesso”, ela estaria longe de ser “imprópria para menores e senhorinhas”, contendo apenas o duplo sentido típico das peças do gênero:

A diferença única é que, nos outros países, a censura é feita pelo público e, no Brasil, é a polícia quem a faz subordinando previamente a opinião de uma população inteira aos dispositivos de um Regulamento em que essa mesma população não colaborou.<sup>499</sup>

Embora os autores tenham cortado da revista todas as passagens consideradas “menos decentes”, a polícia exigiu a fixação de um cartaz, na porta do teatro, informando o público de que a peça “continua rigorosamente imprópria para menores e senhorinhas”. Por fim, os indignados autores convidam os chefes de família a verificarem pessoalmente se há na revista alguma coisa que não possa ser vista por gente decente, ressaltando que o público ri do início ao fim<sup>500</sup>.

Por outro lado, manifestações sobre a censura, no final da década, são normalmente a seu favor. A respeito de revista estreada em 16/6/39 (*Entra na faixa*, no Recreio, original de Ary Barroso e Luiz Iglesias), comenta-se que “não deve ter passado pela Censura Teatral”, “pois as críticas às autoridades e as frases pesadíssimas seriam, naturalmente, cortadas”<sup>501</sup>. No mesmo sentido, reproduz-se telegrama dirigido pela Casa dos Artistas à Censura Teatral, manifestando apoio à decisão de “expurgar os espetáculos de tudo o que possa afetar, direta ou indiretamente, o respeito devido às autoridades constituídas, à moral e às religiões”:

Casa Artistas se congratula brilhante objetivo alcançado causa moralizadora teatro nacional evitando deturpações mal gosto originais desrespeito público generoso e tolerante.<sup>502</sup>

Ressalta-se, na nota, que a decisão também foi apoiada pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais.

Com a criação da **Comissão de Teatro Nacional (CTN)**, posterior

---

<sup>499</sup> JC, 1/5/1932.

<sup>500</sup> JC, 1/5/1932.

<sup>501</sup> JC, 17/6/1939.

<sup>502</sup> JC, 13/6/1939.

Serviço Nacional de Teatro (SNT), em setembro de 1936, a ação estatal começa a ganhar uma certa ordem com relação ao teatro. Velhas reivindicações passam a ser atendidas, atuando o estado em diversos níveis, desde a disseminação de uma cultura teatral, com a realização de concursos, e a formação de artistas, com o amparo a grupos amadores, até a prática de medidas diretas como as subvenções e a criação de companhias oficiais.

A questão do teatro, talvez pela primeira vez em nossa história, seria oficialmente estudada e sofreria intervenções sistemáticas que possibilitariam seu reerguimento econômico e cultural. Conforme a portaria que a instituía, seriam competências da CTN:

(...)

- a) estudar, do ponto de vista nacional, a questão da edificação e da decoração de teatros;
- b) dizer que medidas devem ser tomadas para se fazer a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, e como devem ser organizados os cursos destinados ao preparo de atores;
- c) indicar as providências que devem ser postas em prática a fim de que tenha incremento, no país, a boa literatura dramática;
- d) fazer estudo da história da literatura dramática brasileira e portuguesa, apontando as melhores obras de teatro que já se escreveram na língua nacional;
- e) fazer estudo sumário da história da literatura dramática de outras línguas, mencionando as obras que seja conveniente traduzir para a língua portuguesa;
- f) estudar o problema do teatro lírico e da arte coreográfica;
- g) estudar todas as questões relativas ao teatro infantil;
- h) examinar todos os demais aspectos do problema do teatro, a fim de sugerir ao governo as medidas que lhe cumpra tomar no sentido de favorecer o desenvolvimento do teatro nacional.<sup>503</sup>

Conforme a publicação oficial do Ministério, o opúsculo *O Governo e o Teatro*, de 1937, a Comissão teria três objetivos básicos:

- Promover estudos sobre o teatro, por meio de inquéritos, publicações e estudos especiais, para se averiguar o material existente sobre o tema e aquele que se precisa elaborar;
- Desenvolver a atividade teatral, não apenas quantitativa, mas também qualitativamente, melhorando o padrão das representações e elevando o gosto do público;
- “Fazer teatro”, dando trabalho aos artistas e oferecendo recreação ao povo.<sup>504</sup>

Logo a medida repercute. No dia 23/9/36, o Presidente da SBAT, Carlos Bettencourt, dirige ofício ao Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, indicando dez nomes de associados para a escolha de um a fazer parte da Comissão de Teatro Nacional. Elogia, em seguida, o governo pela instituição do órgão “que vai estudar a criação

<sup>503</sup> JC, 16/9/1936.

<sup>504</sup> *O Governo e o Teatro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937, p.6.

do nosso teatro, problema dos mais relevantes para a educação do nosso povo”<sup>505</sup>.

A fim de cumprir suas finalidades, a CTN publica os editais correspondentes a um concurso de história do teatro brasileiro e um para redação de libreto para ópera. Seguir-se-iam concursos de cenários e peças e as condições para obtenção de auxílios e subvenções por parte de conjuntos dramáticos<sup>506</sup>.

Durante o ano de 1937, é promovido inquérito para saber quais as vinte obras dramáticas estrangeiras que deveriam ser traduzidas para o português. Várias personalidades responderam, indicando suas preferências. Os resultados são publicados em 16/1/38:

(...) Dela resulta haverem sido indicadas, como as vinte mais votadas, por ordem decrescente de votos, as seguintes peças:

1. *Le Cid*, de Corneille;
2. *Hamlet*, de Shakespeare;
3. *Fausto*, de Goethe;
4. *Tartufo*, de Molière;
5. *Athalía*, de Racine;
6. *Phedra*, de Racine;
7. *Romeu e Julieta*, de Shakespeare;
8. *Misanthrope*, de Molière;
9. *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello;
10. *Antígona*, de Sófocles;
11. *Othelo*, de Shakespeare;
12. *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo;
13. *Édipo rei*, de Sófocles;
14. *A Gioconda*, de D'Annunzio;
15. *Rei Lear*, de Shakespeare;
16. *Macbeth*, de Shakespeare;
17. *Os espectros*, de Ibsen;
18. seguem-se, com igual votação, para completar a lista de 20, as seguintes: *Knock*, de Jules Roman; *Santa Joanna*, de Shaw; *O Aarento*, de Molière; *Henrique IV*, de Pirandello; *A vida é sonho*, de Calderón, e *O Doente Imaginário*, de Molière.<sup>507</sup>

Informe do dia 11/4/37 destaca que a CTN publicará uma “biblioteca de teatro”, dividida em séries: a) peças em língua portuguesa; b) peças traduzidas; c) óperas brasileiras; d) história do teatro e ensaios de crítica; e) arquitetura e cenografia. A primeira série será composta por vinte obras brasileiras ou portuguesas, escolhidas pela Comissão e o Inquérito envolvendo intelectuais escolheria as vinte peças estrangeiras. Criou-se, também, concurso de cenografia, cujo resultado seria a publicação de álbum cênico<sup>508</sup>.

Noutro informe, indica-se que a Comissão de Teatro Nacional aprovou

<sup>505</sup> JC, 23/9/1936.

<sup>506</sup> JC 29/11/1936.

<sup>507</sup> JC, 16/1/1938.

<sup>508</sup> JC, 11/4/1936.



uma verba de 6000 a 8000 contos para construção de um edifício com três teatros, andar de cenografia, sedes para a própria Comissão, para o Instituto Nacional de Cinema Educativo e o Serviço de Rádio-Difusão (tal construção não se consuma)<sup>509</sup>.

A preocupação de **legitimar** tais medidas estatais para desenvolver o teatro parece transparecer em alguns artigos que retratam, como bons exemplos, a atuação de estados estrangeiros no mesmo sentido. Em 28/11/37 é publicada uma “correspondência de Washington”, trazendo números impressionantes relativamente ao amparo estatal a grupos teatrais norte-americanos<sup>510</sup>. No dia 17/12/37, por sua vez, publica-se comunicado sobre o amparo do governo alemão aos artistas teatrais, por meio da criação de um tributo:

Com o advento do III Reich, todos aspectos da vida na Alemanha foram estudados com interesse. Adolf Hitler olhou para todas as classes sociais e legislou para elas de forma que tivessem o amparo e o auxílio do governo. As reformas sociais do III Reich não foram restritas. Atingiram todas as atividades, e agora vem de ser decretada a lei que assegurará a velhice tranquila dos atores, na Alemanha. O Ministro da propaganda do Reich, Dr. Goebbels estabeleceu esse amparo da seguinte maneira: os proprietários de teatros estão obrigados a entregar cinco pfennige de cada entrada vendida à caixa de aposentadoria da classe; sobre as entradas mais caras a percentagem será maior e todos os preços dos teatros estão sujeitos ao controle da Câmara de Teatros do Reich.

Dessa forma, os artistas teatrais da Alemanha terão a sua velhice assegurada com a nova legislação do governo. Outrora tal não acontecia, visto como não havia lei que assegurasse o término de carreira daqueles que abraçavam o teatro como profissão, na qualidade de atores. A nova lei do Ministro da Propaganda do Reich trará, pois, os maiores benefícios para os atores.<sup>511</sup>

Nota de 6/9/38 revela que o Governo francês, que já reduzira os impostos teatrais e elevara os de cinema, eleva em 25 milhões de francos a verba para o Ministério da Educação Nacional garantir o funcionamento dos teatros oficiais de Paris até o final do ano.<sup>512</sup>

Já nota de 11/9/38 traz um exemplo “doméstico”: destaca que o prefeito de São Paulo contratou companhias estrangeiras e “franqueou o Teatro Municipal ao público”. Em assim sendo,

...o gesto do Dr. Prestes Maia fica como um exemplo e deve ser imitado por todos os governantes que se preocupem com a elevação do nível intelectual do nosso povo. É um índice confortador a compreensão da função pública de um administrador que se não preocupa, para grandeza de sua cidade, apenas com construir edifícios e pavimentar ruas e estradas.<sup>513</sup>

Como consequência dessa busca pela legitimidade, algumas **manifestações favoráveis** à política governamental repercutem na imprensa. No dia 8/1/38,

---

<sup>509</sup> JC, 6/5/1937.

<sup>510</sup> JC, 28/11/1937.

<sup>511</sup> JC, 17/12/1937.

<sup>512</sup> JC, 6/9/1938.

<sup>513</sup> JC, 11/9/1938.

a Casa dos Artistas divulga evento que organizará em homenagem a Vargas:

A classe teatral, em peso, deve levar em conta que foi S. Ex. quem lhe deu a personalidade jurídica, tornando uma realidade a profissão de teatro, pois até então o ator ou auxiliar de teatro, como tal, não podia nem obter seu título de eleitor.<sup>514</sup>

Durante almoço em homenagem a Mário Magalhães, diretor do *Correio da Noite*, louvam-se o Estado Novo e Vargas:

Contando com a colaboração dedicada de bons companheiros como Mario Domingues, Serra Pinto, Cesar Britto, também denodados esclarecidos e abnegados defensores da causa do nosso teatro, e com eles agora no *Correio da Noite*, tivemos a felicidade de constatar que os homens do Estado Novo, a cuja frente se encontra o ilustre presidente Getúlio Vargas, cujo carinho pelo teatro nacional não pode ser posto em dúvida, de vez que como deputado – já ele as tinha feito sentir, através da famosa Lei que tem o seu nome, tivemos a ventura, repito, de constatar que os nossos velhos anseios, afinal foram atendidos!

Que esta reunião tenha o caráter de uma demonstração pública de nossa satisfação pelo ato governamental que veio amparar o nosso teatro e que aqui firmemos um pacto de tudo fazermos para corroborar esse gesto, dando o quanto nosso amor pela Arte Teatral e pelo Brasil possa exigir tendo, também, a grande coragem de não deixar que, como de outras vezes aconteceu, incompetentes ou mal intencionados prejudiquem as nossas louváveis intenções e as do Governo.<sup>515</sup>

Também Mário Nunes, noutra homenagem ao Governo, discursa de modo favorável à política teatral:

... Senhores, pode-se afirmar sem hipérbole, que desde que existe, a Imprensa Brasileira, com maior ou menor intensidade debate o problema do teatro nacional, reclamando para ele a atuação do Poder Público. Nós os de agora, não somos senão os últimos, porém os mais felizes porque vemos um secular anseio consubstanciar-se afinal em um ato governamental concreto. (...) O ato mais recente e para o qual contou com operosidade inteligente do Ministro Gustavo Capanema, foi a instituição da Comissão Permanente de Teatro de que é consequente o Serviço Nacional de Teatro.<sup>516</sup>

Em 26/10/38 são publicados trechos de uma entrevista concedida por Procópio Ferreira a um jornal paulistano, sobre a nova situação criada para a arte cênica brasileira com a instituição do SNT. Ele disse que “chegou, finalmente, o momento de o governo brasileiro considerar a arte teatral no seu verdadeiro nível, como um dos maiores e mais decisivos fatores de educação popular”. A criação do SNT supriria um hiato aberto desde a promulgação da Lei Getúlio Vargas. E pede “que não se estabeleçam conflitos ridículos, de ordem administrativa”<sup>517</sup>.

Devemos destacar que a atuação governamental repercute na **Casa dos Artistas**, que se transforma em verdadeiro Sindicato da categoria. Em 23/9/36, carta da Casa dos Artistas cobra de Jardel Jercolis a assinatura em Carteira do Trabalho de seus artistas.

<sup>514</sup> JC, 8/1/1938.

<sup>515</sup> JC, 23/1/1938.

<sup>516</sup> JC, 2/2/1938.

<sup>517</sup> JC, 26/10/1938.

Acrescenta ainda que a Casa, de acordo com o Departamento Nacional do Trabalho, estaria “incumbida de tratar do encaminhamento das carteiras para os profissionais da classe que a constitui e tem um delegado especial à disposição dos interessados”<sup>518</sup>. A Casa dos Artistas se fortalece ao longo do ano, lutando pelos direitos dos artistas e dialogando diretamente com Vargas.

Em 1/1/38 publica-se a seguinte nota:

A Comissão de Teatro Nacional, na sua última reunião, deliberou que, tendo de ser extinta, os empresários das companhias oficializadas seriam obrigados a depositar na Casa dos Artistas cinquenta por cento dos ordenados de seus contratados e só reaverem essa importância após a prova de quitação daqueles.

O Sr. Álvaro Moreyra, por seu bastante procurador Dr. Paulo Godoy, já fez esse depósito.<sup>519</sup>

Dia 23/3/38 é publicado um aviso da Casa dos Artistas solicitando aos artistas desempregados que comuniquem seus endereços e o gênero de trabalho, devendo a Casa enviar tal relação ao governo com a máxima urgência<sup>520</sup>.

Nota de 1/7/38 relata encontro da diretoria da Casa dos Artistas com o “Chefe da Nação”, em audiência especial:

A diretoria falou a S. Ex. sobre o Serviço Nacional do Teatro, sobre as subvenções federal e municipal, sobre a colocação do busto de Leopoldo Fróes e sobre a sede social.

S. Ex., que mantivera com os diretores da Casa dos Artistas uma palestra amistosa de mais de quarenta minutos, prometera-lhes providenciar sobre assuntos tratados e afirmara que a Casa dos Artistas teria sua sede fixa no edifício que a Prefeitura vai construir para o novo teatro municipal.

A Casa dos Artistas, valendo-se da ocasião, referiu a S. Ex. os diversos aspectos do nosso Teatro, falando-lhe sobre a falta de teatros no Rio, com especialidade nos subúrbios; serviços de transportes difíceis e caros; censura de peças de Estado para Estado, com o pagamento de emolumentos vários e pesados; subvenções e conjuntos organizados; caixas de pensões e aposentadorias para os profissionais de teatro; a invasão do cinema estrangeiro em detrimento da profissão teatral e do próprio cinema nacional; e diversos outros assuntos que se prendem à classe teatral e à Casa dos Artistas.<sup>521</sup>

Comunicado da Casa dos Artistas de 10/9/38 alerta artistas e empresários quanto ao cumprimento dos dispositivos das leis trabalhistas e de imigração, a fim de evitar ter de dirigir-se aos poderes públicos, denunciando os desrespeitosos<sup>522</sup>. Nota de 2/6/39 destaca, novamente, a atuação da Casa dos Artistas em defesa das leis trabalhistas, reproduzindo carta recebida de Odilon, dando conta dos esforços empreendidos para cumprir

---

<sup>518</sup> JC, 23/9/1936.

<sup>519</sup> JC, 1/1/1938.

<sup>520</sup> JC, 23/3/1938.

<sup>521</sup> JC, 1/7/1938.

<sup>522</sup> JC, 10/9/1938.

a legislação em sua companhia<sup>523</sup>. Em 30/9/39 informa-se que a Casa dos Artistas, “de acordo com o combinado com a Censura Teatral”, receberá as segundas vias dos contratos de trabalho e os repassará aos interessados<sup>524</sup>.

Nota de 19/7/40 informa que a Casa dos Artistas pleiteou a aprovação, pelo Ministério do Trabalho, de “uma fórmula de contrato de locação de serviços, que deverá ser sempre adotado em caráter obrigatório entre qualquer empresa teatral, como locatária, e o artista como locador”. Pelo parecer da Procuradoria, o contrato coletivo deveria ser celebrado entre a Casa dos Artistas e o Sindicato dos Empregadores ou Empresários Teatrais, faltando competência ao Ministro para elaborar o contrato-tipo, por falta de previsão legal<sup>525</sup>. Em suma, seu caráter sindical era oficialmente reconhecido.

Durante o ano de 1938, a Comissão de Teatro Nacional transforma-se no **Serviço Nacional de Teatro (SNT)**. Não descuida a entidade, desde o início, de dar publicidade aos feitos estatais.

Nota de 14/1/38 informa sobre as publicações teatrais realizadas pelo governo<sup>526</sup>. Nota denominada *O Governo e o Teatro*, publicada em 1/2/38, relata que o Ministério da Educação e Saúde está editando uma coleção de folhetos para divulgar:

...de modo circunstanciado, os projetos, os atos e as iniciativas, as obras, numa palavra, todas as realizações que o Governo Federal promove para dar solução aos dois problemas nacionais da educação e da saúde.

Nessa série, acaba de aparecer, em boa apresentação, com inúmeras ilustrações, o volume intitulado *O Governo e o Teatro*. Abre o volume uma fotografia do Presidente Getúlio Vargas e, logo a seguir, algumas palavras a título de prefácio, do Sr. Gustavo Capanema. A publicação está dividida em capítulos, compreendendo todas as atividades do Ministério da Educação em matéria de teatro, avultando o que foi efetuado no correr do ano de 1937.<sup>527</sup>

Publica-se comunicado do governo, intitulado “Pelo Teatro Nacional” em 16/6/38, ressaltando a “atenção que o governo do sr. Getúlio Vargas tem dispensado ao teatro nacional”, demonstrada “pela série de serviços realizados até aqui pelo Ministério da Educação e da Saúde, visando ao desenvolvimento desse poderoso elemento de cultura popular”. Ressalta-se que,

...apesar das múltiplas dificuldades surgidas no trato de tão complexo problema, desde a criação da Comissão do Teatro Nacional, foi dado um passo decisivo no sentido de aprimorar as atividades teatrais em nosso país.

Depois das numerosas tomadas dentro do largo programa de que resultou um novo surto nesse setor e atividade artística, para o que tanto contribuíram as subvenções

<sup>523</sup> JC, 26/1939.

<sup>524</sup> JC, 30/9/1939.

<sup>525</sup> JC, 19/7/1940.

<sup>526</sup> JC, 14/1/1938.

<sup>527</sup> JC, 1/2/1938.

do governo federal, o Presidente da República organizou, finalmente, o Serviço Nacional de Teatro, a cujo cargo ficarão todas as questões atinentes ao assunto.

O Ministro Gustavo Capanema, completando o programa traçado pelo governo da União, acaba de alugar a moderna sala de espetáculos do novo edifício do Club Gymnástico Português para poder dar maior impulso às atividades do teatro nacional.

Por esse ato do titular da Educação e Saúde a capital da República passa a ter mais um centro difusor da cultura popular, de acordo com os imperativos do progresso espiritual do nosso povo.<sup>528</sup>

Nota de 10/8/38 noticia que Abadie Faria Rosa, oficial de Gabinete do Ministro da Justiça, tomará posse no dia seguinte como Diretor do Serviço Nacional de Teatro. No dia 12/8/38 publica-se matéria sobre a posse do jornalista, crítico, comediógrafo e ex-Presidente da SBAT. Algumas personalidades se pronunciam, como Paulo de Magalhães, então Presidente da SBAT, que, após manifestar seu apoio ao Diretor, destaca que

...os 'snobs' e os iconoclastas têm o hábito de negar o teatro brasileiro, de menosprezar seus componentes”, mas nosso teatro seria “um teatro digno de figurar em qualquer país progressista e culto! Pode-se provar mesmo que de todos os ramos da literatura brasileira é o teatro o mais importante e o que ocupa melhor lugar!”, comprovando a ideia com a citação de diversos artistas de comédia, do “gênero popular” e de autores e com o raciocínio de que uma peça de êxito mediano é assistida por 25 mil pessoas pelo país, chegando um livro de grande êxito a, no máximo, 5 mil exemplares, de que Joracy, Viriato, Oduvaldo e ele recebem, em direitos de autor, mais dinheiro com quatro ou cinco peças do que os vinte primeiros escritores de outros gêneros em anos de atividades, concluindo que as peças são mais frequentemente traduzidas para idiomas estrangeiros.

Em agradecimento aos pronunciamentos, Abadie se manifestou, ressaltando sua esperança de que “cedendo cada um, um pouco de seu interesse pessoal em prol do interesse geral, poderá fazer alguma de apreciável pelo teatro”, pois o governo estaria disposto “a amparar de um modo eficiente a arte do palco no Brasil<sup>529</sup>”.

A gestão de Abadie não é tranquila, sendo alvo de acusações de favorecimentos pessoais na concessão de verbas e críticas por apoiar grupos amadores em detrimento de alguns grupos profissionais. Publica-se, em 17/4/40, carta recebida pelo Diretor do SNT da Casa dos Artistas, revelando tais conflitos e buscando um entendimento:

Saudações cordiais. Sendo do nosso conhecimento que V. S. tem lamentado que a Diretoria da Casa dos Artistas se afastou da orientação seguida pelo Serviço Nacional de Teatro, negando-lhe, em alguns assuntos, o seu apoio, - levo ao seu conhecimento que todo o nosso intento é de lhe prestar, publicamente, os protestos da nossa consideração, pleiteando um entendimento, que apague no seu espírito e no nosso qualquer ressentimento que possamos conservar de atos nossos, oriundos mais do nosso temperamento impulsivo que da intenção de menosprezar a sua reputação ou as suas atitudes de homem digno. Sendo assim, comprova do nosso desejo de aproximação com o SNT, testemunho o nosso desejo de parlamentar com o ilustre diretor do aludido Serviço, para cujo entendimento solicitamos a respectiva audiência.<sup>530</sup>

A resposta de Abadie é favorável ao encontro, agendando-o e

<sup>528</sup> JC, 16/6/1938.

<sup>529</sup> JC, 12/8/1938.

<sup>530</sup> JC, 17/4/1940.

acrescentando esperar que esse entendimento “determine para a causa do Teatro Nacional dias de intensa prosperidade”. Mas, meses depois, uma breve nota demonstra possível continuidade dos questionamentos ao diretor do SNT:

Ao que nos informam de fonte autorizada, não tem fundamento algum o boato segundo o qual o Sr. Abadié Faria Rosa teria pedido a sua demissão de diretor do Serviço Nacional de Teatro.<sup>531</sup>

Nota de 28/8/38 relata que o SNT seria instalado nas dependências da Real Sociedade Club Gymnastico Português, cuja casa de espetáculos fora arrendada pelo Governo<sup>532</sup>. Desde então, esse palco passa a ser utilizado pelo governo para exibição de espetáculos e para o estabelecimento de companhias oficiais ou subvencionadas.

Em 1/12/39 são anunciadas as atividades promovidas pelo SNT no mês de dezembro, no Teatro Gymnastico:

Já amanhã teremos ali o início dessa temporada na qual tomarão parte nada menos de doze corpos cênicos particulares e que se prolongará até o fim do mês, pois os espetáculos serão espaçados.

Em meados de Dezembro o Curso Prático de Teatro realizará quatro provas públicas constantes de quatro espetáculos nos quais atuarão alunos de arte de representar, os de canto coral e os de coreografia.

Na segunda quinzena do mês a Associação dos Artistas Brasileiros realizará seis espetáculos de aspecto cultural dignos de menção.

Para todas essas récitas o Serviço Nacional de Teatro distribuirá convites e entradas gratuitas.<sup>533</sup>

Em 21/12/39 anuncia-se a premiação de peças encenadas no ano de 1939. Em nova nota, do dia da premiação, detalham-se os números de representações e as modalidades:

As peças premiadas foram: *Carlota Joaquina*, comédia de Raymundo Magalhães Júnior, que em espetáculos por sessões, obteve 200 representações seguidas, no Rival; *O Maluco N. 4*, de Armando Gonzaga, que, em espetáculo completo obteve 70 representações, e *Alleluia*, opereta, de Gilda de Abreu e Francisco Mignone, que, em espetáculo completo conseguiu cerca de 80 representações.<sup>534</sup>

Substituindo a Escola Dramática, cria-se o Curso Prático de Teatro, com a presença de Capanema, na sede do SNT, no dia 16/6/1939<sup>535</sup>. Nota de 23/7/39, destaca que, em um mês de funcionamento, já recebera o centésimo primeiro requerimento de matrícula<sup>536</sup>. Suas atividades recebem a cobertura da imprensa, reconhecendo sua “missão” de formar novos artistas.

---

<sup>531</sup> JC, 11/10/1940.

<sup>532</sup> JC, 28/8/1938.

<sup>533</sup> JC, 1/12/1939.

<sup>534</sup> JC, 23/12/1939.

<sup>535</sup> JC, 14/6/1939.

<sup>536</sup> JC, 23/7/1939.

De todas as atividades do Conselho de Teatro Nacional e do Serviço Nacional de Teatro, aquela de cunho mais imediatista e que maiores repercussões gera é a **subvenção** a grupos amadores e profissionais.

Conforme nota de 15/5/37, a CTN subvencionaria conjuntos amadores, devendo os requerimentos dos interessados ser a ela dirigidos<sup>537</sup>. Dias mais tarde, esclarece-se que reunião na CTN definirá os casos de subvenções a conjuntos amadores, devendo todos os candidatos ser contemplados “com uma subvenção no mínimo”<sup>538</sup>.

Mais adiante, nota retoma o assunto das subvenções aos grupos amadores, destacando que a CTN aprovou a proposta de se atender a todos os pleiteantes com uma das subvenções pretendidas, ao menos. Entre os requerentes, haveria grupos da Capital, de Porto Alegre, São Paulo, Campinas, Niterói, Natividade de Carangola, Belém, Fortaleza, e outras localidades em Minas e Pernambuco. As composições dos grupos seriam variadas, englobando desde elementos da classe teatral, até estudantes, operários, profissionais diversos como funcionários públicos, bacharéis, professores e médicos<sup>539</sup>.

Ainda em 1937, a CTN decidiu conceder três subvenções a elencos profissionais, simultaneamente, para produzirem peças teatrais. Após receber os pedidos, a Comissão de Teatro Nacional concluiu, inicialmente, pelo auxílio à Companhia Jayme Costa. Quanto às outras duas subvenções restantes, foi sugerida a fusão das propostas de Álvaro Pires e Serra Pinto, constituindo-se um conjunto, ou a melhoria de ambas, para competirem entre si, e o aproveitamento da proposta de Álvaro Moreyra, para a formação de outro conjunto. Assim, elevar-se-ia o número de artistas beneficiados na “temporada oficial do corrente ano, sem exclusão de elementos renovadores tão necessários ao teatro de todas as épocas”<sup>540</sup>.

Havia algumas exigências para manter a subvenção: pagar os artistas em dia e apresentar um repertório de seis peças, sendo quatro brasileiras de “autores distintos” e uma inédita. A escolha dessas peças seria rigorosamente controlada pela Comissão, “de modo a que todas elas obedeçam aos melhores propósitos educativos”<sup>541</sup>.

Em 8/5/37 anuncia-se a assinatura de contratos entre o Ministério da Educação e as companhias de Jayme Costa e Álvaro Moreyra, escolhidas pela Comissão de

---

<sup>537</sup> JC, 15/5/1937.

<sup>538</sup> JC, 18/5/1937.

<sup>539</sup> JC, 18/5/1937.

<sup>540</sup> JC, 5/5/1937.

<sup>541</sup> JC, 5/5/1937.

Teatro Nacional para a temporada oficial de 1937. Segundo o Ministro Gustavo Capanema, tal ato marcaria “uma nova fase no teatro nacional, pois a partir daquela data fica assegurada uma colaboração permanente e sistemática do Governo com o teatro, reconhecido o dever do Estado de proteger, estimular e aperfeiçoar as artes em geral”. Além das subvenções e outros auxílios eventuais, “o Ministério traça um plano sistemático de ação, institui um órgão permanente para cuidar do teatro e exerce a sua ação estimuladora através de iniciativas cuidadosamente estudadas”. Ainda destacou o Ministro que “o Brasil terá no teatro uma das manifestações mais vivas de sua capacidade criadora, de seu espírito construtivo e de suas possibilidades artísticas”<sup>542</sup>.

Em seguida, pronunciou-se Jayme Costa, destacando que o momento significava a pedra fundamental do edifício majestoso que se vai erguer, como merece o ator nacional, e também a vontade do governo de reabilitar o ator brasileiro. Seria o atestado de que o teatro em nosso país atingiria em breve um padrão de elevada arte, cultura e beleza<sup>543</sup>. Mais tarde, também a companhia de Álvaro Pires receberia o auxílio.

Nota de 25/7/37 destaca novamente o amparo teatral dado pelo Ministério da Educação. Duas companhias subvencionadas já estariam em funcionamento (Jayme Costa e Álvaro Moreyra). Álvaro Pires, com sua companhia, já embarcara para o Recife<sup>544</sup>:

As três companhias correspondem a três planos diversos de excursões, passando cada qual dois meses e vinte dias no Rio de Janeiro, a primeira excursionará pelos Estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Bahia, Alagoas e Goiás. A segunda, pelos Estados do Sul e Mato Grosso. A terceira, pelos Estados do Norte.<sup>545</sup>

Além disso, a temporada nacional de teatro se completaria com espetáculos oficiais, como *O Guarany* em português, bailados de Eros Volússia e espetáculos subvencionados de amadores ainda no mês de julho: Grupo de Amadores de Natividade de Carangola, Club Dramático Fluminense, ambos do estado do Rio, Grupo S. Francisco de Paula e Penha Club, no Distrito Federal.

Durante o ano de 1938, as notícias sobre subvenções tornam-se obscuras. Não há informações de elencos profissionais recebendo-as de modo sistemático. A Companhia Delorges Caminha, que atua na virada do ano e atinge um marco com o centenário de uma comédia ligeira sem recorrer às sessões (*Iaiá Boneca*, de Ernani Fornari),

---

<sup>542</sup> JC, 8/5/1937.

<sup>543</sup> JC, 8/5/1937.

<sup>544</sup> Vide o relato sobre o ano de 1937 para a atuação no Rio de Janeiro dessas companhias.

<sup>545</sup> JC, 25/7/1937.



em alguns momentos é apresentada como subvencionada. Por outro lado, as subvenções a conjuntos amadores permitem a encenação de peças pelo Teatro do Estudante Brasileiro e a formação de alguns novos grupos<sup>546</sup>.

Com a formação do SNT, as subvenções a companhias profissionais voltam a ter destaque. Em 12/1/39 nota informa que Capanema já teria aprovado o plano quinquenal de teatro elaborado por Abadie, que estabeleceria auxílios a companhias de comédia e opereta...

...que se queiram submeter ao controle do Serviço Nacional de Teatro. Os editais de concorrência, determinando as condições em que serão concedidos os auxílios, devem ser brevemente publicados<sup>547</sup>.

Dia 19/1/39, informa-se que Abadie resolvera aumentar o número de companhias auxiliadas pelo SNT para oito, sendo cinco de comédias e três musicadas. Tal resolução daria “maior amplidão ao seu plano de proteção ao teatro”, dando trabalho a inúmeros artistas. Os requisitos para o recebimento do auxílio constariam do plano quinquenal: seleção de repertório, homogeneidade de elenco e 2/3 de artistas brasileiros<sup>548</sup>.

Dia 21/1/39 é publicada nova nota a respeito: o Presidente da República despachara autorizando a abertura de concorrência para as subvenções, devendo as oito companhias operar entre abril e dezembro, em todo o país.

Elas receberão auxílios orçados em 1486 contos de réis e serão controladas pelo governo. Tais auxílios têm por finalidade proteger a arte teatral, sendo distribuídos a autores, intérpretes, músicos, auxiliares de cena e empregados administrativos. Em breve o Diário Oficial publicará o edital elaborado pelo SNT<sup>549</sup>.

Nota de 14/3/39 informa que, findo o prazo para inscrições de companhias teatrais interessadas no auxílio do SNT, houve 11 inscritos: Renato Vianna, Jayme Costa, Delorges Caminha, Antonio Sampaio, Casa dos Artistas, Palmerim Silva, João Reis-Carlos Hallot, na categoria companhias de comédias; Jardel Jercolis, irmãos Celestino e Iglesias-Freire Junior na categoria companhias musicadas. Já em 21/3/39 ocorre a convocação para a abertura das propostas, a ser realizada no dia seguinte, no edifício do Club Gymnastico Português:

Para colaborar com o diretor do referido Serviço na qualificação dos concorrentes, e tendo em vista a necessidade de evitar maior atraso no início da estação teatral deste ano, o Sr. Ministro da Educação dirigiu ontem um telegrama circular às associações mais intimamente ligadas à classe teatral, no sentido de se fazerem representar pelo seu presidente ou por um representante na comissão que deve

<sup>546</sup> Vide o relato sobre o ano de 1938.

<sup>547</sup> JC, 12/1/1939.

<sup>548</sup> JC, 19/1/1939.

<sup>549</sup> JC, 21/1/1939.

constituir, na referida qualificação, o Conselho Consultivo do Serviço Nacional de Teatro, ainda em estudo de organização e ao qual o edital conferiu esse mister.<sup>550</sup>

Dia 30/3/39 é publicada nota sobre a primeira reunião da Comissão Julgadora do SNT, composta por Paulo de Magalhães, Álvaro Moreyra, Bandeira Duarte, José Siqueira e Ferreira Maia, além de Abadie. Após algumas manifestações, os representantes votaram e entregaram as cédulas ao diretor do SNT<sup>551</sup>.

Dia 11/4/39 é publicado parecer da Comissão Julgadora, classificando 4 companhias de “teatro falado” e 3 de teatro musicado, desprezando-se outras 4 propostas por não se enquadrarem nas exigências do edital. Foram divulgados os nomes das companhias, o número de componentes, as nacionalidades, o elenco, o repertório obrigatório e o facultativo. As selecionadas: Casa dos Artistas, Delorges Caminha, Jayme Costa e Renato Vianna (“teatro falado”); Gilda de Abreu, Iglesias & Freire Junior e Jardel Jercolis (teatro musicado). As companhias de Renato Vianna e de Jardel Jercolis foram selecionadas com a condição de apresentarem alguns documentos faltantes. As empresas deveriam sempre, nos anúncios e cartazes, fazer constar que a empresa opera “com o auxílio e sob o controle do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Saúde”<sup>552</sup>.

Publica-se nota em 10/8/39 relatando que Waldemar de Oliveira enviara um telegrama de agradecimento a Abadie, por “sua interferência a favor da subvenção que acaba de ser concedida ao Grupo Gente Nossa, sociedade de amadores teatrais do Recife”<sup>553</sup>.

Nota de 26/10/39 informa que o SNT

...atendendo que o ambiente teatral modificou-se muito depois do conflito europeu, um dos motivos por que não conseguiu firmar-se na temporada que vem realizando no Teatro João Caetano, neste fim de estação, a Companhia Jardel Jercolis, o Diretor do Serviço Nacional de Teatro, para não criar uma situação difícil acerca de cem profissionais do palco, entre outros, girls e boys, auxiliares de cena, músicos e pessoal administrativo, resolveu permitir, nos termos do último item do Edital de concorrência, que essa Companhia, para iniciar a excursão a que tem direito, fizesse reprise de algumas peças do seu antigo repertório, a fim de que não fosse apanhada lá fora desprevenida e impossibilitada de mudar diariamente o seu cartaz, como é necessário em praças menores.<sup>554</sup>

Nota de 15/10/39 informa que se comemora o segundo centenário da morte de Antonio José, o Judeu, nas fogueiras da Inquisição. Destaca-se que ele nasceu no

<sup>550</sup> JC, 21/3/1939 – não obstante toda a aparência de lisura do processo, informa-se, de modo bastante suspeito, que Renato Vianna começara a ensaiar sua companhia, acrescentando-se que ele “já se entendeu com o dr. Abadie”, em 22/3/1939, antes da apuração dos resultados finais.

<sup>551</sup> JC, 30/3/1939.

<sup>552</sup> JC, 11/4/1939.

<sup>553</sup> JC, 10/8/1939.

<sup>554</sup> JC, 26/10/1939 – mais dois indícios de que as interferências de Abadie poderiam se sobrepor aos mecanismos objetivos das normas e dos procedimentos públicos.

Brasil, “mas exerceu sua atividade intelectual em Portugal”. Ainda assim, é tido como o precursor do teatro brasileiro. Em virtude disso, o SNT:

...tem pronto um programa de comemorações a esse acontecimento tão significativo para a história do nosso teatro”, que só não se iniciou no presente dia em virtude de o Teatro do Gymnastico estar ocupado. Representar-se-á a comédia *As Guerras do Alecrim e da Manjerona*, realizar-se-á uma conferência e a irradiação de outra de suas peças. Anuncia-se dia 21 a irradiação da peça *O Anfitrião*, de Antonio José, dando início às comemorações.<sup>555</sup>

Nota publicada em 9/11/39 destaca as atividades promovidas pelo SNT: a representação de *Guerras do Alecrim e da Manjerona*, em homenagem a Antonio José, no Gymnastico, sexta-feira; participação nas festas pelo 50º aniversário da República; representação de *Tiradentes*, de Viriato Correa, por Delorges, no Municipal, dia 16/11/39. Destaca-se, ainda, que os alunos do Curso Prático, criado pelo SNT, promoverão conferência sobre o teatro<sup>556</sup>.

Não obstante as intervenções estatais, o início de 1940 é visto como preocupante. Nota de 12/1/40 lamenta:

A companhia Alma Flora-Mesquitinha encerrou ontem os seus espetáculos no Teatro Carlos Gomes. Fica, assim, o Rio apenas com um teatro em funcionamento – o Recreio – onde um conjunto desorganizado representa uma revista sem elementos de agrado.<sup>557</sup>

Mas, rotineiramente, a temporada teatral carioca apenas se inicia, de modo efetivo, após o carnaval, hábito ainda não modificado pelas atuações estatais. Assim, o desenrolar do ano parece alvissareiro. No dia seguinte, nota trata da “Futura temporada teatral”:

Há um grande número de projetos para depois da temporada carnavalesca. A Companhia Procópio Ferreira virá inaugurar o Teatro Serrador, em construção na Rua Senador Dantas. O ator Raul Roulien pretende organizar um conjunto de comédias para o Glória. A Empresa Pascoal Segreto patrocinará a provável temporada Alma Flora-Palmeirim Silva, no Teatro Moderno, devendo apresentar no Carlos Gomes um conjunto de espetáculos musicados. A Companhia Delorges Caminha virá apresentar a peça histórica do Sr. Raimundo Magalhães Junior *Disraeli*. O Sr. Renato Vianna fará uma temporada no Gymnastico. Fala-se ainda que o Sr. Amorim Diniz (Duque) voltará ao teatro apresentando espetáculos musicados. Para o Recreio será também organizada uma companhia que o público espera seja mais interessante do que a atual.<sup>558</sup>

Em 15/2/40 divulga-se que o SNT “organizará este ano um elenco, a fim de aproveitar os alunos do Curso Prático de Teatro. Tal elenco servirá de base à criação da

<sup>555</sup> JC, 15/10/1939.

<sup>556</sup> JC, 9/11/1939.

<sup>557</sup> JC, 12/1/1940.

<sup>558</sup> JC, 13/1/1940.

Comédia Brasileira”<sup>559</sup>.

Nota de 22/5/40 destaca as atividades do SNT, ressaltando-se a concessão de subvenções:

O Serviço Nacional de Teatro já está executando o plano para a temporada deste ano, elaborado sob orientação do Sr. Ministro da Educação e Saúde.

Diversas companhias já estão trabalhando sob os auspícios do SNT. Procópio iniciou sua brilhante temporada no Teatro Serrador, sob o controle do Ministério da Educação e Saúde, bem como a Companhia Delorges Caminha que trabalha no Teatro Carlos Gomes. A Companhia de Comédias e Sainetes, dirigida por Luiz Iglesias, está realizando seus últimos espetáculos para seguir em *tournee* pelo Norte do país. Em excursão encontram-se as Companhias Jayme Costa, que estreou em Porto Alegre, obtendo ruidoso sucesso e se acha atualmente em Pelotas com igual sucesso e a Companhia Renato Vianna que estreou em São Paulo no Teatro Sant’Anna, alcançando um êxito invulgar, pelo que registra a crítica bandeirante.

Outras companhias serão organizadas, já tendo se entendido com o SNT o ator Mesquitinha que formará um elenco de comédia.

As companhias oficializadas de comédia e de teatro musicado iniciarão dentro de breves dias seus ensaios para se apresentarem à plateia carioca.<sup>560</sup>

Em 21/6/40, nova nota destaca as Atividades do SNT, em especial as companhias sob seu “controle”: Jaime Costa, no Rival; Procópio, no Serrador; Delorges Caminha, no Carlos Gomes; A Casa do Caboclo; a companhia do Teatro Apolo. Fora do Rio de Janeiro: Renato Vianna, em São Paulo; Luiz Iglesias, em Recife; Cia. Mesquitinha, em São Paulo. Além disso, a Comédia Brasileira, oficial, ensaia sua peça de estreia, enquanto organiza-se a Companhia de Operetas<sup>561</sup>.

Comunicado de 27/7/40 informa, novamente, sobre as realizações do SNT:

O panorama teatral, deste ano, é dos mais animadores, uma vez que o Serviço Nacional de Teatro vem correspondendo a todas as expectativas, trabalhando pelo reerguimento da cena nacional, estimulando valores com o Curso Prático de Teatro, renovando o quadro dos nossos artistas e o que é mais importante, fazendo uma literatura essencialmente nossa e revivendo os nossos grandes feitos históricos”. Haveria 8 companhias trabalhando sob o controle do SNT, além das oficiais que estreariam em breve. Abadie mostrar-se-ia um auxiliar criterioso a Capanema, tendo procurado estimular de maneira indistinta a cena brasileira.<sup>562</sup>

Nota de 15/8/40 revela o ápice das subvenções a grupos profissionais, destacando que todos os teatros cariocas estariam “sob tutela do governo”:

“A AMPLITUDE DO AMPARO QUE O GOVERNO ESTÁ DANDO AO NOSSO TEATRO – Todos os teatros do Rio onde trabalham elencos nacionais estão, no

<sup>559</sup> JC, 15/2/1940.

<sup>560</sup> JC, 22/5/1940 – a informação de que o ator Mesquitinha organizava companhia, “já tendo se entendido com o SNT”, demonstra que, talvez, a aparência de legalidade na concessão de subvenções tenha sido deixada de lado.

<sup>561</sup> JC, 21/6/1940.

<sup>562</sup> JC, 27/7/1940 – convém ressaltar que se associa o estímulo “indistinto” da cena brasileira à pessoa de Abadie.

momento, sob a tutela do governo, por intermédio do controle do Serviço Nacional de Teatro que sobre eles exerce. Não há um só divorciado dessa ação. São nada menos de dez casas de espetáculos, explorando todos os gêneros que recebem o amparo do Ministério da Educação.<sup>563</sup>

Em 20/8/40 destaca-se novamente que o SNT, “na amplitude do plano posto em prática, está amparando todo o gênero de teatro”. Seriam cerca de vinte organizações teatrais recebendo o auxílio, além de dois elencos, um de comédias e dramas e outro de peças musicadas, mantidos pelo órgão. Trabalhariam sob os auspícios do SNT as seguintes companhias de “teatro falado”: Comédia Brasileira (Gymnastico), Renato Vianna (Recife), Procópio Ferreira (Serrador), Jayme Costa (Rival), Delorges Caminha (São Paulo), Mesquitinha (Porto Alegre), João Rios (São Paulo), Luiz Iglesias (Piauí), Cancela (interior do RS). E as seguintes de teatro musicado: Nacional de Operetas (em breve no Carlos Gomes), Maria Amorim (Recreio), Aracy-Oscarito (São Paulo), Alda Garrido (República), Isa Rodrigues (Apolo), Teatro Típico de Duque (Casa do Caboclo). Serão amparadas: Dulcina-Odilon, Alma Flora e Lais Areda. A avaliação da política estatal é positiva e esperançosa:

Não há dúvida que, como obra de preparo capaz de dar uma estabilidade à classe teatral que permita em breve o ressurgimento do nosso teatro, as atividades do Serviço Nacional de Teatro são apreciáveis<sup>564</sup>.

Dias mais tarde, nova avaliação, que merece ser reproduzida na íntegra, considera “resolvido o problema da crise teatral”:

A obra do Serviço Nacional de Teatro, serena e persistente, começa a produzir seus efeitos.

Em primeiro lugar, pode-se dizer, está resolvido o problema da crise teatral. É difícil, no momento, encontrar um artista com possibilidades artísticas que esteja desempregado. Em segundo, a sua ação já atingiu todos os gêneros com o amparo que vem prestando o mesmo aos pequenos conjuntos que atuam em teatros de segunda ordem ou andam em *tourneés* pelas cidades afastadas dos centros mais populosos, pois sob os auspícios do Serviço estão cerca de quinze organizações teatrais, incluindo companhias ora no Rio e as que se encontram viajando pelos Estados. Em terceiro lugar, o amparo à arte cênica nacional estendeu-se às iniciativas particulares, como sejam: teatro infantil, mantido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais; teatro de grêmios artísticos, auxiliando a temporada de amadores, a realizar-se, este ano, no Teatro Regina; Teatro de Estudantes, ajudando, moral e materialmente as realizações do teatro universitário da Casa dos Estudantes, União Nacional dos Estudantes, dos estudantes paulistas que virão representar no Rio uma peça de Shakespeare.

Ao lado disso, o Serviço tem amparado com meios especiais a montagem de inúmeras obras de eleição, bem como o ressurgimento de peças do nosso teatro retrospectivo.

Como meio de renovar os elementos cênicos, mantém o Serviço o Curso Prático, cujos resultados são conhecidos e proclamados.

Como se vê, a ação do Serviço Nacional de Teatro é lenta, mas segura e positiva, conseguindo, dia a dia, preparar, pelo menos, os alicerces da arte do palco no

---

<sup>563</sup> JC, 15/8/1940.

<sup>564</sup> JC, 20/8/1940.

Brasil, o que parece-nos bastante.<sup>565</sup>

Se considerarmos que a “crise teatral” decorra das limitações do próprio teatro, meio sempre precário de conciliar lucrativamente os elementos que permitem sua produção, incapaz de concorrer com outras empresas artísticas que atuem no ambiente cultural capitalista (cinema, rádio, televisão...), constatamos que a intervenção estatal sistemática e protetiva torna-se indispensável para sua continuidade.

Durante a década de 1930, sobretudo em sua metade final, como nosso relato demonstra, essa intervenção torna-se realidade, pela primeira vez no século XX, resolvendo, ainda que momentaneamente, mencionada “crise teatral”.

### 3.6. Amadores

Ao longo da história do teatro brasileiro sempre houve encenações e movimentos promovidos por grupos amadores. Parece-nos que nunca tiveram importância significativa em face do teatro comercial ou não foram devidamente valorizados pelos críticos.

Este estudo sobre o teatro ligeiro cômico não poderia ignorar as encenações amadoras que receberam cobertura do *Jornal do Commercio* durante a década de 1930 no Rio de Janeiro pois, de eventos excepcionais que pouco dialogam com o teatro profissional, transformam-se nos últimos anos em um movimento regular que transcorre em paralelo com o profissionalismo, chegando, no extremo, a reivindicar para si a condição de verdadeiro teatro brasileiro. Em sendo assim, os choques, embora nem sempre explicitados pelo jornal, tornam-se inevitáveis.

Como nossa perspectiva é da posteridade, sabemos que tais movimentos, já durante a década de 1940, não mais poderão ser ignorados pelo teatro ligeiro cômico, pois os novos procedimentos cênicos consagrados a partir do amadorismo condenam de modo inexorável suas práticas e seu modo de produzir teatro.

Acompanhando o noticiário, deparamo-nos com um primeiro evento amador que merece destaque no *Jornal do Commercio*: o chamado *Teatro Psíquico*, cujas encenações ocorreriam em janeiro de 1931:

Um novo gênero de teatro vai surgir. O Teatro Psíquico que por iniciativa do Sr. Honorio Rivereto vamos ter no Teatro Lyrico no próximo mês de Janeiro. O teatro que

---

<sup>565</sup> JC, 17/8/1940.

este escritor nos apresentará com peças de sua autoria, especialmente escritas para a implantação do Teatro Psíquico, é um teatro essencialmente espírita; um teatro em que o sentimento espiritual é tudo, um teatro de pensamento, um teatro que educa e eleva o espírito. Todas ou quase todas as peças que iremos ver são calcadas nos dois únicos motivos: ação terrena e ação espiritual. Todas as peças se revestem de grandes condições de teatralidade e são animadas de música para coro e bailados, o que ainda mais as fazem despertar o interesse do público. Assim é a tragédia *Branca Dias*, que servirá para apresentação da companhia, peça essa que se desenvolve em três atos dos quais os dois primeiros se passam no Estado da Paraíba e o terceiro de ação espiritual se desenvolve em outro planeta.

Amanhã será feita a distribuição de papéis, iniciando-se imediatamente os ensaios da primeira peça que subirá à cena no Teatro Lyrico nos primeiros dias de Janeiro próximo.<sup>566</sup>

Nota de 6/1/31 destaca novamente a iniciativa, ressaltando que esse novo teatro “se afasta daquilo que estamos habituados a ver ultimamente nos palcos mundiais, cujas peças, por demais materialistas, longe de educarem, degradam”. A tragédia *Branca Dias*, que inauguraria o movimento, possuiria três atos, “dos quais dois de ação terrena e o último se passa no plano astral”<sup>567</sup>.

A crítica da estreia é rigorosa:

O trabalho do Sr. Honorio Rivereto, ontem exibido no Teatro Lyrico, oferece uma feição deveras especial, bem à parte; e está, a bem dizer, fora da alçada da crítica teatral. Não se trata, com efeito, duma peça. O autor chama-lhe tragédia; mas a tragédia, como qualquer outro gênero de teatro, deve ter ação, diálogos, proporções, equilíbrio e sobretudo o interesse da vida íntima dos personagens, traduzido nas suas palavras e nas suas ações. Ora, em *Branca Dias* os personagens não 'fazem' coisa nenhuma. Falam. Falam desproporcionada e às vezes como que interminavelmente. As cenas, em vez de dialogadas, compõem-se de longos monólogos. E o que o Sr. Honorio Rivereto sobretudo ou exclusivamente tentou – e estava no seu direito – foi fazer a apologia do Espiritismo e o libelo da religião Católica.<sup>568</sup>

O crítico reclama, ainda, da falta de antagonista à altura que defenda a tese do catolicismo contra o espiritismo, como nas grandes peças de tese.

A segunda e última peça representada é *Reincarnação*, do mesmo autor, no final de semana seguinte, 17 e 18 de janeiro. Analisam-se três almas e suas vidas passadas. Tratar-se-ia de um teatro que “não tem técnica, não tem propriedade, não segue norma alguma”. Além disso, alguns intérpretes não conheciam os seus papéis, havendo “a intervenção enérgica do ponto, que não concordava com aquela história de espíritos não saberem o que tinham a dizer”. Um espectador chegou mandar o ponto calar a boca. A representação “teve algum público”<sup>569</sup>.

---

<sup>566</sup> JC, 4/12/1930.

<sup>567</sup> JC, 6/1/1931.

<sup>568</sup> JC, 9/1/1931.

<sup>569</sup> JC, 18/1/1931.

A iniciativa espírita pode ser enquadrada na modalidade padrão de amadorismo que percorreu nossa história: um grupo de pessoas reúne-se, por afinidades pessoais ou ideológicas, e resolve ensaiar uma peça para se divertir, passar o tempo, divulgar um ideal ou cumprir um fim beneficente. Após alguns meses ensaiando, o grupo obtém uma sala e apresenta a peça ao público em geral, que é, na verdade, composto mais de conhecidos e interessados na moralidade do espetáculo, pouco se importando com sua estética<sup>570</sup>.

No caso do *Teatro Psíquico*, o elemento a unir os envolvidos na encenação foi a religião espírita. Conforme depreendemos das análises do articulista, o fim moral de divulgar tal crença desequilibrou seriamente os demais polos da arte teatral, havendo pouco ou nenhum valor estético na peça e em sua encenação, além de, aparentemente, o público pouco se ter divertido. A hipervalorização da moralidade resultou num espetáculo que, aos olhos da crítica, não poderia sequer ser classificado de teatral.

Somente encontraremos outro evento amador retratado pelo *Jornal do Commercio* em 1932. Trata-se de *Novíssima*, uma denominada “companhia de amadores”, composta por “elementos da sociedade”. Conforme nota jornalística, outras tentativas de teatro do gênero não teriam fracassado “pela falta de aptidões cênicas dos candidatos à ribalta”, mas por falta de preparo e por “confiança excessiva nos milagres da improvisação”. Sua estreia surpreenderia os céticos, que duvidam “das possibilidades artísticas de figuras estranhas aos nossos elencos profissionais”, pois somente ocorreria após diversos ensaios, “dirigidos por pessoas conhecedoras do *metier*”. O espetáculo consistiria de “skcachs” cômicas escritas por Henrique Pongetti e representadas por pessoas famosas e “da sociedade”<sup>571</sup>.

Nota de 12/11/32 informa: “Os artistas de *Novíssima*, destacados elementos da nossa sociedade, sob a direção de Francisco Pepe, propõem-se com a temporada que brevemente será inaugurada contribuir para uma renovação de valores em nossos meios teatrais, e que merece altos louvores”.

No dia 19/11/32 publicam comunicado sobre a companhia:

A Companhia Novíssima, que foi criada em moldes inteiramente novos e que vai ser apresentada no Broadway segunda-feira próxima, deixa pensar que começam a ser rasgados, para o nosso teatro, horizontes que nunca foram fixados e que os idealistas apenas vislumbram ao longe.

Francisco Pepe e Henrique Pongetti fizeram, com a companhia que vão dar ao Rio, o que nunca se fez. Juntaram um punhado de artistas de temperamento e que

<sup>570</sup> O *Club das Vitórias Régias* é outro exemplo de amadores do gênero, recebendo cobertura da imprensa em seus esporádicos eventos teatrais beneficentes.

<sup>571</sup> JC, 11/11/1932.



nunca foram artistas profissionais e deles fizeram comediantes finos, aproveitando a cultura e a vibração artística que lhes agitava o espírito.

(...) e fizeram com esses elementos a mais fina e elegante companhia que até hoje passou pelos palcos do Rio.

No dia 12/12/1932 publica-se a apreciação do espetáculo de estreia, “estreia curiosa e deveras simpática”, pois estreara a maior parte dos artistas. Houve a encenação de uma peça do Pongetti (*Plaquete*) e a apresentação de variedades. O público mostrou-se tão animado “que parecia estrear também”<sup>572</sup>. Não se dá mais destaque ao evento, de tal modo que supomos não tenha logrado grande êxito.

A iniciativa de *Novíssimos* traz á tona algumas reflexões. Num primeiro nível, uma encenação feita por amadores ambiciona, no máximo, ser equiparada a uma encenação feita por profissionais. Podemos supor que o maior elogio que pode ser dirigido ao grupo é “você foram melhores do que os profissionais”.

Uma companhia formada por membros da “sociedade” carioca revela, por sua vez, um preconceito que se prende ao artista nacional: normalmente oriundo de classes baixas ou de famílias tradicionais no ramo, o artista é visto como uma pessoa de baixo nível cultural e, por isso, incapaz de alçar grandes voos interpretativos. Ao se tentar reunir amadores oriundos de camadas tidas como mais cultas da sociedade carioca, tem-se a perspectiva de que essas pessoas possuiriam maior capacidade interpretativa do que os artistas profissionais.

Chegamos aqui a um segundo nível de amadorismo, ainda pouco claro na iniciativa, que é o de fornecer novos artistas para as companhias profissionais, “melhorando” o elenco das mesmas. Se pensarmos que o grupo era dirigido por pessoas ligadas ao profissionalismo, talvez suponhamos que este objetivo já estivesse latente, sendo o real intuito dos mesmos descobrir novos talentos.

O terceiro nível de amadorismo começará a ser atingido em 1935. Então, os grupos amadores, por alguns motivos, colocam-se expressamente em oposição ao teatro profissional, que reputam de baixo nível, e consideram-se os renovadores da cena, conhecedores de um repertório e de técnicas do verdadeiro teatro e capazes de educar o público para ele. No caso brasileiro, aos poucos, tais grupos amadores começam a repercutir nos jornais e passam a receber subvenções governamentais.

A inauguração do Departamento Teatral do Club Universitário do Rio de Janeiro, em uma noite de “pura arte”, na qual seria interpretada a peça de Walter da Siqueira,

---

<sup>572</sup> JC, 13/12/1932.

*Direito de matar*, e a comédia de Amilcar Alves, *Qui, quae, quod.*, revela uma primeira tentativa de se atingir esse nível. Em sua proposta encontramos a ideia de renovar nosso teatro:

O club Universitário criando o seu Departamento Teatral propugnará, acompanhando a brilhante iniciativa de Renato Vianna, pró levantamento do nível do teatro nacional, intensificando entre seus associados o culto desta arte, como também desenvolvendo entre os teatrólogos-universitários um grande movimento, premiando-lhes os trabalhos e organizando com os mesmos um repertório.<sup>573</sup>

A iniciativa, todavia, não é mais acompanhada pelos jornais durante o ano.

Ainda em 1935, não se pode negligenciar a atuação da Escola Dramática, tradicional centro de educação teatral carioca, que reabria e passava a ser dirigida por Oduvaldo Viana:

Reaberta, com os cursos universitários traçados pelo Instituto de Artes, é de esperar que a Escola Dramática Municipal preencha a grande finalidade cultural para a qual foi criada.<sup>574</sup>

Anuncia-se, posteriormente, para 7/12/1935 a representação da peça *Mascote*, de Oduvaldo Viana, pelos seus alunos, ensaiados pelo Prof. Eduardo Vieira<sup>575</sup>. Não houve cobertura da encenação mencionada.

Nota publicada em 12/4/36 demonstra que a Escola mantém suas diretrizes, anunciando que representará várias peças em sua provas públicas. A direção conclama autores nacionais a enviarem originais, pois deseja lançá-los<sup>576</sup>.

No caso da escola, seu objetivo de, primeiramente, formar artistas para melhorar o nível do teatro brasileiro parece constante. Além disso, com as provas públicas, também demonstra intuito de incentivar o ator nacional, encenando seus originais.

Durante o ano de 1936, dois grupos são citados. O primeiro é um grupo de amadores do Departamento Social do Club Municipal que encenaria a peça *Feitiço*, de Oduvaldo Viana<sup>577</sup>. O segundo é o grupo Teatro Universitário da Sociedade Universitária de Intercâmbio Cultural do Brasil, que pretende exhibir “peças escritas e representadas por universitários”. Este grupo, organizado por Francisco Fortes, ensaiaria, sob direção de Alberto Terrones, a comédia *Um bom rapaz*, de Amilcar Soares, acadêmico de Direito, consistindo

---

<sup>573</sup> JC, 8/2/1935.

<sup>574</sup> JC, 29/7/1935.

<sup>575</sup> JC, 4/12/1935.

<sup>576</sup> JC, 12/4/1936.

<sup>577</sup> JC, 25/8/1936.

em “uma coisa inédita para o nosso meio estudantil”<sup>578</sup>. Não há mais informações sobre ambos no *Jornal do Commercio*.

Em 1937 destaca-se novamente o Departamento Teatral do Club Universitário do Rio de Janeiro, ressaltando que Álvaro Moreyra “prontificou-se, imediatamente, a apoiar e incentivar a arte teatral entre os estudantes”, auxiliando seu Teatro Universitário. Graças a esse apoio, traçam-se planos de levar à cena peças de grande êxito no teatro nacional e estrangeiro e apresentar ao “culto” público carioca um conjunto de artistas capaz de enriquecer o teatro nacional<sup>579</sup>.

Em 19/10/37 menciona-se que Paschoal Carlos Magno, retornando de excursão pela Inglaterra, faria uma conferência e destaca-se a iniciativa, tida como pioneira, do Club Universitário:

O CURJ vem desta forma empreender um grande movimento em prol da educação e cultura do nosso povo demonstrando assim que nós, 'os universitários de hoje, o Brasil de amanhã', temos iniciativas e bastante força de vontade para levarmos avante uma empresa deste gênero.<sup>580</sup>

Não são feitas mais referências ao grupo pelo *Jornal do Commercio*, impossibilitando avaliar sua atuação ou diagnosticar qualquer relação de continuidade com outros grupos amadores.

Poucos dias depois é publicado um comunicado animador para os grupos amadores:

De acordo com o propósito do sr. Gustavo Capanema, Ministro da Educação, de amparar e desenvolver o teatro entre nós, a Comissão de Teatro Nacional, daquele Ministério, acaba de atender a uma solicitação do Colégio Pedro II, concedendo-lhe os recursos necessários para a organização de um teatro naquele colégio. A atividade teatral, nos colégios secundários e nas universidades, produz os melhores resultados educativos e contribui para o desenvolvimento do gosto pelo teatro. Muito comuns nos estabelecimentos de ensino americanos e ingleses, tais atividades devem ser estimuladas entre nós.<sup>581</sup>

Dois pontos importantes se fazem presentes: a atuação de colegiais na produção amadora, em especial do Colégio Pedro II e, sobretudo, o apoio econômico concedido pela Comissão de Teatro Nacional (futuro Serviço Nacional de Teatro). Se o propósito de Capanema, ao criar a Comissão, era amparar o teatro brasileiro, uma atuação política eficiente deveria passar pela incentivo aos estudantes, a fim de formar novos artistas e

<sup>578</sup> JC, 27/9/1936. Nota de 10/10/36 informa que o “Conjunto Teatral Universitário, pode-se dizer, já é uma realidade”. “É mais um útil complemento no ensino que serve de estímulo para quantos pretenderem expandir suas idéias e vocações”.

<sup>579</sup> JC, 28/9/1937.

<sup>580</sup> JC, 19/3/1937.

<sup>581</sup> JC, 25/10/1937.

também novos espectadores. A partir de então o apoio concedido pelo Estado a grupos amadores é cada vez maior e mais constante.

Tais incentivos, como era de se esperar, atingiriam a Escola Dramática.

Em 6/11/37 anuncia-se que encenará *Feitiço*, de Oduvaldo, em 14/11, no Teatro Municipal,

...graças à boa vontade do Ministro Gustavo Capanema e à Comissão Permanente de Teatro Nacional que proporcionaram ao diretor da Escola os meios econômicos necessários para a realização desse espetáculo.<sup>582</sup>

Em nova nota sobre a Escola Dramática, uma constatação elogiosa aos estudantes e crítica aos profissionais:

Geração nova e talentosa de artista que se forma (...) mostrando mesmo que eles, ainda simples estudantes, já representam melhor e com mais apuro, que muitos artistas feitos e de nome...<sup>583</sup>

Relata-se em 16/6/1938 que a Casa do Estudante do Brasil está organizando seu teatro universitário, que se tornaria num dos grupos amadores mais atuantes de nosso teatro:

Esta tentativa, que não é a primeira, possivelmente, nesse sentido, salienta-se das demais pela seriedade com que está sendo orientada.

O Departamento da CEB, dirigido pelo Sr. Paschoal Carlos Magno, e que está à frente do teatro universitário, pede a colaboração de todos e especialmente dos estudantes que queiram emprestar o seu esforço.<sup>584</sup>

Nota de 4/10/38 intitulada *Romeu e Julieta em Português e por Amadores* informa que, após três meses de ensaios, sob a direção de Italia Fausta, estreará em breve o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), com a mencionada peça, em montagem luxuosa e indumentária especialmente confeccionada. A iniciativa é classificada como “a mais arrojada dos últimos tempos”, seja pela responsabilidade da representação, seja pelos “pesados encargos materiais” para sua execução. Seria, além disso, a primeira representação da peça em português. Em suma, um empreendimento que mereceria “a simpatia do público carioca”<sup>585</sup>. Outras notas no *Jornal do Commercio*, repetem seu teor e destacam os artistas como sendo de “nossa melhor sociedade”.

No dia 28/10/38, após contínua publicidade nos jornais, ocorre a primeira das seis representações da peça. Segundo o articulista, “nenhum espectador deixou de acompanhar a tentativa de ontem com olhos de extrema simpatia”. Não seriam meros “cometimentos de amadores ou curiosos teatrais que visam a convivência jovial dos ensaios e

---

<sup>582</sup> JC, 6/11/1937.

<sup>583</sup> JC, 13/11/1937.

<sup>584</sup> JC, 16/6/1938.

<sup>585</sup> JC, 4/10/1938.

as fáceis emoções dum espetáculo que forçosamente será aplaudido e que não se repetirá”, mas esforços de estudantes, “chefiados pelo Sr. Paschoal Carlos Magno”, para “realizar alguma coisa de belo e de bom”. Tudo correu bem, dando os “artistas improvisados”, em certas passagens, a “impressão de artistas de verdade”. Quer-nos parecer que, pela primeira vez na década após a iniciativa espírita, uma estreia teatral amadora contou com a presença de um crítico do *Jornal do Commercio*.

Conforme Gustavo Dória, o TEB impusera a presença de um diretor responsável pela unidade artística do espetáculo. Esse diretor fora Italia Fausta, sempre destacada como tal nas críticas e publicidades jornalísticas. Além disso, acabara com o ponto, valorizara o cenarista e o figurinista sob orientação do diretor, e melhorara nosso repertório<sup>586</sup>.

Todavia, ainda não se faz explícito o caráter renovador que se pretendia o grupo nas críticas do jornal. Em momento algum são tratados como pioneiros ou fundadores. A comparação de sua atuação à dos profissionais é a mesma que se fazia regularmente no sentido de desvalorizar o teatro ligeiro.

Em 29/10/1938 é publicado comunicado sobre a fundação do Club Dramático Pedro II, que outrora recebera apoio da Comissão de Teatro Nacional. Destacamos suas finalidades, que, de certa forma, extrapolam o mero ambiente ginásial:

- a) incentivar e difundir as atividades dramáticas em todos os sentidos;
- b) propugnar pela coordenação e aperfeiçoamento dos princípios teatrais;
- c) promover espetáculos, conferências, difusões radiofônicas, concursos e todas as demais manifestações teatrais;
- d) formar uma tradição e um patrimônio para gerações futuras;
- e) orientar todos os alunos que manifestarem aptidões especiais nas várias cadeiras do curso, no sentido de as aperfeiçoar em benefício ao Teatro Escolar;
- f) manter uma revista de interesse do Club e da classe;
- g) manter uma biblioteca especializada.<sup>587</sup>

Após farta publicidade, ocorre em 8/11/1938 o Recital do Club das Vitórias Régias, espetáculo beneficente à Casa dos Artistas para construção da Casa de Ismênia dos Santos, encenando-se a comédia inédita *O meu pequeno*, de Iveta Ribeiro, presidente do Club. A peça, que “obedece à feição da comédia ligeira”, foi representada com

<sup>586</sup> DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro – crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: MEC – SNT, 1975, p. 49.

<sup>587</sup> JC, 29/10/1938.

“a boa vontade, o entusiasmo e o carinho de toda a gente”. Houve apoio do SNT, cedendo o teatro e, possivelmente, auxiliando financeiramente<sup>588</sup>.

Em 27/11/1938 é publicado comunicado sobre os próximos espetáculos do Teatro do Estudante do Brasil, agora deixando suas finalidades teatrais mais explícitas:

O Teatro do Estudante do Brasil surgiu em nosso meio para cumprir uma finalidade de caráter cultural: educar o gosto do público. Colaborando denodadamente com as autoridades oficiais, ele vai mostrar à gente brasileira o quanto pode a iniciativa particular orientar-se por sãos princípios de patriotismo, honestidade e beleza.

Mas, apesar de todo o esforço dispendido pelos seus dirigentes, ele sem o amparo do público não pode viver.

Ainda agora, no desejo de proporcionar ao povo desta Capital a oportunidade de ver, a preços populares, o sucesso artístico do ano, a tragédia de Shakespeare *Romeu e Julieta*, vão ser dados mais dois espetáculos no Teatro Municipal, nos dias 3 e 4 de dezembro, às 21 horas, a preços ao alcance de todos, por poltronas a 8\$000 e galerias a 3\$000. Ninguém deve negar o auxílio ao esforço destes moços que procuram renovar o ambiente, mostrando-se dignos de sua geração.<sup>589</sup>

O *Jornal do Commercio* parece apoiar a iniciativa, divulgando notas sobre ela em todos os dias vindouros até a data da estreia. Realça-se o fato de a encenação estar “ao alcance de todas as classes”. Em 1/12/1938, lembra-se que a crítica destacara que os alunos-artistas “mais parecem profissionais de longa experiência”<sup>590</sup>. Em 3/12/1938, na nota do dia do espetáculo, outro destaque dá uma noção da grandiosidade da encenação:

...todo o corpo de baile do Municipal e numerosa orquestra dirigida pelo Maestro F. Chifitelli contribuirão para o maior brilho de *Romeu e Julieta*, que apresenta para mais de 200 estudantes em cena, criando com essa numerosa comparsaria, um jogo de massas, raro nos acontecimentos teatrais do Brasil.<sup>591</sup>

Embora não tenha sido publicada análise da representação, publica-se carta do TEB, agradecendo o apoio recebido pelo crítico.

Apresentando *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, pela primeira vez encenada em português em nossa terra, o TEB pretendeu apenas contribuir com uma parcela de seu esforço para o alevantamento do nível cultural do povo brasileiro, desprezando qualquer intuito de lucro. Daí, a acolhida generosa e cativante de toda imprensa e de todo povo, unânimes em proclamar o idealismo do movimento renovador.

Não possuindo, em absoluto, a pretensão de haver apresentado um espetáculo artisticamente perfeito e definitivo, o TEB levou em consideração as vossas críticas e sugestões, formuladas quando de sua estreia, e promete que, no próximo ano, todas elas serão cuidadosamente estudadas.

A carta revela que o grupo considera-se portador de uma missão: educar nosso público. Com isso, valoriza-se o polo moralidade da encenação teatral em detrimento da estética, mas que, neste caso, dada a grandeza moral da iniciativa, seria perdoável. A

---

<sup>588</sup> JC, 8/11/1938

<sup>589</sup> JC, 27/11/1938.

<sup>590</sup> JC, 1/12/1938.

<sup>591</sup> JC, 3/12/1938.

postura de publicamente aceitar as críticas como pertinentes e suscetíveis de serem estudadas afasta o grupo, por ora, de estrelismos.

Nota de 13/4/1939 informa que o TEB retomará os ensaios para a apresentar duas peças em junho, dirigidos novamente por Italia Fausta. O repertório para o ano constaria de: *Fausto* de Goethe, *Antígona* de Sófocles, *Cyrano de Bergerac* e *Romanescos* de Rostand, *Burguês Fidalgo* de Molière, *Leonor de Mendonça* de Gonçalves Dias. Em comemoração ao centenário de Machado de Assis, seriam também ensaiadas suas peças *Tu só tu, puro amor* e *O caminho da porta*. Menciona-se a possibilidade de representação de várias peças em um ato por outros grupos de estudantes, sob supervisão do TEB<sup>592</sup>.

Em 30/7/1939, publica-se que ocorrerá a 19 de agosto uma “Grande Noite de Arte” organizada pela Casa do Estudante, patrocinada pela “Sra. Getúlio Vargas e outras ilustres damas da nossa sociedade”. Fazem parte do programa solos de piano, harpa, violino e canto, bailados tipicamente nacionais de Eros Volússia e a representação de uma comédia em um ato, de Alfredo Musset, pelo Teatro do Estudante:

Pelo êxito alcançado no ano passado com *Romeu e Julieta* é natural a curiosidade em torno desse espetáculo porque os dois únicos papéis dessa originalíssima comédia estão a cargo de Sonia Oiticica e Paulo Porto, os dois artistas do elenco estudantil que encarnaram os amorosos da tragédia shakespeariana.

Em 26/10/1939 destaca-se que o TEB fará, na segunda quinzena de novembro, no Municipal, sua maior série de espetáculos. A peça de estreia, *Os Romanescos*, de Edmond Rostand, montada com “o maior apuro de sonografia, indumentária e representação”, sendo encenada em português pela primeira vez no Brasil. Oswaldo Sampaio, “brilhante e jovem artista”, está encarregado da parte cenográfica<sup>593</sup>.

Em 7/11/1939 informa-se, ainda, que o TEB

...está dando o máximo das suas forças no que diz respeito à montagem, ao concurso de centenas de figurantes, obtendo efeitos de luz, além da contribuição do Corpo de Baile do Municipal, do Corpo dos Apicás e de numerosa orquestra.<sup>594</sup>

Em 25/11/1939 destaca-se a estreia do Teatro do Estudante, no Municipal, no dia seguinte, com a peça *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, ensaiada por Esther Leão. Destaca-se, ainda, que Paschoal Carlos Magno, responsável pelo grupo, já constituiria “um movimento de repercussão nacional”, tendo-se fundado teatros estudantis em

---

<sup>592</sup> JC, 13/4/1939.

<sup>593</sup> JC, 26/10/1939.

<sup>594</sup> JC, 7/11/1939.

Minas Gerais e em São Paulo, “com o mesmo ponto de vista, que é o de servir à cultura da mocidade e do povo por intermédio da arte dramática”.

A encenação, com cenários “impressionantes e deslumbrantes” de Oswaldo Sampaio, seria grandiosa, com mais de 250 pessoas em cena, havendo colaboração do Corpo de Baile do Municipal e de numeroso conjunto de guitarras e violas. A peça seria entremeada de vozes internas, de coros religiosos, de músicas de sinos, “numa combinação de efeitos seguros de sons e luz”. O espetáculo

...será, por sua apresentação e representação, um dos grandes sucessos de 1939 e um belo triunfo para a mocidade das nossas escolas superiores e secundárias, confraternizadas nesse ideal de dar ao Brasil um teatro maior e melhor.<sup>595</sup>

Para atender aos objetivos do evento, os preços são mantidos num nível baixo.<sup>596</sup>

Segundo a crítica, o desempenho, excelente, fez vibrar a plateia e a interpretação, “honesta, veraz e digna”, “faria inveja a muito profissional”. Ao final da nota, repete-se o comentário:

A honestidade com que foi levado à cena o drama *Leonor de Mendonça* deve constituir motivo de reflexão para muito profissional do nosso teatro. Pensamos que nisso reside o maior elogio que lhe possamos fazer.<sup>597</sup>

Em 1/12/1939 publica-se análise do crítico francês Fortunat Strowsky da representação de *Leonor de Mendonça*. Seu trecho final é, efetivamente, consagrador:

Há já um grande teatro nacional brasileiro, visto como, na mocidade intelectual se encontram estes 'crentes' do teatro que consideram a arte dramática, não um esporte ou um pueril divertimento, mas uma superior manifestação da beleza e da poesia.

Venham as circunstâncias favoráveis e este teatro, que deve honrar o Brasil, em breve se tornará dos mais célebres do mundo.<sup>598</sup>

De repente, o movimento amador é elevado à condição de “grande teatro nacional”, capaz de levar o Brasil aos mais altos patamares da arte teatral, desprezando-se completamente o teatro ligeiro que se produzia diuturnamente em nossas casas de espetáculo. O futuro estaria nos movimentos amadores.

Pouco antes da apreciação do crítico francês, em 28/11/1939, é publicada nota sobre a fundação da Confederação dos Grupos Amadores Teatrais do Brasil, numa reunião que congregou 13 grupos. Abadie Faria Rosa, presidente do Serviço Nacional de

---

<sup>595</sup> JC, 25/11/1939.

<sup>596</sup> JC, 26/11/1939.

<sup>597</sup> JC, 28/11/1939.

<sup>598</sup> JC, 11/12/1939.



Teatro, foi nomeado Presidente de Honra e Ernani Cardoso, o Presidente<sup>599</sup>. Nosso “grande teatro” se mobiliza.

Em 2/12/1939 destaca-se o início, no Gymnastico, da temporada de amadores teatrais, patrocinada pelo Serviço Nacional de Teatro e pela Associação dos Críticos Teatrais, com participação de diversos “grêmios dramáticos”: Artur Azevedo, Arte e Instrução, Francisco de Paula, Departamento de Arte Cênica, Castro Alves, Lafayette, Gymnastico, João Caetano, Fluminense Penha Club, Teatro de Brincadeira e Machado de Assis. Além disso, também se destaca a inauguração, em 3/12, do Congresso de Amadores, promovido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais, com a colaboração do Departamento Cênico da Sociedade Propagadora de Bellas Artes e sob o patrocínio do SNT<sup>600</sup>. Talvez tenhamos chegado ao ponto máximo do amadorismo na década de 1930.

O Congresso de Amadores é instalado em 3/12/1939, sendo apresentadas e debatidas as seguintes teses durante a primeira sessão:

1. “Espetáculos gratuitos para a massa”, de Augusto Ribeiro Araújo;
2. “Teatro educativo”, de Suzanna de Agosto;
3. “Confederação dos Amadores Teatrais do Brasil”, de Lícia Magnon;
4. “Da difusão do amadorismo nos meios culturais”, de Yveta Ribeiro;
5. “Unidade intelectual no teatro de amadores”, de Christóvão Freire;
6. “Teatro do estudante”, de Antonio Franca;
7. “Teatro obrigatório nos centros educativos”, de Matheau da Fontoura.<sup>601</sup>

A segunda sessão do Congresso de Amadores Teatrais, em 10/12/1939, apresentou e debateu as seguintes teses:

1. “Finalidades de uma Escola Modelo”, de Hugo Leite;
2. “Obrigatoriedade de um Departamento de Arte Cênica nos clubs Recreativos”, de Alcione Gomes Bastos;
3. “Disciplina”, de J. Ribeiro;
4. “Amadorismo-escola livre de Arte Verdadeira”, de Aldo Calvet;
5. “Academia de teatro”, de André Tenreiro e Walter Sequeira;
6. “Intercâmbio entre os Grupos Dramáticos do Brasil”, Jacy de Souza Lima;
7. “Escolas Dramáticas”, de Tancredo Fayão Ribeiro;

---

<sup>599</sup> JC, 28/11/1939.

<sup>600</sup> JC, 2/12/1939.

<sup>601</sup> JC, 3/12/1939.

8. “Controle de peças a serem representadas nos grupos de Amadores”, de Celso Nascimento;
9. “Combate do falso Amadorismo”, de Francisco de La Riviere.<sup>602</sup>

Participaram 150 congressistas. Trechos do discurso do Presidente do Congresso, Santa Cruz Lima, foram transcritos:

Lançamos as bases de uma grande obra: 'A Confederação de Amadores'. A mobilização das forças construtivas do novo Teatro Brasileiro já não é um sonho, mas completa realidade. Acredito sinceramente na cooperação dos poderes públicos para a realização do nosso desideratum. Devemos provar, todavia, antecipadamente, ao Serviço Nacional de Teatro, ao Sr. Ministro da Educação, ao Sr. Presidente da República, que somos capazes de sacudir a opinião pública brasileira, nesse terreno artístico de uma utilidade insofismável, na formação da nova mentalidade nacional. (...)<sup>603</sup>

O encerramento do Congresso ocorreu em 17/12/1939. No dia 30/12/39 são publicadas suas conclusões. Destacamos algumas que revelam, sobretudo, a proximidade da Confederação dos Grupos Amadores Teatrais e o Estado Novo:

1. Os grêmios de amadores dispersos pelo Brasil, necessitavam de um órgão controlador que lhes servisse de ligação com o Serviço Nacional de Teatro. Essa ligação será feita pela Confederação de Amadores do Brasil, já fundada e eleita a respectiva diretoria, da qual fazem parte vários grupos do Distrito Federal;
2. À Diretoria da Confederação foram delegados, pelo plenário do Congresso, amplos poderes para dar cumprimento às diretrizes que encerram a matéria votada:
  - a. (...)
  - b. (...)
  - c. formará conjuntos novos de elementos eficientes, os quais poderão ingressar no profissionalismo;
  - d. (...)
  - e. incrementará o Teatro Educativo e Social, colaborando com o poder público, na propaganda do Estado Novo e na Difusão do Civismo Popular;
  - f. organizará espetáculos gratuitos para o povo, melhor cumprindo a letra 'c';
  - g. organizará festivais de amadores, para conseguir recursos necessários à manutenção da Confederação;
  - h. aceitará o controle do Serviço Nacional de Teatro, em tudo que não colida com as altas finalidades da Confederação;
  - i. (...)
  - j. (...)
  - k. (...)
  - l. (...)
  - m. a Confederação enviará a S. Ex. o Senhor Getúlio Vargas, Presidente da República, ao Exmo. Sr. Gustavo Capanema, Ministro da Educação e ao Sr. Abadie Faria Rosa, Diretor do Serviço Nacional de Teatro, o apoio dos amadores teatrais do Brasil, aos altos poderes da República, para que amparem e aceitem a colaboração do Teatro de Amadores na intensificação da cultura brasileira e na propaganda do Estado Novo;

---

<sup>602</sup> JC, 10/12/1939.

<sup>603</sup> JC, 19/12/1939.

- n. (...)
- o. (...)
- p. (...)
- q. (...)<sup>604</sup>

A representação da peça *Romanescos*, de Edmond Rostand, pelo TEB, é anunciada para o dia 12. Ensaaiados por Esther Leão, com cenários de Oswaldo Sampaio, “os atores-estudantes representarão com entusiasmo digno das tradições do Teatro do Estudante”<sup>605</sup>.

Efetivamente, em 12/12/39 ocorre a representação da peça que, derivando do grande teatro talvez, na visão do crítico, seja superior às forças dos estudantes.

Em conjunto o espetáculo impressiona agradavelmente, com a movimentação certa de comparsas e os bonitos cenários de Oswaldo Sampaio. A direção cênica da Sra. Esther Leão e a orientação geral de Paschoal Carlos Magno concorreram poderosamente para o êxito da segunda récita do Teatro do Estudante.<sup>606</sup>

Novas encenações ocorrem, contando com auxílio “moral e materialmente” do SNT. Os espetáculos são considerados “verdadeiras lições de bom gosto, sobriedade e riqueza”<sup>607</sup>.

Nota de 9/12/39 destaca a Temporada do Curso Prático de Teatro, que sucedera a Escola Dramática, mantido pelo SNT. No dia 19/12/39 ocorre a primeira prova pública do Curso Prático, qualificada como “um autêntico sucesso”:

*As Doutoras*, a esplêndida e humaníssima comédia de França Júnior, encontrou nos alunos do citado Curso, intérpretes magníficos e que demonstraram, apesar de pisarem pela primeira vez o palco, o esforço e a obra renovadora que o Serviço Nacional vem realizando em prol do nosso teatro de amanhã. É, fora de dúvida, a maior realização do gênero feita até agora no Brasil!<sup>608</sup>

Conforme balanço crítico, as provas provocariam “os maiores elogios da crítica e do público”, enquanto o Curso atingia sua finalidade máxima, “o renovamento dos elementos cênicos do nosso teatro”, pois o galã Danilo Ramires teria sido contratado por Jayme Costa<sup>609</sup>. Em 30/12/39 ocorre a última prova.

Análise da Temporada de Amadores é publicada no dia 9/12/39, destacando que:

A temporada de amadores, em desenvolvimento no Teatro Gymnastico, constitui iniciativa merecedora de apoio e aplauso. Nos conjuntos apresentados há, naturalmente, falhas, mas os responsáveis pela organização dos espetáculos devem

<sup>604</sup> JC, 30/12/1939.

<sup>605</sup> JC, 6/12/1939.

<sup>606</sup> JC, 12/12/1939.

<sup>607</sup> JC, 14/12/1939.

<sup>608</sup> JC, 21/12/1939.

<sup>609</sup> JC, 27/12/1939.

estar satisfeitos com os resultados conseguidos. As deficiências notadas são de fácil correção e servirão de base para estudos e aperfeiçoamentos. Há entre os amadores autênticas revelações que, observando e assimilando os ensinamentos dos mestres, poderão melhorar muito. Note-se que os elementos referidos interpretam peças representadas por profissionais, estabelecendo a plateia um natural confronto entre o trabalho de uns e de outros. E, por vezes, os amadores ficam melhor situados...

A gesticulação excessiva da maioria dos intérpretes e o modo de estar em cena seriam corrigidos por um bom ensaiador. São coisas que só a prática ensina e, no caso, a presença de um profissional daria aos amadores a necessária segurança e desembaraço.

A temporada do Gymnastico vale pela demonstração das possibilidades do teatro de amadores, fazendo sobressair alguns valores que, bem aproveitados, tornar-se-ão bons artistas.<sup>610</sup>

Segundo a análise, o papel dos grupos amadores é fornecer novos artistas às companhias. Ao longo das críticas, embora se alterne o papel a eles atribuído, havendo aqueles que os consideram nossos legítimos renovadores da cena, prevalece a visão que os considera meros artistas profissionais em potência.

Em 20/12/39 publica-se comunicado sobre novo grupo amador, Os Comediantes, que, amparado pelo SNT, realizaria, em breve, no Teatro Gymnastico, uma série de espetáculos. O grupo, “formado por elementos da nossa melhor sociedade”, escolhera originais capazes de concorrer para o nosso desenvolvimento cultural e artístico<sup>611</sup>.

Nova nota sobre *Os Comediantes* é publicada em 27/12/39, destacando que o primeiro espetáculo será em 3 de janeiro, com a peça de Pirandello *Così è si vi pare*, traduzida por Brutus Pedreira como *A Verdade de cada um*, no Gymnastico. As encenações seriam apresentadas em ambientes com decorações e figurinos de Santa Rosa, Olavo Rodrigues e Gustavo Dória, sendo a indumentária de Clotilde Cavalcanti.<sup>612</sup>

No dia 3/1/40, dia inicialmente marcado para a primeira representação, publica-se o programa completo de espetáculos: *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard (*Voulez-vous jouer avec moi?*); *Capricho*, de Alfred Musset (*Un caprice*); *A morte alegre*, de Evreinoff (*La mort joyeuse*). Acrescente-se que o diretor geral é Brutus Pedreira e o ensaiador, Adauto Filho<sup>613</sup>.

No dia 14/1/40 publica-se informação de que a estreia de Os Comediantes será no dia seguinte, lembrando que o grupo é composto por “figuras da nossa sociedade e do nosso meio artístico”<sup>614</sup>. Mas não há qualquer cobertura das encenações salvo

---

<sup>610</sup> JC, 9/12/1939.

<sup>611</sup> JC, 21/12/1939.

<sup>612</sup> JC, 27/12/1939.

<sup>613</sup> JC, 3/1/1940.

<sup>614</sup> JC, 14/1/1940.

uma breve nota em 19/1.

Em 29/3/40 publica-se chamada aos estudantes para participação no TEB que, sob direção da escritora Maria Jacintha, reiniciará seus trabalhos para as exposições de 1940. Esther Leão dirige os ensaios. Em 16/5/40 divulga-se que o TEB já iniciou seus ensaios, vindo a exibir, ao menos, três peças: *O Jesuíta*, de José de Alencar; *Dias Felizes*, de Claude André Puget (em ensaios) e *Como quiseres*, de Shakespeare (ensaios a partir de julho).

Anuncia-se, em 25/4/40, para os primeiros dias de maio, as provas do Curso Prático de Teatro, sob a denominação “Uma noite de Machado de Assis”, representando-se as peças *O caminho da porta* e *Quase Ministro*. Destaca-se que o curso é mantido pelo SNT “para imediata ampliação dos nossos quadros cênicos”<sup>615</sup>. A representação ocorre, após muitos anúncios, no dia 11/5/40, no Gymnastico. Publica-se uma apreciação em 14/5, destacando o ambiente favorável. Em 7/7/40 anuncia-se a peça *O Dote*, de Artur Azevedo, representada em 13/7/40, no Gymnastico.

A peça *A noite dos reis ou O que quisertes*, de Shakespeare, é representada em 21/8/1940 pelos amadores do Teatro Universitário da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, no Teatro João Caetano. A crítica é, ao mesmo tempo, impiedosa e esperançosa:

Dos estudantes paulistas se pode dizer, como dos cariocas, que, por muito amarem o teatro, julgam que sabem representar... É um caso de otimismo talvez excessivo. Mas o otimismo de hoje pode-se tornar a verdade de amanhã. E assim como os *snoobs*, com o tempo e à força de exercitar o seu snobismo, conseguem converter-se em verdadeiros fidalgos e verdadeiros artistas, assim os amadores que se nos apresentam agora, dando no palco os primeiros passos e iniciando a tentativa formidável da interpretação das obras clássicas, lograrão porventura ser um dia legítimos e aprimorados comediantes.

Nota de 1/9/40 informa que o TEB ultima os ensaios para representar, com o apoio do SNT, a peça *Dias Felizes*, de Claude-André Puget. Destaca-se que, pela primeira vez, os estudantes interpretarão uma “peça moderna”, “de frescura e mocidade, cheia de ternuras e de lirismo juvenis, em psicologias magistralmente traçadas”, de uma autor que “é um dos nomes mais destacados da moderna literatura teatral francesa”.<sup>616</sup>

A peça é representada em 17/10/40, permanecendo até 20:

O Teatro do Estudante do Brasil inaugurou a sua nova fase, apresentando um gênero mais de acordo com as suas possibilidades. Nada de teatro clássico. Uma comédia leve e cheia de interesse de Claude André Puget, traduzida com muita habilidade pela Sra. Maria Jacintha. O elenco, carinhosamente ensaiado pela Sra. Esther Leão, interpretou a peça de modo a receber louvores. Conheciam perfeitamente seus

<sup>615</sup> JC, 25/4/1940.

<sup>616</sup> JC, 1/9/1940.

papéis, o que não acontece a muitos conjuntos de profissionais...

(...) Boa montagem em cenários de Sandro. O espetáculo agradou e foi vibrantemente aplaudido pelo público numeroso. De lamentável apenas a algazarra feita nas gerais antes e durante o espetáculo. Informaram-nos que eram estudantes. Não acreditamos na informação. Estudantes não fazem o que se verificou ontem na plateia do Regina.<sup>617</sup>

Em 7/9/40 publica-se informe sobre o Teatro da UNE, destacando que após a encenação da peça *A importância de ser franco*, de Oscar Wilde, representar-se-ia, à noite, no Teatro Regina, com entrada franca, sob os auspícios do SNT, a peça *Estudantes*, comédia em três atos de M. Brasini, jovem universitário, com cenários do estudante Manoel Martins e direção geral do autor M. Brasini. Pela primeira vez iria à cena “uma peça de estudantes, representada por estudantes e dirigida por estudantes”<sup>618</sup>.

Em 22/10/40 é publicada nota sobre relatório das atividades teatrais da União Nacional dos Estudantes. O recém fundado Teatro da UNE desdobrara-se em múltiplas atividades, ensaiando e montando duas peças, cada qual encenada seis vezes; promovendo um concurso nacional de peças; promovendo a fundação de vários grupos de amadores estudantes no Rio e nos Estados; promovendo uma intensa campanha entre os estudantes em prol do Teatro Nacional. Para tais atividades, haveria auxílio de vinte contos de réis do SNT, sendo gastos:

...quatro contos de réis – ensaios, montagem, seis espetáculos da peça *Estudantes*; nove contos e quinhentos mil réis – importância entregue à senhorinha Myrtha de Queiroz Lima para os ensaios, montagem e encenação da peça *A importância de ser franco*, tradução de Oscar Wilde por estudantes; cinco contos e trezentos mil réis – importância paga em prêmios no dia 9 do corrente aos vencedores do I Concurso Nacional de Peças de Teatro, instituído pela UNE; quatrocentos e cinquenta mil réis – despendidos com impressos, pequenas gratificações, pequenas despesas etc. Restando um saldo favorável de setecentos e cinquenta mil réis.<sup>619</sup>

A década termina sem o Congresso de Amadores e sem a Temporada que ocorrera em 1939. Ainda assim, no mês de dezembro há encenação do Club das Vitórias Régias, do Curso Prático de Teatro e da peça *O Jesuíta*, de José de Alencar, pelo TEB.

O movimento amador, em seus três níveis, fez-se presente no Rio de Janeiro. O ambiente estudantil, sobretudo, forneceu grupos que permaneceriam atuantes na década de 1940, pressionando o teatro ligeiro cômico no sentido de sua transformação no teatro moderno brasileiro. A possibilidade de contar com subvenções estatais e, então, dispor de um longo tempo para ensaiar e montar suas peças, priorizando o valor de uso dos

---

<sup>617</sup> JC, 17/10/1940.

<sup>618</sup> JC, 7/9/1940.

<sup>619</sup> JC, 22/10/1940.

espetáculos, contrapõe-se ao modelo industrial do teatro profissional, que precisa equilibrar um valor de uso e um valor de troca para se manter ativo.

Além disso, os procedimentos de alguns grupos bem sucedidos, como o TEB e, na década seguinte, os Comediantes, aproximam-se de uma produção mais artesanal, tomando-se o cuidado de promover uma unificação detalhada dos elementos cênicos conforme as peculiaridades da matéria-prima textual específica, contrapondo-se à produção seriada do teatro ligeiro. Trata-se de um novo modo de produção teatral, consolidado no final da década.

### 3.7. A Comédia Histórica

A grande novidade do final da década de 1930, em termos dramaturgicos, foi a peça histórica. Correspondendo, de modo oficial, aos anseios morais do período, tais peças buscam conciliar a estrutura formal tradicional das comédias ligeiras ao assunto histórico, dando origem a um modelo peculiar, ao qual denominamos *comédia histórica*.

As pressões exercidas pelo polo moralidade levam a uma rearticulação do polo estética, dando origem a textos com características próprias e, no geral, a espetáculos que agradaram a público e crítica, convertendo-se em grandes sucessos do período.

Podemos apontar duas estruturas básicas que norteiam essas peças: de um lado, peças que enfocam diretamente temas e personagens históricos, correspondendo àquelas que Décio de Almeida Prado chamaria de “peças históricas” em um sentido próprio<sup>620</sup>; de outro, as por ele chamadas de “peças semi-históricas”<sup>621</sup>, que enfocavam um ambiente privado, composto por personagens imaginários, com uma trama ambientada em um contexto histórico cujo evoluir interferia em seus resultados.

As principais comédias históricas encenadas no período foram:

1. *Marquesa de Santos*, de Viriato Correa, pela Cia. Dulcina-Odilon, em 30/3/1938 (centenária);
2. *Iaiá Boneca*, de Ernani Fornari, pela Cia. Delorges Caminha, em 4/11/1938 (centenária);
3. *Carlota Joaquina*, de R. Magalhães Júnior, pela Cia. Jayme Costa, em 26/5/1939

<sup>620</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 33 e 34.

<sup>621</sup> Idem, *ibidem*, p. 34.

(centenária);

4. *Mauá*, de Castello Branco de Almeida, pela Cia. Delorges Caminha, em 25/8/1939;

5. *Tiradentes*, de Viriato Correa, pela Cia. Delorges Caminha, em 15/11/1939;

6. *Caxias*, de Carlos Cavaco, pela Cia. Comédia Brasileira, em 10/8/1940;

7. *Sinhá Moça Chorou!*, de Ernani Fornari, pela Cia. Dulcina-Odilon, em 4/10/1940  
(centenária).

8. *O Chalaça*, de Raul Pedrosa, pela Cia. Jayme Costa, em 16/10/1940;

Ressaltamos que, das oito peças elencadas, quatro ultrapassaram as cem representações, transformando-se em sucessos. Analisaremos, brevemente, os textos de cada uma delas, destacando as mencionadas tensões no polo estética decorrentes do polo moralidade. Ainda apresentaremos a peça *Tiradentes*, cujo volume impresso pudemos localizar.

### 3.7.1. *Marquesa de Santos*, Viriato Correa

A comédia *Marquesa de Santos*<sup>622</sup> traz aspectos da vida de Domitilia (a Marquesa), amante de D. Pedro I, em seu relacionamento com o governante. Ao prender-se ao tema histórico, enfocando personagens reais, o autor, Viriato Correa, deparou-se com um problema estético: enquanto autor de comédias ligeiras, dispunha de um arsenal de procedimentos típicos ao gênero, mas inadequados para narrar acontecimentos históricos envolvendo personagens públicos. O resultado é uma peça dividida em 3 atos e 7 quadros<sup>623</sup> que recorre aos diálogos como forma de apresentar os conflitos, mas não de resolvê-los.

Assim, o primeiro quadro, sem romper com as expectativas de um início de uma peça teatral, recorre a dois personagens, Chalaça e João Pinto, cuja conversa esclarece sobre a situação envolvendo o Imperador e sua amante, durante o ano de 1823:

CHALAÇA – Que é que tu tens com isso? Aceitam-se as coisas como as coisas são. Que é que temos diante dos olhos? D. Pedro apaixonado por D. Domitilia. E apaixonado perdidamente. Tão apaixonado que não se incomodou com o zum-zum das línguas afiadas e rompeu com todos os preconceitos e mandou buscá-la em São Paulo e instalou-a escandalosamente, ali, em Mata Porcos. (...) Há seis meses, desde que a paulista aqui chegou, existem no Brasil dois partidos: o partido dos moralistas e o partido dos imorais.

JOÃO PINTO – O partido da imperatriz e o partido da amante do imperador.<sup>624</sup>

<sup>622</sup> CORREA, Viriato. *Maquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Getulio M. Costa, s.d..

<sup>623</sup> A divisão em quadros pode ser atribuída às influências cinematográficas, como forma de dar mais dinamismo ao enredo.

<sup>624</sup> CORREA, Viriato. Ob. Cit., p. 12.



Na continuação da conversa, verificamos que existem duas influências opostas sobre o Imperador, interferindo em seu governo: a Marquesa e José Bonifácio. O conflito entre ambos é explicitado nas últimas cenas do quadro, quando Bonifácio acusa a Marquesa de ter recebido dinheiro dos “desordeiros” que se opõem à Independência para conseguir o perdão do Imperador. A discussão termina com seu pedido de demissão.



O segundo quadro, ainda no primeiro ato, inicia-se com o Imperador justificando seu ato de dissolver a Constituinte e ordenar o exílio aos Andradas, demonstrando que Domitilia vencera o conflito anterior, que, surpreendentemente para uma peça teatral, estará definitivamente encerrado. Revela-se que havia um plano para prender José Bonifácio em Portugal, mas a Marquesa, demonstrando seu espírito nacionalista, convence o Imperador a evitar sua execução:

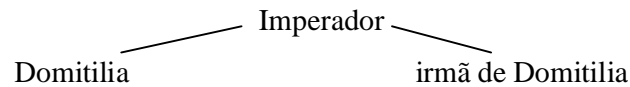
DOMITILIA – O que eu não posso consentir é que se entreguem a autoridades estrangeiras vultos eminentes do meu país. Principalmente para que sejam castigados pelo crime de ter feito a independência do Brasil.<sup>625</sup>

No final do quadro, desenha-se um novo conflito: surge a Imperatriz, que ordena a Domitilia que saia do palácio. D. Pedro, todavia, determina que ela fique. Após discussão, ameaça agredir fisicamente a Imperatriz, mas é contido por Domitilia. Termina o quadro nesse clímax.



O segundo ato se inicia em 1827, quatro anos depois. Da conversa da Marquesa com sua mãe, Escolástica, percebemos que o conflito romântico anterior fora resolvido, pois a Imperatriz falecera. Com isso, Domitilia buscava convencer o Imperador a casar-se com ela. Mas a empresa não era fácil, tendo-se em vista o caráter mulherengo do governante, que flertava com diversas jovens, inclusive com a irmã da marquesa. Desenha-se um conflito entre as irmãs, que também não é desenvolvido.

<sup>625</sup> Idem, *ibidem*, p. 34.



Um ano depois, no segundo quadro do ato, descobrimos que Domitilia ainda conquista tudo o que deseja do Imperador, sendo bajulada e temida. Há uma expectativa de que ele anuncie, a qualquer momento, o casamento de ambos. Todavia, no final do quadro (e do ato), o Imperador flagra uma conversa íntima entre Domitilia e Francisco de Lorena, seu antigo amante. Enciumado, atira no rival, acertando um quadro de Otelo e Desdêmona. O ato encerra-se noutra clímax, que novamente não será retomado na sequência.



Mais um ano se passou no início do terceiro ato, chegando-se a 1829. Durante o primeiro quadro, o Imperador, por meio de diálogos, esclarece que não conseguiu encontrar um bom casamento na Europa e, demonstrando saudades, manda chamar Domitilia em São Paulo:

CHALAÇA – Vossa Majestade foi a S. Paulo fazer a independência e voltou de lá escravo.

IMPERADOR – Dizes bem, voltei escravo. Não tenho vergonha de confessar. Amo-a. Quero-lhe perdidamente. Sabem lá vocês o que eu tenho sofrido nestes oito meses de separação? Um inferno! Falta-me tudo porque ela me falta.<sup>626</sup>

O segundo quadro apresenta uma Marquesa soberana, sendo amplamente bajulada e convicta de que vai se casar com o Imperador. Mas a chegada da notícia de que a princesa Amélia comprometera-se, na Europa, com os emissários do governante brasileiro, tornando-se noiva de D.Pedro, modifica completamente a situação. A irmã de Domitilia lhe traz a notícia:

DOMITILIA (depois de andar febrilmente, trepidantemente pela cena) – Ele, com certeza, te incumbiu de me dizer mais alguma coisa.

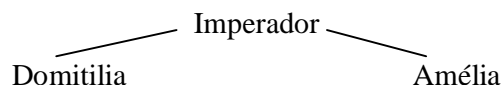
MARIA BENEDICTA – Sim. Que terás que voltar para S.Paulo.

DOMITILIA (passeia, longamente, em silêncio, meditando. Depois, com voz firme, resoluta) – Pois vai dizer a sua majestade o Imperador que eu só volto para S.Paulo morta e aos pedaços!

CORTINA<sup>627</sup>

<sup>626</sup> Idem, ibidem, p. 69.

<sup>627</sup> Idem, ibidem, p. 84.



O último conflito apresentado na peça, que envolve as duas pretendentes do Imperador, materializado na recusa de Domitilia de regressar a S.Paulo, ao contrário dos demais, é retomado no quadro seguinte. De repente, D.Pedro passa a representar um déspota e a Marquesa uma cidadã livre:

IMPERADOR (Interrompendo) – Não foi para ouvir zombarias que a mandei chamar. Tão pouco para discutir. Foi para ordenar. E devo prevenir que quero completa obediência! Quem está falando não é o homem, é o Imperador.

DOMITILIA – Quem fala aqui é a mulher livre. Livre e em plena consciência de sua liberdade. E que está disposta a defender essa liberdade até à morte.

(...)

DOMITILIA – (...) Não és mais o homem de outrora. Hoje és o déspota que saiu do coração do país. A nação já não te estima. Tudo fizeste para perder o amor do povo. Dissolveste a Constituinte. Sufocaste a vontade nacional. Fuzilaste Frei Caneca. Fuzilste o padre Mororó. Fuzilaste Ractliff...<sup>628</sup>

Subitamente, contudo, a Marquesa muda de opinião, pondo fim de modo abrupto ao conflito, quando surge um argumento nacionalista que norteia sua decisão:

VILLELA BARBOSA – Não é só v. Majestade que ficará mal. Quem fica pior é o Brasil. O Brasil é que vai ser amesquinhado em todas as cortes da Europa.

DOMITILIA (subitamente tocada) – Como diz, marquês?

VILLELA BARBOSA – O Brasil, o Brasil é que ficará diminuído, zombado, desmoralizado se esse casamento não se fizer.

DOMITILIA – O Brasil?! Porque então não me disseram isto antes?! Porque não me revelaram isto desde o primeiro dia? Enquanto eu imaginava que era a minha felicidade que estava em jogo, eu queria defendê-la. Mas, já que é a dignidade do Brasil que exige a minha partida, eu não vacilo um instante. Vou-me embora imediatamente!<sup>629</sup>

Podemos, assim, concluir que a peça, recorrendo ao dinamismo dos quadros, leva a situações de produção de conflitos, sempre renováveis, mas não de produção de decisões e soluções. A finalidade do autor foi explicitar tais conflitos, deixando a solução dos mesmos para os bastidores. Os quadros produziram os seguintes conflitos: Domitilia X José Bonifácio; Domitilia X Imperatriz; Domitilia X sua irmã; D. Pedro X Francisco de Lorena; Domitilia X Amélia.

A única decisão trazida ao palco, que põe fim à própria peça, em verdade evita a explosão do último conflito, consistindo em um recuo da Marquesa, abrindo mão de seu desejo de desposar o Imperador. Não obstante o lado vaidoso e interesseiro de seu caráter,

<sup>628</sup> Idem, ibidem, pp. 88-89.

<sup>629</sup> Idem, ibidem, p. 90-91.

cobiçando a posição de Imperatriz e influenciando no governo do país, no final, o lado nacionalista prevalece, levando a uma decisão de sacrifício pessoal em nome do Brasil<sup>630</sup>.

### 3.7.2. *Iaiá Boneca*, Ernani Fornari

Ernani Fornari encontra uma solução interessante para a peça *Iaiá Boneca*, ao conciliar uma trama amorosa tradicional, enfocando a vida privada de uma família da década de 1840, com um pano de fundo histórico, a campanha pela maioria de D. Pedro II. Livre da necessidade de narrar, em primeiro plano, eventos históricos, sua peça pode progredir sem as “limitações”<sup>631</sup> causadas pela fidelidade aos fatos, colocando um enredo imaginário em cena e meramente fazendo referências ao pano de fundo.

Ainda assim, percebemos um clímax em que ambos os planos se cruzam, possibilitando a decisão que levará ao desfecho da peça. Antes desse cruzamento, há momentos de abertura do enredo às referências históricas externas, algumas vezes de modo a determinar ou impedir o desenvolvimento de certas situações privadas. Além disso, pensando exclusivamente no plano privado, ocorre um obscurecimento dos pares românticos, que se alternam durante a peça, de modo a deixar os conflitos em estado de indeterminação, num fenômeno parecido com o da comédia anterior.

A peça não foi encenada em sessões. Graças a isso, suas cenas possuem um ritmo um pouco mais lento e se alongam em quatro atos (no lugar dos três tradicionais). Apenas o segundo ato divide-se em quadros (dois), mostrando que a peça busca um caminho relativamente autônomo em relação ao dinamismo cinematográfico. Tais características, entretanto, não afugentaram o público, que a transformou na primeira comédia ligeira a atingir o centenário sem recorrer às sessões.

O primeiro ato não foge à tradicional apresentação de personagens e conflitos. Boneca é uma moça ainda levada, que “apronta” com os demais personagens, e descobre poesias escritas em segredo por Arnaldo, secretário de seu avô (o Conselheiro), para Alina, sua irmã. Arnaldo, ao ver seu amor revelado, ameaça partir, mas Boneca o convence a ficar, para descobrir se é correspondido.

Em seguida, entra Conselheiro, que redigira um discurso favorável à

<sup>630</sup> Algumas considerações ficam para o rodapé: o contexto que envolve a peça corresponde ao Estado Novo. Por um lado, trata-se de um período de produção de sucessivos conflitos sociais, encontrando-se inimigos (comunistas, integralistas...) ou problemas (trabalhista, teatral...) para a nação; por outro, a solução dos conflitos passa pelo caráter nacionalista do governante, Vargas, que agia em nome do Brasil.

<sup>631</sup> “Limitações” sob o ponto de vista formal das comédias ligeiras.

maioridade de D.Pedro II. Pergunta a Arnaldo se ele estaria apaixonado, mas este afirma que é pobre, desconcertado. Então o Conselheiro confessa que se casou pobre e afirma ter planos para Arnaldo:

CONSELHEIRO (grave) – Um homem deve ter sempre confiança em si, sr. Secretário! É uma condição de êxito. O senhor é inteligente, culto, trabalhador, tem boa caligrafia e é, sobretudo, sisudo, que é a qualidade máxima dos vencedores. Além do mais, terminado um dia seu curso de jurisprudência ou, quiçá, melhorada a sua situação atual...

ARNALDO – Como diz Vossa Mercê?!

CONSELHEIRO (arrependido) – Nada, nada. É um projeto que eu cá tenho. Falar-lhe-ei dele mais tarde...<sup>632</sup>

Na sequência, entram o Vigário e Vandico, para conversarem com o Conselheiro. Vandico é um personagem que traz “novidades” do contexto em que se passa a peça. Todavia, no momento de contar as tais “novidades”, sempre se esquece e precisa de auxílio dos demais. Além disso, no geral suas “novidades” já são velhas, sendo de conhecimento do Conselheiro. Em sua vida privada, deseja casar-se com Dedê, a prima má de Boneca, tão logo os partidários da maioria vençam a disputa política e ele obtenha uma deputação.

Na sequência, os três personagens conversam sobre a saúde de Alina (que sofria de dores e mancava após a queda de uma árvore, causada involuntariamente por Boneca), que ia mal. O Vigário afirma que Boneca precisaria de um pouco de sofrimento ou da religião para encontrar sua verdadeira alma e abandonar as traquinagens infantis.

Vandico relata os acontecimentos do momento, já sabidos pelos demais: o povo, amotinado, exige a demissão do ministério e a Regência ameaça enviar o Imperador para a Europa. Mas traz uma notícia desconhecida: seu filho, Valdemar, médico e noivo de Alina, voltará da Europa nos próximos dias e, a convite do Conselheiro, ficará hospedado em sua casa.

Temos, assim, alguns conflitos delineados:

1. Alina, irmã de Boneca, que sofre com as dores na perna, é amada em silêncio por Arnaldo e comprometida com Valdemar, que voltará da Europa;
2. Dedê, a prima má, é pretendida por Vandico, que aguarda a vitória da maioria para pedi-la em casamento;
3. Boneca, moça levada, “apronta” com todos, auxiliada por seu escravo, Cristino, mas, segundo o vigário, poderia encontrar sua verdadeira alma com um pouco de sofrimento ou religião.

<sup>632</sup> FORNARI, Ernani. *Iaiá Boneca*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1939, pp. 43-44.

O primeiro quadro do segundo ato inicia-se com conversa entre Alina e Arnaldo, explicitando-se trocas de olhares e uma possível afeição entre ambos, esbarrando, porém, na pobreza de Arnaldo. Depois da saída de Alina, entram Conselheiro, Vadico e Vigário, alegres, trazendo o recém-chegado Valdemar. Em meio a cumprimentos, ele se surpreende com Boneca:

BONECA (acanhada, aproximando-se e fazendo uma reverência) – Apresento-lhe meus votos de boas-vindas, sr. Dr. Valdemar.

VALDEMAR (extasiado) – Muito obrigado, Boneca!

BONECA (sempre séria) – Desejo que tenha feito excelente viagem.

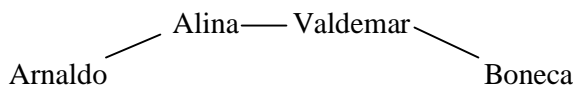
VALDEMAR – Obrigado, obrigado... Mas sim, senhora! Que surpresa! E eu que pensava ainda vir encontrar uma menina!... Sabe que está uma moça, e bonita como quê?

BONECA (embaraçada, numa mesura) – Muito grata, sr. Dr. Valdemar!<sup>633</sup>

A conversa revela o despertar de uma afeição recíproca entre Boneca e Valdemar, colocando-a num dos polos do primeiro conflito apresentado. Mas, logo na sequência, Valdemar distribui presentes e comete duas “gafes”: para Boneca, entrega uma boneca de pano, inadequada a sua idade, ferindo seu orgulho; para Alina, traz uma caixa de música, para dançar a polca, mas, então, revela-se que ela estava manca desde a queda na árvore. Valdemar, médico, promete curá-la.

Essa última história é revelada por Dedê, que culpa Boneca por ter tirado a escada da árvore em que estava a irmã, dando ensejo a que o galho se quebrasse e ela caísse. A “maldade” da prima causa lágrimas em Boneca e revolta nos demais.

O quadro agrava o conflito amoroso, formando dois triângulos interligados:



A formação dos pares definitivos passa por alguns problemas: Arnaldo é pobre e não pode declarar-se oficialmente a Alina; esta é manca e não sabe se será desejada por alguém; Valdemar fica atraído por Boneca mas é noivo de Alina; Boneca parece gostar de Valdemar mas não o disputaria com a irmã, além de ainda ter pouca idade.

O segundo quadro traz mais indefinições à delimitação dos pares românticos. Conversando com o Vigário, o Conselheiro demonstra acreditar que Arnaldo goste de Boneca, a quem ainda reputa uma criança, embora Dedê tenha contado que ele

<sup>633</sup> Idem, *ibidem*, p. 111.

gostava de Alina. Por outro lado, tem dúvidas quanto ao sentimento de Valdemar por Alina. Revela, também, que proporá sociedade a Arnaldo, em retribuição a favores feitos por seu pai.

Vadico, de modo característico, entra em seguida, trazendo “novidades” e delas se esquecendo no momento de contar: os adeptos da maioria tentaram entender-se com D. Pedro; dois escravos fugiram da propriedade de um vizinho. O Conselheiro aproveitasse da ocasião para afirmar que trata seus escravos com humanidade e, na sequência, dá uma bronca no feitor por ter castigado Cristino, escravo de Boneca.

Depois que os personagens anteriores saem de cena, entram Alina e Valdemar, logo ouvidos por Boneca:

ALINA (triste) – Alegra-se em ver-me, doutor?... (num sorriso amargo) – Pois a mim entristece-me imensamente o ser vista... desta maneira... Agora compreenderá e perdoará porque não apareci antes... Eu desejava retardar o mais possível o... o desencanto que minha presença lhe causou...

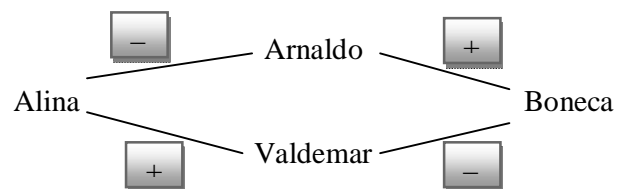
VALDEMAR – Desencanto?... Não diga tal, d. Alina. Apenas surpreendi-me, porque a tomei por uma convidada. A senhora em absoluto não me desencantou.

ALINA – Compreendo. O senhor, como médico, já está habituado a esses ridículos espetáculos da dor. Os bons médicos não seriam bons, se não soubessem contemplar friamente e com indiferença os acidentes e infortúnios alheios (BONECA entra da E.F. Ao vê-los, pára e fica a escutar).

VALDEMAR – Perdão. Não é isso, d. Alina! Para mim, a senhora será sempre a mesma, acima de todos os acidentes e infortúnios. Principalmente, depois deles.<sup>634</sup>

O teor da conversa revela que a relação entre Alina e Valdemar resistiria ao problema físico dela, causando ciúmes em Boneca, que chora ao final do ato. Pensando na tese proclamada pelo Vigário, Boneca começa a encontrar sua verdadeira alma, graças ao sofrimento.

Relativamente aos conflitos amorosos, surge a possibilidade de Arnaldo ter-se interessado por Boneca, mas, ao mesmo tempo, vislumbra-se a oposição de seu avô, o Conselheiro, por considerá-la muito nova. Por outro lado, o problema da pobreza de Arnaldo será resolvido pelo próprio Conselheiro, fazendo dele seu sócio. Valdemar parece ainda aceitar Alina, não obstante sua “doença” física, reforçando tal par e afastando Boneca, enciumada. Neste momento, os conflitos românticos parecem rearticulados:



<sup>634</sup> Idem, ibidem, pp. 144-145.

Assim, no final do ato notamos que as probabilidades de formação do par Alina e Valdemar aumentaram, do mesmo modo que, graças às desconfianças de Conselheiro, o par Arnaldo e Boneca surge fortalecido.

O terceiro ato inicia-se parecendo confirmar a impressão anterior. Após Cristino receber uma encomenda que poderia ser o aparelho capaz de curar a doença de Alina e sair carregando-a, entram em cena, aos pares, Conselheiro com Dedê, Arnaldo com Boneca e Alina com Valdemar, conversando. Logo em seguida, saem, aos pares, os quatro últimos. Conselheiro e Dedê dialogam sobre a indeterminação dos pares:

CONSELHEIRO – Francamente, acho-te muito engraçada! No princípio, dizias-me que o sr. Arnaldo morria de amores por Alina, e que Boneca havia mesmo prometido protegê-los. Entretanto, insinuas agora uma possível afeição entre ele e Boneca. Como podes conciliar tão antagônicas afirmações?... Palavra que não te compreendo, não te compreendo!

DEDÊ – Pois quer saber? Eu também não compreendo muitas coisas. Quando Valdemar chegou, e na primeira semana que se seguiu, eu seria capaz de jurar que ele estava fortemente inclinado para Boneca e ela para ele. Inesperadamente, tudo mudou. Vem-lo agora todo voltado para Alina, e *seu* Arnaldo cheio de atenções e madrigais para Boneca.<sup>635</sup>

Dedê ainda sugere que Arnaldo não tenha caráter, tentando indistintamente conquistar Alina ou Boneca, por interesse em “outras coisas da família”<sup>636</sup>. Com a entrada em cena do Vigário e de Vadico, Conselheiro confessa sua alegria e afirma que tudo corre bem: Arnaldo revelara-se um sócio exemplar, Valdemar e Alina afeiçoam-se mais e mais, a Maioridade avança, a doença de Alina será curada por um aparelho e Boneca “toma modos”. É preciso destacar que o Conselheiro ainda acha que Boneca é muito nova, opondo-se a qualquer possível relacionamento que a envolva.

Vadico, que se mostra frio com Dedê desde que sua maldade se revelara ao acusar Boneca, diz-se curado dos esquecimentos, relatando os eventos ligados ao processo de Maioridade. Afirma, ainda, que vira Cristino “maluco” numa estrada, aparentemente fugindo de algo.

Os dois casais de jovens voltam à cena anunciando que o aparelho capaz de curar Alina já chegara, mas quando Valdemar vai buscá-lo, descobre que ele fora destruído por Cristino. Dedê insinua que cumprira ordens de Boneca e Arnaldo, causando indignação. O Conselheiro, que pregava a humanidade no trato com os escravos, chama o Feitor e pede que converse com o capitão-do-mato:

CONSELHEIRO – (...) Pois vai chamar esse abutre! (a brandir a bengala) – Vai chamá-lo

<sup>635</sup> Idem, *ibidem*, pp. 175-176.

<sup>636</sup> Idem, *ibidem*, p. 177.



antes que eu me arrependa! Quero que ele me traga aqui aquele negro maldito, nem que seja aos pedaços! Anda! Corre! (deixa-se cair sobre o escabelo, enquanto o Feitor sai apressadamente) – Um capitão-do-mato em minha casa!... Que vergonha, Jesus! Que vergonha!<sup>637</sup>

É o final do ato. Neste momento, o foco deixa a questão da definição dos pares amorosos, cuja situação se mantém ainda inalterada com relação ao quadro anterior, e recai sobre a doença de Alina e a quebra do aparelho que iria curá-la por Cristino. Com a fuga do escravo, a máscara humanitária do Conselheiro revela seus limites, pois este ordena a captura de Cristino, “nem que seja aos pedaços”.

O último ato inicia-se com a comemoração da Maioridade de D. Pedro II, colocando em cena todos os personagens centrais da peça. Conforme diz Conselheiro, é “um dia de reconciliação geral”<sup>638</sup>.

Alina entra curada, embora cambaleante. Para surpresa geral, ela declara que caminhará no rumo de sua felicidade, dirigindo-se a Arnaldo e não a Valdemar. O Conselheiro fica perplexo e não compreende o que se passara, mas, quando o Vigário principia a explicar, chega o Feitor trazendo Cristino amarrado. Ele afirma que agira daquele modo porque o Conselheiro queria “desgraçar” Boneca, ao desejar o casamento de Alina com Valdemar, revelando que sua dona gostava deste.

Após todos perdoarem Cristino, Valdemar pede a mão de Boneca em casamento, para surpresa de Conselheiro, que fica abalado e sente-se enganado, além de reputar a neta muito nova:

CONSELHEIRO (com angústia) – Mas isso é uma insensatez... Não vê que Boneca é ainda uma criança, que... (acaricia-lhe o rosto) – que ainda precisa de mim?... Se ela tem quinze anos apenas.<sup>639</sup>

Mas o Vigário possui a solução para o caso:

VIGÁRIO – V. Mercê não está sendo coerente... (surpresa de Conselheiro) – Sim, sim: hoje, sentiu-se todo lampeiro só porque cooperou no reconhecimento da maioridade do menino-Imperador, que é um ano mais moço que iaiá, e agora está aí com histórias por causa da idade dela!

CONSELHEIRO – Mas que quer V. Reverendíssima que eu faça?

VIGÁRIO – Decrete-lhe a maioridade, ora essa! V. Mercê tem autoridade para isso!<sup>640</sup>

Em seguida, Alina esclarece que gosta de Arnaldo, e o Conselheiro percebe que os quatro representaram uma comédia. Alina e Boneca dizem que precisaram fazer aquilo, para esconder tudo de Dedê, vista como a vilã da peça. Quando ela está partindo,

<sup>637</sup> Idem, *ibidem*, p. 200.

<sup>638</sup> Idem, *ibidem*, p. 210.

<sup>639</sup> Idem, *ibidem*, p. 233.

<sup>640</sup> Idem, *ibidem*, p. 233.

Vadico a chama para dizer algo mas, ao invés de pedi-la em casamento, diz que esqueceu, terminando a peça.

Contrariando as expectativas criadas desde o último quadro do segundo ato, os pares que se formam unem Boneca e Vanderlei, de um lado, e Alina e Arnaldo, de outro. Há uma inquestionável indeterminação desses pares durante a peça, que somente se resolve no último ato, graças a uma escolha explícita de Alina, que caminha para seu verdadeiro amado.

Além disso, uma personagem, Dedê, foi identificada como vilã, embora, a rigor, nada de efetivo tenha feito durante o desenrolar da trama que pudesse atrapalhar seu desenvolvimento. Ainda assim, é “castigada”, sendo recriminada por todos, abandonando a casa do avô sem sua oposição e não se casando com Vadico.

É interessante notar que o mesmo mecanismo que resolveu o impasse público do contexto em que se passa a peça, qual seja, a maioria, também resolveu os conflitos privados. Graças à invocação desse artifício, o Conselheiro aceitará o casamento de Boneca, não se opondo a sua pouca idade. Esta, durante os atos, transformara-se de criança em mulher, alterando, graças ao sofrimento amoroso, seu comportamento.

Por fim, precisamos destacar justamente que a figura do Conselheiro é das mais interessantes. Trata-se de uma autoridade quase onipotente, sendo sempre temida e respeitada, mesmo quando usa de toda sua cordialidade para acobertar seu poder e sua violência. O rearranjo final somente pôde ocorrer passando por seu crivo, obtido graças ao mencionado mecanismo da maioria.

### **3.7.3. *Carlota Joaquina*, R. Magalhães Júnior**

A peça *Carlota Joaquina* permitiu a Jayme Costa uma das maiores caracterizações do teatro brasileiro, ao representar D. João VI. A edição escrita da obra, promovida pelo Ministério da Educação, descreve os personagens a partir de fontes bibliográficas, demonstrando a preocupação em criar uma peça capaz de apresentar fatos estritamente históricos.

Essa circunstância, novamente, traz dificuldades à estruturação típica da comédia ligeira, que não se adapta integralmente a ela. Mais uma vez as cenas prestam-se à apresentação de conflitos entre os personagens históricos que se modificam ao longo dos atos. Fica, assim, a impressão de que os autores apenas dominavam as técnicas do teatro

ligeiro, tentando reduzir qualquer assunto a elas, resultando disso “defeitos” formais e uma incapacidade de aprofundamento nos temas<sup>641</sup>.

O primeiro quadro do primeiro ato inicia-se com diálogo entre D. João VI e seu valido, Lobato. Enquanto este coça a perna do governante, entra Carlota, reclamando que o marido pretendia casar a filha com um “idiota” e que os príncipes Pedro e Miguel estavam ficando brutos, criados “conforme a lei da natureza”<sup>642</sup>.

Após a saída de Carlota, Lobato comenta que ela estaria envolvida em uma conspiração no Prata, na esperança de tornar-se rainha da América Espanhola, e teria tentado enviar material de imprensa para lá. Logo entra Albano, corregedor do crime, informando que Carlota enviará, também, recursos financeiros, armas e munições aos rebeldes. Como a única forma de Carlota obter dinheiro para tanto seria vendendo as joias da Coroa, o corregedor sugere que deixem ela acreditar que as furta, para depois recuperá-las.

Em seguida, entra Carlota, nervosa, dizendo que a criada de sua filha e Chalaça estavam aos beijos. Pede a D. João que os puna, mas ele apenas os adverte, decepcionando a esposa, que sai reclamando. Pouco depois, volta a cena em virtude da presença do diplomata inglês Strangford, que a acusava de tê-lo maltratado. Ela alega que não o reconheceu e D. João aceita sua versão, desagradando o diplomata.

O quadro encerra-se com o governante comendo frangos, enquanto reclama da mulher. Podemos perceber que existe um grande conflito na peça, envolvendo Carlota Joaquina, mulher de caráter difícil, e D. João VI, cujo caráter passivo evita que esse conflito exploda de modo incontrolável. As cenas prestaram-se ao delineamento desse grande conflito e dos respectivos caracteres. Latente, fica o desejo de Carlota de roubar as joias e auxiliar seus partidários do Prata.

Os diálogos iniciais do segundo quadro atualizam os acontecimentos e levam ao desfecho: Carlota já furtara as joias e tentara vendê-las a comerciantes cariocas, mas D. João os proibira de comprarem. Logo entra o corregedor Albano, relatando que recuperara as joias, causando a fúria de Carlota:

CARLOTA – (...) Sabes o que tu és, João? Eu vou to dizer. Sempre pensei que fosses covarde, mas nunca pensei que fosses covarde e ladrão ao mesmo tempo! Agiste como um ladrão, como um reles e miserável gatuno!

D. JOÃO – Isso é demais! Isso é demais! Não posso tolerar esses insultos! Senhor corregedor, prenda essa mulher! Prenda essa mulher, pelo crime de lesa-majestade e

<sup>641</sup> Como vimos na análise da peça anterior, o recurso a um conflito amoroso privado fictício em primeiro plano ameniza esses problemas.

<sup>642</sup> MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Carlota Joaquina*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, s.d., pp. 20-23.

encerre-a no convento da Ajuda!<sup>643</sup>

Nem o passivo D. João resistiu ao destempero de Carlota, encerrando o conflito entre ambos com sua prisão e encerrando o primeiro ato com o pedido de mais frangos. O caso das joias da Coroa é, assim, resolvido, não voltando a ser objeto da peça. Um novo conflito será apresentado no ato seguinte.

Esse ato, que não é dividido em quadros, passa-se nos aposentos privados de Carlota. De suas reclamações, percebemos que o governo está sem dinheiro e a quantia que recebe de D. João é insuficiente para suas despesas. Sabemos que ela fugira do Convento e rompera com o marido, tornando-se amante de Fernando Carneiro Leão. Além disso, o monarca busca encontrar um casamento para Pedro na Europa e nomeara Lobato conselheiro e visconde.

Fernando surge no quarto de Carlota e afirma enfrentar um dilema moral: D. João o convidara para ser presidente do recém-criado Banco do Brasil e ele tenderia a aceitar, devendo abandoná-la. Carlota diz que o marido a separava de seus amantes oferecendo cargos a eles e, enquanto se abraçam, surge Gertrudes, a esposa ciumenta de Fernando, agressiva, pedindo a ela que deixe seu marido em paz:

CARLOTA – Se fosseis uma criatura humilde, eu acolheria o vosso pedido. Mas como sois atrevida e violenta, como tivestes a ousadia de invadir este refúgio onde ninguém deve penetrar, dou-vos como castigo o prolongamento desta aventura contra a qual tanto vos insurges...

GERTRUDES – Que dizes a isso, Fernando? – (Ele silencia, baixando a cabeça) – Vamos, responde. Que dizes a isso? Será que te prestas a este indigno papel? Será que deixas que a tua esposa seja insultada pela rainha cínica e sem moral que arrasta pela lama o nome dos Bragança e dos Bourbons?<sup>644</sup>

Dado o silêncio do marido, Gertrudes sai após dar uma bofetada em Carlota. Fernando vai atrás dela, abandonando a amante, pondo fim ao ato. Agora, um novo conflito explodiu, envolvendo Carlota e Gertrudes. Com a decisão de Fernando de ir atrás da mulher em busca do perdão, há a impressão de que também este conflito está resolvido, novamente de modo desfavorável a Carlota.

O terceiro e último ato divide-se em três quadros. O primeiro quadro inicia-se com uma conversa entre Lobato e Chalaça, pela qual descobrimos que Gertrudes fora assassinata, havendo boatos de que Carlota seria a mandante do crime. Na cena seguinte, Albano pede a D. João uma ordem para investigar o assassinato:

ALBANO – Uma ordem escrita de Vossa Majestade para proceder com todo o rigor,

<sup>643</sup> Idem, ibidem, pp. 64-65.

<sup>644</sup> Idem, ibidem, p. 119.

requisitar os recursos que necessite, os soldados de que careça, e para prender a quem me aprouver e interrogar a quem bem me parecer, sem que ninguém possa alegar impertinência na minha ação, dado o alto grau de nobreza ou posição social que ocupe...<sup>645</sup>

Após obter a ordem, Albano relata ao governante, enquanto este come mais alguns frangos, que Pedro quebrara um botequim com amigos da “pior espécie”. D. João determina que os estragos sejam pagos com a “verba de melhoramentos”<sup>646</sup>.

No final do quadro, D. João adverte Pedro e anuncia que lhe arranjava um casamento na Europa, com Carolina:

D. JOÃO – Trata, agora, de abandonar as más companhias, de viver com recato, de causar boa impressão à sua esposa. Vou aumentar a tua pensão, para que pagues as tuas dívidas e possas viver com mais largueza, uma vez casado...<sup>647</sup>

Neste quadro, atesta-se que o conflito envolvendo Carlota e Gertrudes resultara, possivelmente, na morte desta por determinação da rainha. Isso faz surgir um novo conflito, que envolve Albano, investigando a autoria do crime e com ordem de prender qualquer envolvido, e Carlota, grande suspeita de ser a mandante. Por outro lado, desenhou-se o caráter boêmio de Pedro, que entra em conflito com a necessidade de comportar-se de modo exemplar e casar-se com respeitável nobre europeia, ainda que seja para receber uma mesada maior.

No segundo quadro, a notícia inicial é a partida da família real, que voltará a Portugal. Pedro, contudo, apresentado como uma pessoa que adquirira juízo, casado, diz que não volta a Lisboa, desejando permanecer no Brasil, sua “verdadeira pátria”<sup>648</sup>. Ao comentar com sua mãe que seria o regente do país, esta ri às gargalhadas, reputando-o incapaz. Não obstante a opinião de Carlota, D. João está resolvido:

D. JOÃO – (...) Meu filho, tenho apreciado o teu comportamento... Ovi a respeito a opinião de tua esposa. Leopoldina está satisfeita contigo. Acha que és um marido exemplar. Vejo que não lhe tens dado desgostos. Pois bem: a palavra que empenhei contigo será cumprida...<sup>649</sup>

O conflito envolvendo o caráter de Pedro surge como resolvido, tendo-se em vista sua mudança de personalidade, dando ensejo, assim, inclusive à obtenção da regência do reino. Por outro lado, resta o conflito envolvendo o assassinato de Gertrudes: Albano entrega a D. João um relatório no qual fica clara a participação de Carlota como

<sup>645</sup> Idem, *ibidem*, p. 136.

<sup>646</sup> Idem, *ibidem*, pp. 145-146.

<sup>647</sup> Idem, *ibidem*, p. 151.

<sup>648</sup> Idem, *ibidem*, p. 161.

<sup>649</sup> Idem, *ibidem*, p. 164.

mandante do crime. Esta surge em seguida e, após ríspida discussão, confessa que matou a vítima, pois fora esbofeteada, saindo nervosa.

Pouco depois, comendo seus frangos, D. João lança os autos ao fogo, cometendo um “atentado à Justiça”<sup>650</sup>. Seu caráter passivo prevalece outra vez, não levando a investigação às últimas consequências e fugindo ao conflito definitivo com Carlota.

Por fim, o último quadro já não apresenta conflitos ligados à peça, embora se abra à história vindoura. Retrata-se a despedida da família real e a entrega do Brasil, por D. João, a Pedro. Neste momento, o pai relata as obras que realizara e aconselha o filho a pôr a Coroa antes que um aventureiro venha a fazê-lo. Com uma apoteose ao som do hino nacional, a peça termina com a confissão de Pedro de que confia em si e, mais ainda, no futuro do Brasil.

Devemos notar não apenas que os conflitos modificam-se ao longo dos atos, mas que, pelo menos dois deles, são resolvidos ou evitados pela decisão pessoal de D. João de não levá-los adiante. Assim ocorre com relação ao conflito com Carlota, preferindo o monarca queimar os autos a acusá-la do homicídio. Mas também o mesmo ocorre com um potencial conflito que poderia explodir no final da peça, e envolveria Pedro e seu pai: este, evitando tal conflito, entrega o reino ao filho e, inclusive, o aconselha a coroar-se, ou seja, a fazer a independência do país.

#### **3.7.4. *Tiradentes*, Viriato Correa**

Das peças aqui analisadas, *Tiradentes* é a única que não atingiu o centenário, não se convertendo em um sucesso de público. Sua leitura revela, novamente, as dificuldades enfrentadas por autores afeitos às comédias ligeiras quando se deparam com temas que extrapolam os limites dos conflitos sentimentais privados.

Claramente o objetivo do autor, Viriato Correa, é narrar acontecimentos que levam à prisão dos Inconfidentes e ao julgamento de Tiradentes. Mas o instrumento de que dispõe são exclusivamente os diálogos entre os personagens, aos quais recorre durante os cinco quadros dos dois primeiros atos, para “atualizar” o público sobre os acontecimentos e produzir as cenas seguintes. Esses diálogos servem, inclusive, para delinear o caráter de Tiradentes e de outros personagens, justificando as decisões que tomam durante as cenas.

O último ato transcorre em uma sala do Tribunal do Rio de Janeiro,

---

<sup>650</sup> Idem, *ibidem*, p. 173.

ameaçando romper o contínuo dramático, mas não consumando a ameaça, pois simplesmente conduz a perguntas e respostas que geram as cenas seguintes, até a prisão de Tiradentes. De qualquer modo, o conflito sentimental privado, que envolve a formação de pares românticos, definitivamente não penetra na peça.

Podemos destacar que a finalidade do primeiro ato seja apresentar a Inconfidência e, sobretudo, o caráter dos inconfidentes. Passando-se em um salão de uma chácara, onde encontravam-se, às escondidas, os personagens, as cenas mostram cada um dos principais inconfidentes em conversas que, inicialmente, apresentam o caráter de Tiradentes:

ALVARENGA (condescendendo) É realmente um rapaz ativo. Talvez um pouco afoito. Talvez um tanto quanto louco...

CARLOS DE TOLEDO – Sem os loucos não se fazem as revoluções. A loucura do Tiradentes é a loucura radiosa que leva à imortalidade. Ele é um inspirado. Porque, meu caro Dr. Alvarenga, o que ele tem é um grande coração para morrer por uma causa. Tivesse eu a loucura dele! Tivesse eu a grande fé que lhe inflama a alma. Quando o rapaz fala em liberdade, nos olhos marejam-lhe lágrimas. Fique sabendo, se algum dia venceremos (e Deus há de querer que vençamos) tudo será por obra de Tiradentes.<sup>651</sup>

Cenas depois, surge o próprio Tiradentes, trazendo novidades sobre a conspiração: falara a muitos, conquistando o apoio da capitania e defendendo a Independência e a República. A seguir, discutem sobre a nova adesão: Joaquim Silvério, que teria dívidas para com a Coroa portuguesa, possuindo, assim, motivos particulares para apoiá-los, além de possuir escravos, dinheiro e comandar um regimento de cavalaria. Tiradentes não gosta dele, reputando-o “um caráter horrível”<sup>652</sup>.

Silvério, que entra em cena, discorda da abolição da escravidão<sup>653</sup>, aceitando discutir depois o problema. Quando Cláudio Manuel da Costa afirma que perdoar suas dívidas seria “inaugurar a futura república com uma imoralidade”, Silvério diz que não apoiará o movimento, mas volta atrás após ser ameaçado<sup>654</sup>.

Enquanto isso, os demais tratam de assuntos da revolução, como a elaboração de um bandeira e a necessidade de apoio de outras capitânias, para obterem uma vitória não efêmera. Com esse fim, Tiradentes, mesmo sabendo que correria risco de morte, aceita ir ao Rio de Janeiro para obter apoio, afirmando que “a liberdade do Brasil vale uma vida”<sup>655</sup>.

Depois da saída do alferes, Alvarenga fala mal dele, reputando-o um

<sup>651</sup> CORREA, Viriato. *Tiradentes*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1941, p. 16.

<sup>652</sup> Idem, *ibidem*, p. 28.

<sup>653</sup> Idem, *ibidem*, p. 39.

<sup>654</sup> Idem, *ibidem*, pp. 55-57.

<sup>655</sup> Idem, *ibidem*, p. 46.

inferior que trata os superiores de igual para igual. Bárbara Heliodora o defende, dizendo que, por ser humilde, é o único cuja alma está preparada para a luta revolucionária, pois “os felizes e os poderosos não fazem revoluções”<sup>656</sup>. Novamente é o caráter de Tiradentes que merece destaque.

O segundo quadro do ato retrata a partida de Tiradentes para o Rio de Janeiro. Enquanto todos os rebeldes juravam lealdade, Joaquim Silvério gagueja, levantando suspeitas para o público, novamente, quanto a seu caráter. Já Tiradentes, após conversar com a esposa, que implora por sua permanência, diz que irá, deixando para eles a herança de uma pátria livre ou da semente da liberdade lançada nas almas dos brasileiros<sup>657</sup>.

Com o final do primeiro ato, encontramos os inconfidentes tramando a rebelião e dois personagens com caracteres opostos: Tiradentes, “louco” e capaz de morrer pela liberdade, por um lado; Joaquim Silvério, que adere ao movimento por interesses pessoais e não merece a confiança de Tiradentes, gaguejando no momento de jurar a fidelidade ao movimento, por outro.

O primeiro quadro do segundo ato já mostra Silvério na sala de audiência do Vice-Rei D. Luiz de Vasconcelos, relatando que perdera Tiradentes de vista. O governante o acusa de incompetência, pois lhe atribuíra a missão de espionar o rebelde, ao que Silvério contesta, dizendo que denunciara o movimento ao governador de Minas Gerais, Barbacena. Vasconcelos dá, então, a Silvério o prazo de vinte e quatro horas para prender Tiradentes, sob pena de ser preso em seu lugar.

O segundo quadro mostra a prisão de Tiradentes por Silvério, após este descobrir seu esconderijo, e o terceiro quadro salta a Minas, retratando a prisão dos inconfidentes mais importantes. Alguns recusam-se a fugir, como Gonzaga; outros pretendem delatar, para amenizar a culpa, como Alvarenga. Todos os acontecimentos são trazidos ao público por meio das conversas entre Alvarenga e Bárbara, que a tudo presenciam da janela de sua residência. O ato termina com a chegada das tropas para prendê-los.

Por fim, o terceiro ato transcorre na sala do Tribunal, no Rio de Janeiro, diante do juiz, que interroga os principais líderes inconfidentes. Todos negam participação no levante. Tiradentes, por sua vez, que até então também negava participação no movimento, muda seu depoimento e assume toda a culpa, inocentando os demais. Afirma que promoveu várias reuniões, sem sucesso, para convencê-los a aderir ao levante. Também confessa que

---

<sup>656</sup> Idem, *ibidem*, p. 54.

<sup>657</sup> Idem, *ibidem*, p. 69.



pretendia proclamar a Independência e instituir a República:

JUIZ – Que sentimentos influíram no acusado ao pensar nos seus abomináveis projetos de independência e república?

TIRADENTES – Os sentimentos que levam o escravo a quebrar os ferros que o maltratam. (sensação)

JUIZ – E o réu não pensou um instante nos seus deveres de vassalo?

TIRADENTES – Não. Pois se o que eu queria era não ser mais vassalo. O dever do escravo não é acomodar-se ao cativo, é rebelar-se contra ele.<sup>658</sup>

Após um crescendo de exaltação, Tiradentes termina dando vivas à liberdade e sendo retirado preso pelos guardas, pondo fim à peça.

Os atos apresentaram, assim, sucessivamente, o movimento inconfidente e seus agentes, a prisão dos mesmos e o julgamento de Tiradentes. Todavia, para adequar a narração à estrutura formal da comédia ligeira, o autor transformou a questão em uma disputa de caracteres, opondo o “louco”, “sonhador” e “revolucionário” Tiradentes ao “interesseiro” e “traidor” do Silvério<sup>659</sup>. Os demais conspiradores surgem como “fracos” e incapazes de lutar até o fim. Todos os atos praticados são justificados em virtude desses caracteres delineados pelas cenas. Ao tentar contar um pouco da Inconfidência, a peça termina por apresentar caracteres, tão ao feitio das comédias.

### 3.7.5. *Sinhá Moça Chorou...*, Ernani Fornari

A peça *Sinhá Moça Chorou...* é estruturada em seis quadros, não adotando expressamente a divisão em atos, embora haja três momentos temporais que podem corresponder a cada um dos tradicionais três atos. Como já fizera na peça *Iaiá Boneca*, o autor, Ernani Fornari, recorre a conflitos privados, de caráter sentimental, que são desenvolvidos enquanto ocorrem fatos históricos no pano de fundo. Neste caso, a trama central se abre para referências à formação da cultura gaúcha e, sobretudo, é influenciada pela Revolução Farroupilha<sup>660</sup>.

Os dois primeiros quadros transcorrem em 1834, na casa da família de Flor, a *sinhá moça* do título. Inicialmente a família dialoga sobre o casamento de Flor e

<sup>658</sup> Idem, *ibidem*, p. 160.

<sup>659</sup> Neste momento, há uma estabilização nos conflitos. O mesmo conflito delineado no início da peça (Tiradentes x Silvério) é desenvolvido durante todo o enredo, embora sob o ponto de vista do delineamento dos caracteres. De qualquer modo, podemos supor que, no final de 1939, haja uma maior estabilização no Estado Novo, confirmada pela peça seguinte, de 1940.

<sup>660</sup> Vide a seguinte dissertação: EITELVEN, Adriane Angheben. *O pampa além das fronteiras: identidade e revolução em Sinhá Moça Chorou, de Ernani Fornari*. Universidade de Caxias do Sul, dissertação de mestrado, 2007.

Felipe, alferes do Rio de Janeiro, onde se conheceram, que viera transferido para o sul. Anésio, primo da noiva, reputa o casamento uma insensatez, sendo acompanhado em sua opinião pela avó Santa; Leocádio, juiz de paz e pai de Flor, não se opõe ao enlace.

Logo em seguida percebemos que Anésio fala movido por sentimentos próprios:

ANÉSIO – Se ela nunca tivesse feito essa maldita viagem, tenho a certeza de que teria sido eu o elegido, com, de resto, era do querer de todos, e ainda mais do senhor e mesmo dela.<sup>661</sup>

Além disso, acrescenta Anésio, há outro problema: eles são republicanos e o alferes é monarquista. Flor, “pelo seu gênio, pelas suas convicções”, nunca seria feliz com um monarquista<sup>662</sup>. No Rio Grande do Sul, Felipe representaria os “opressores”, sendo um “corpo estranho” na família<sup>663</sup>.

De antemão desenha-se uma disputa entre Anésio e Felipe por Flor. Embora Anésio alegue ser o preferido pela família, a avó Santa não o crê:

SANTA – (...) Depois – manda a verdade que se diga – por eu achar que ele não possa servir para marido dela, não quer dizer que ela, já agora, sirva de mulher para ti. Flor já está lida demais. Não te serve!<sup>664</sup>

Enquanto a família conversa, Balbina, “escrava liberta” da casa, instaura um outro conflito amoroso: pergunta por Benedito, escravo do alferes, a quem conhecera na Corte, preterindo Prudêncio, outro “escravo liberto” da casa, que seria seu par natural.

Na sequência, entram, primeiramente, Flor e sua amiga Manuela, e, depois, o alferes Felipe, que vinha, pela primeira vez, visitar a família. É recebido com algumas farpas por Anésio e Santa, mas comporta-se com dignidade. Lembra Flor do trato que fizeram:

FELIPE – (...) Lembra-te do trato que fizemos: nunca a política deverá introduzir-se entre nós! Só o nosso amor deve ser a nossa preocupação, o nosso pensamento e o nosso assunto. Não foi isso que combinamos, Flor?

FLOR – Sim, Felipe, foi. E havemos de cumprir o nosso trato, não é verdade?<sup>665</sup>

Ao término do quadro, dois conflitos privados estão delineados. Seguindo a tradição de algumas comédias ligeiras, o conflito amoroso principal, envolvendo os patrões, e o conflito amoroso secundário, envolvendo os empregados. No momento, os pares Flor-Felipe e Balbina-Benedito estão fortalecidos, permanecendo, respectivamente,

<sup>661</sup> FORNARI, Ernani. *Sinhá Moça Chorou...* São Paulo: Livraria Martins, 1941, p. 14.

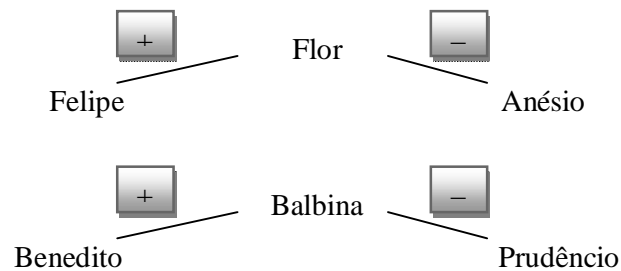
<sup>662</sup> Idem, *ibidem*, p. 16.

<sup>663</sup> Idem, *ibidem*, p. 19.

<sup>664</sup> Idem, *ibidem*, p. 20.

<sup>665</sup> Idem, *ibidem*, p. 55.

Anésio e Prudêncio, que representam o Rio Grande do Sul, enfraquecidos. A avó Santa se opõe a ambos os pretendentes de Flor e Leocádio mostra-se indiferente.



O segundo quadro avança alguns meses, até a véspera do casamento de Flor e Felipe. Durante os preparativos, ela confessa à amiga Manuela que ambos não falam de política. Esta defende que, em amor, não pode haver fronteiras, para depois dizer que gostaria de encontrar um homem como seu tio, Bento Gonçalves.

Apesar do trato entre os noivos, a política está no pano de fundo, prestes a penetrar no enredo principal: Leocádio e Anésio foram participar de uma manifestação e tardam a voltar. Logo chega Felipe, preocupado, pois a manifestação fora dispersada à força. De fato, Leocádio chega um pouco machucado, acompanhado de Anésio, que agride verbalmente o alferes.

Depois, um oficial bate à porta, trazendo um ofício para Felipe, determinando que prenda Leocádio. Este concorda com a prisão, entrega-se a Felipe, mas Flor se opõe:

FLOR – (numa calma terrivelmente controlada) Felipe, espero que te apresentes preso ao quartel, e não leves meu pai!... (Felipe hesita) – Se passares aquele degrau com papai, não subirás mais essa escada.<sup>666</sup>

Como Felipe não lhe obedece, dizendo que depois se explicará, ela jura matá-lo. Antes de sair, Leocádio determina que Anésio seja chamado para cuidar da casa em sua ausência. Tal gesto indica um possível fortalecimento dele na disputa por Flor.



O terceiro e o quarto quadros passam-se cinco anos mais tarde, em 1839,

<sup>666</sup> Idem, ibidem, p. 112.

numa estância em Camaquã, pertencente à família de Manuela. Estourara a Revolução Farroupilha e o Rio Grande do Sul vivia um ambiente de guerra civil, estando Anésio e Leocádio em luta. Flor, agora, é noiva de Anésio, de quem “gosta” e acredita vir a amar após o casamento, declarando sentir por Felipe, que defendia a linha inimiga, ódio, rancor e desprezo. Para Santa, faltaria à neta “medida e lágrimas”<sup>667</sup>. Manuela, sua amiga, gosta de Garibaldi, mas ele é visto pela família como um “estrangeiro sem eira nem beira, um aventureiro sem futuro”<sup>668</sup>.

No final do quadro, Anésio surge trazendo a notícia de que dois soldados inimigos estariam fugindo pela região. Narra, ainda, feitos de Garibaldi, que fora reputado indevidamente morto por Manuela, mas havia lutado bravamente e vencido diversos inimigos. Ressalte-se que sua chegada foi recebida sem qualquer entusiasmo por Flor, “batendo-lhe levemente no ombro”<sup>669</sup>.

O quarto quadro se inicia com as mulheres atirando contra os possíveis soldados fugitivos. Um deles, arrastando-se, vai para a frente da casa e pede auxílio, declarando-se ferido. Benedito, que se revela bastante medroso, desagradando Balbina, é enviado, contrariado, para verificar o que sucedera e trazer o ferido que Flor proclama ser seu prisioneiro.

Para surpresa geral, o ferido é Felipe. Flor não se controla e o abraça, pedindo perdão, beijando-o e chamando-o de seu “amor”, para escândalo geral, enquanto ele está desfalecido. Logo ela se recompõe e todos o levam para um quarto.

Anésio chega em seguida perguntando sobre o fugitivo, mas Santa diz que não viram ninguém, ocultando a presença de Felipe. Flor, contudo, entrega o alferes para o atual noivo. Contrariando as expectativas, ao vê-lo com a perna gravemente ferida, Anésio põe-se a cuidar dele. Flor, então, confessa que dera o tiro que pode ser fatal, acrescentando que atiraria mesmo que soubesse tratar-se dele.

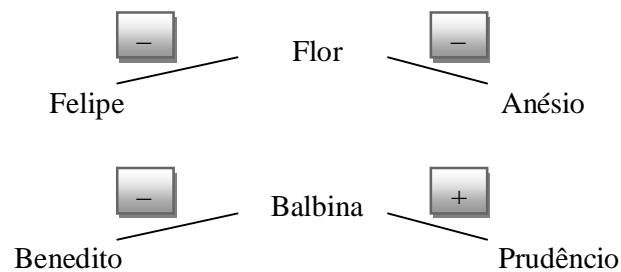
Verificamos que o conflito envolvendo Flor, por conta de sua reação pouco entusiasmada ao ver Anésio, e de sua contraditória reação ao ver Felipe, declarando-se a ele e depois o entregando ao primo, está duplamente “esfriado”, pois ambos os pretendentes colocam-se em desvantagem quanto ao êxito final. Também notamos que Balbina começa a preterir o covarde Benedito em favor do corajoso Prudêncio, que estava lutando na revolução.

---

<sup>667</sup> Idem, *ibidem*, p. 140.

<sup>668</sup> Idem, *ibidem*, p. 142.

<sup>669</sup> Idem, *ibidem*, p. 157.



Os dois últimos quadros passam-se seis anos depois, em 1845, após o término da Revolução Farroupilha, novamente em Porto Alegre, na casa da família de Flor. O conflito envolvendo Balbina já se resolvera, com a fuga de Benedito e seu casamento com Prudêncio, estando ambos felizes. Flor entrou para o Convento, reconhecendo que sempre amara Felipe, que se supunha morto, após Anésio romper o noivado. Sua avó, Santa, e seu pai, Leocádio, faleceram.

Manuela convence Flor a conversar com Anésio, que teria a ela um recado de Felipe. Após muita insistência, ela o recebe. Anésio afirma que se tornara amigo de Felipe enquanto o levava prisioneiro e dele cuidava, sobretudo depois que explicara os motivos de ter prendido Leocádio. Flor jamais quisera ouvir tais motivos, e, então, Anésio revela que Felipe o fizera para evitar mal maior. Caso não o prendesse, daria ensejo a que os soldados do governador invadissem a casa de Leocádio e talvez até o espancassem.

Então, Anésio pede novamente a mão de Flor, que recusa. Ele lembra que Felipe já estaria morto, há seis anos desaparecido, mas ela declara estar resolvida a tornar-se freira.

Essa resolução religiosa, contudo, dura pouco tempo. No último quadro, Flor deixou o convento. Mas, ainda não conseguiu chorar:

BALBINA – É que dona Santa – sabe? – sempre dizia que home que chora, não é home; mulhé que não chora, não é mulhé, e que sinhá moça só tomaria medida e seria mulhé no dia que ela chorasse.

MANUELA (pensativa) – Tem razão, Balbina. Eu nunca a vi chorar... Nas minhas orações, sempre peço a Deus que realize esse milagre. Tenho a certeza de que as lágrimas dariam novo destino à vida da pobrezinha.(suspira)<sup>670</sup>

Para surpresa das duas, surge Benedito, bem vestido, para anunciar que Felipe desejava falar com Flor. Quando este entra, passado o susto, explica a Manuela que fora indevidamente reputado morto e somente agora, após tratar de sua reforma no Rio de Janeiro, conseguiu retornar. E afirma que pretende se casar com Flor.

<sup>670</sup> Idem, ibidem, p. 220.

Logo esta volta para a casa, trêmula, pois vira Benedito e ficara com esperanças de que Felipe estivesse vivo. Quando se depara com ele, ameaça ficar brava e repreendê-lo, mas começa a chorar. Para alegria de todos, ela chora, enquanto abraça sua perna ferida. É o fim da peça.

Cumprir destacar que os conflitos, nesta peça, permanecem fixos e determinados, não havendo a variação ou a indeterminação que marcou as três primeiras comédias analisadas.

Também deve ser notada uma relação entre o contexto histórico e a progressão do enredo privado principal: os dois primeiros quadros revelam uma tensão que antecede a Revolução Farroupilha, levando os conflitos à tensão máxima; o terceiro e o quarto quadros transcorrem durante a luta, num momento em que não há conciliações possíveis, da mesma forma como nenhum dos pretendentes parece em condições de conquistar Flor; por fim, com a paz, nos dois últimos quadros, é possível o restabelecimento das relações entre Flor e Felipe, caminhando ambos para a felicidade.

Há de se notar, por fim, que Flor pode simbolizar um estado do Rio Grande do Sul culto, instruído e modernizado, suscetível de se casar com Felipe, representante do poder central brasileiro. Ela recusa um caminho de isolamento, preterindo Anésio, símbolo de um Rio Grande do Sul arcaico e segregacionista, para fazer parte do país.

## Conclusão

O estudo do teatro brasileiro, sobretudo daquele produzido desde o início da República até o final da década de 1930, esbarra em um obstáculo que, não raro, é intransponível: a falta de informações.

Muitas vezes o livro de Mário Nunes<sup>671</sup>, dividido em quatro volumes, torna-se a fonte mais confiável, não obstante derivar de um ponto de vista unilateral. Reproduzindo artigos que publicou no *Jornal do Brasil*, propicia ao leitor um panorama sobre grande parte do período. Todavia, essa obra costuma ser lida apenas superficialmente, fruto de sua própria estruturação jornalística, que não convida ao aprofundamento. Além disso, sua coletânea de artigos se encerra em 1935, deixando silenciado um momento decisivo para nosso teatro.

Assim, restam alguns livros e periódicos historiográficos hoje tradicionais<sup>672</sup>, mas que reconstróem as primeiras décadas do século XX (especialmente os anos 1930 e 1940) amparados em fontes “mnemônicas”, como depoimentos, entrevistas e lembranças dos próprios autores, ambos ocorridos algum tempo depois dos fatos, tornando-se, assim, pouco confiáveis. Para agravar a situação, algumas reconstruções são feitas por pessoas envolvidas em fatos ou processos que buscam descrever, prejudicando a isenção das análises. Desse modo, um leitor mais imbuído de senso científico tende a desconfiar dessas fontes.

Noutros casos, a reconstrução histórica recorre aos textos de peças representadas no período. Se essas tentativas podem revelar características culturais e sociais de nosso país, prestando-se também a uma análise literária, talvez sejam falhas, sob outros ângulos, por não cumprirem satisfatoriamente a promessa de apresentar o ambiente teatral em que as tais peças foram produzidas e representadas. Pouco acrescentam, portanto, quanto à real situação do teatro.

Alguns problemas derivam dessa historiografia hegemônica:

1. Ela tende a valorizar uma produção teatral específica (os grupos amadores), que se consolida no final da década de 1930, tendo extrema “boa-vontade” para com suas realizações, e a desvalorizar outras produções (os teatros ligeiros cômico e musicado),

<sup>671</sup> NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 4 volumes. Rio de Janeiro: SNT, s.d..

<sup>672</sup> Podemos citar as revistas DIONYSOS ou autores como Gustavo Dória e, em alguns casos, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi.

vistas com extrema “má-vontade”<sup>673</sup>;

2. Esse estado de espírito leva a leituras superficiais e, às vezes, equivocadas das peças teatrais produzidas pela tradição desqualificada, raramente avaliadas com a devida prudência;
3. Algumas afirmações derivam exclusivamente da autoridade das fontes “mnemônicas” e, com isso, não podem ser cientificamente justificadas ou demonstradas e são abaladas se submetidas a análises amparadas em outras fontes;
4. Por fim, raramente adota uma linha cronológica clara ou apresenta com detalhamento os fatos que marcam a tradição desvalorizada e, por vezes, “esquece” ou “ignora” acontecimentos e situações, recaindo em afirmações generalizantes e depreciativas.

Um dos grandes motes dessa historiografia é a reconstrução do processo que denomina de modernização do teatro brasileiro, fazendo-a decorrer de um contínuo cujo ponto de partida é o surgimento dos grupos amadores e cujo nascimento deriva da profissionalização desses grupos, sem qualquer interferência ou participação do teatro ligeiro, que morreria.

Já no início de 1940, ainda simultaneamente ao processo de consolidação dos grupos amadores, Álvaro Lins constata que começam a contar com um público: “o pequeno público literário de que dispõem os romancistas e os poetas”<sup>674</sup>, produzindo um teatro com preocupações artísticas. Trata-se de “pioneiros”, que empreendem a “difícil passagem do velho para o novo”, na visão de Décio de Almeida Prado<sup>675</sup>.

Em momento algum, contudo, é dado o devido destaque à circunstância de que os grupos amadores que constituem, inegavelmente, um novo modo de produção teatral, são subvencionados pelo Serviço Nacional de Teatro. Mais do que isso: a formação de novos segmentos de público para o teatro e o incentivo a grupos amadores dos mais diversos gêneros (grupos de moças, de estudantes secundários, de universitários...) fazem parte de uma política sistemática de atuação do órgão estatal. Mas esse fato parece irrelevante para os historiadores, interessados em ressaltar o caráter pioneiro dos jovens.

Esse pioneirismo transforma-se num ciclo idêntico ao dos principais

<sup>673</sup> Cláudia Braga refere-se a uma “postura apriorística de ‘má vontade’ com relação à produção dramaturgica do período” (*Em Busca da Brasilidade – teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPQ, 2003, p. 38). Acrescentamos que a “má vontade” não se limita à dramaturgia, mas atinge toda a produção teatral ligeira.

<sup>674</sup> LINS, Álvaro. *Sagas Literárias e Teatro Moderno do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967, p. 98.

<sup>675</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996, p. 39.



centros teatrais do mundo: a existência de um teatro excessivamente comercial leva à formação de grupos de vanguarda à sua margem que, por sua vez, contribuem para o estabelecimento de um público jovem que prevalece, levando ao surgimento de um novo profissionalismo, em bases diversas<sup>676</sup>.

Devemos notar que essa perspectiva de valorizar a ação renovadora de grupos à margem do teatro é anterior à historiografia ora analisada, mostrando-se, inclusive, presente em artigos publicados no *Jornal do Commercio* durante a década de 1930<sup>677</sup>. Sua importação para o caso brasileiro, conforme já destacado, parece ocorrer com a análise de Fortunat Strowski, francês que lecionava na Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, à representação de *Leonor de Mendonça*, pelo TEB, publicada em 1/12/1939. O mesmo autor repete sua constatação em seu livro *Le Théâtre Moderne et le Brésil*, publicado em 1945<sup>678</sup>.

Nesse livro, comenta que aprendera em Paris a assistir às representações de grupos de teatro *avant-garde*, excluídos dos principais palcos, observando e buscando compreender suas inovações. Constata que tais grupos, anos mais tarde, tornavam-se os clássicos e predominavam na cena francesa. Relativamente ao caso brasileiro, encontrara no Rio de Janeiro tais “jovens companhias” dedicadas a sua arte.

Temos, assim, indícios para suspeitar que o raciocínio do “ciclo renovador do amadorismo”, aplicado ao caso brasileiro, seja um típico procedimento de importação de ideias que se tornam “desterradas” entre nós: não podemos comparar, sem maiores ressalvas, grupos europeus que se constituem à margem dos palcos oficiais com grupos amadores nacionais que se constituíram *grças* às subvenções estatais e à concessão de palcos, dentro de uma política de incentivo a suas atuações.

A transformação do modo de produção amador no teatro moderno, conforme Décio de Almeida Prado, dar-se-ia em 1948, com a inauguração do TBC, em São Paulo, cujo programa mesclava encenadores estrangeiros e textos consagrados, sendo estes uma mescla de clássicos universais e peças de apelo popular, sempre encenados com

---

<sup>676</sup> Idem, *ibidem*, p. 38.

<sup>677</sup> Como exemplo, podemos citar o artigo *O crepúsculo do teatro e a opulência do cinema – estudo crítico sobre dois instrumentos da educação*, escrito pelo italiano Giulio Canella, publicado em 1936 e reproduzido ao final. Também não podemos esquecer que um dos “pinoneiros”, Paschoal Carlos Magno, parece ter observado essa atuação durante sua passagem pela Europa.

<sup>678</sup> STROWSKI, Fortunat. *Le Théâtre Moderne et le Brésil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945, pp. 12-15.

“tratamento cênico esmerado”<sup>679</sup>.

Com alguma “boa-vontade”, poderíamos constatar que o programa do TBC consistiria numa *evolução* do programa do Trianon e das empresas de teatro ligeiro cômico. As encenações do Trianon proclamavam-se mais cuidadas do que as encenações tradicionais do teatro ligeiro musicado e suas companhias eram advertidas pelos críticos quando não o faziam. Vislumbraríamos, assim, uma raiz para o TBC também nas empresas de teatro ligeiro cômico.

A historiografia hegemônica, entretanto, jamais aceitaria tal tese. E por isso sente dificuldades para justificar que o TBC tenha se transformado, com um pouco de “má-vontade” na constatação, numa grande fábrica de estrelas que, tão logo atingiam um brilho acima da média, abandonavam o empreendimento para constituírem empresas teatrais próprias, nos mesmos moldes das de Leopoldo Fróes ou Procópio Ferreira.

O teatro ligeiro cômico, embora nunca tenha, de fato, desaparecido<sup>680</sup>, possui atestado de óbito, sendo declarado morto e substituído no nível profissional pelo teatro moderno. Para chegarmos a essa constatação, devemos acompanhar o diagnóstico que dele é feito por autores que podem ser filiados à linha que analisamos.

Embora com algumas ressalvas, podemos incluir alguns textos de Alcântara Machado<sup>681</sup>, escritos ainda na década de 1920, como iniciadores da historiografia hegemônica, desqualificando de modo impiedoso as comédias encenadas pelo teatro ligeiro. Entre outras características negativas, são reputadas banais, tecnicamente atrasadas, alheias ao meio e à época e padronizadas (haveria apenas três tipos de comédias, a piegas, a caricatural e a de costumes, todas marcadas pela pobreza de tipos e cenários e pela repetição de procedimentos, como finais de atos semelhantes e o recurso ao casamento no final da peça).

Essa constatação é repetida por Gustavo Dória<sup>682</sup>, que considera tais comédias “alienadas”, desconectadas dos acontecimentos sociais e políticos, limitadas à apresentação de pequenos problemas sentimentais e domésticos de famílias suburbanas de “3ª classe”. Décio de Almeida Prado acrescenta que as comédias eram escritas “às pressas, sem

<sup>679</sup> PRADO, Décio de Almeida. Ob. Cit., pp. 43-44.

<sup>680</sup> Podemos considerar que o teatro ligeiro sobreviva até hoje em algumas representações encabeçadas por “estrelas”, no nível classicamente teatral, e também sobreviva em outras instâncias, como o cinema e a televisão, embora modificado em virtude da alteração dos canais de comunicação.

<sup>681</sup> Coletados ou publicados em: MACHADO, Antônio de Alcântara. *Cavaquinho e Saxofone*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editor, 1940; *Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo: Livraria Martins Editora / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.

<sup>682</sup> DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro – Crônica de suas Raízes*. Rio de Janeiro: SNT / MEC, 1975.

outros objetivos que não os de bilheteria”<sup>683</sup>.

Devemos observar que a constatação de Alcântara Machado ocorre em um contexto de crise do teatro ligeiro cômico, sendo a mudança no gosto do público, causada, entre outros fatores, pelos novos temas trazidos pelos filmes, um dos motivos que a explicam. Durante a década de 1920, ainda que não necessariamente no sentido desejado pelo crítico em seu projeto modernista, a comédia ligeira começa a sofrer algumas transformações, resultando, por exemplo, nas peças cinematográficas e nos sainetes de Oduvaldo Viana.

Na década de 1930, as tentativas de atualização das comédias ligeiras levam sua forma ao limite com as comédias ligeiras de tese, sobretudo as sociais, e também com as comédias históricas. Mas essas tentativas, que por uma questão cronológica não podiam ser vistas por Alcântara Machado, são sumariamente desvalorizadas por outros autores posteriores ou, no caso de Gustavo Dória, praticamente ignoradas em determinadas passagens de sua obra.

Além disso, é o momento de acrescentarmos que a historiografia hegemônica, em alguns momentos, trabalha com uma contraposição, no mínimo, questionável: teatro arte x teatro comércio. Em certos trechos, como o citado acima de Décio de Almeida Prado, o teatro ligeiro é desqualificado por ser *exclusivamente* comercial. Noutros pontos de sua obra, o teatro amador é reputado *exclusivamente* artístico. O teatro moderno consagrado pelo TBC traria um ponto de equilíbrio, criando um novo teatro comercial que *também* apresenta preocupações artísticas.

Não podemos admitir que um teatro, no capitalismo, seja *exclusivamente* comercial ou artístico. Toda produção teatral resulta numa encenação que congrega um valor de uso e um valor de troca. O primeiro equivale ao “artístico”, enquanto o segundo, ao “comercial”. A produção ligeira precisa apresentar um mínimo de valor de uso, ainda que por vezes superdimensionado pela publicidade, para consumir o valor de troca, comercial, da encenação, vendendo lugares na plateia. Por outro lado, o teatro amador realiza, em parte ou na sua totalidade, o valor de troca de modo antecipado, seja com recursos próprios dos amadores ou com recursos cedidos por mecenas ou pelo governo. Isso cria a ilusão de que suas encenações somente possuem valor de uso, artístico.

O diagnóstico depreciativo da situação do teatro ligeiro não se limita a considerações sobre sua dramaturgia. Essa desqualificação atinge, por vezes, graus tão

---

<sup>683</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Peças, Pessoas, Personagens – O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993, p. 76.

extremados, que os críticos se recusam a aceitá-lo como uma tradição teatral, negando a ele a condição de teatro brasileiro. Já Alcântara Machado afirmava que o teatro brasileiro, na década de 1920, não teria sua “existência comprovada”<sup>684</sup>. Álvaro Lins reputa espantosa a desproporção artística entre o teatro brasileiro e os outros gêneros literários<sup>685</sup>, estando o primeiro numa condição de inferioridade. Ao propor um novo teatro nacional, afirma que este deveria ser criado, pois seu ponto de partida seria o “nada”<sup>686</sup>.

Gustavo Dória, por sua vez, qualifica o teatro ligeiro como “primitivo” e “ingênuo”<sup>687</sup>, de “cunho popular”, “sem maiores pretensões”, com a finalidade de distrair uma plateia “não muito exigente” e apresentando realizações “sem muito apuro”<sup>688</sup>. Décio de Almeida Prado sintetiza sua existência como um “pequeno mundo banhado pelo sentimentalismo e iluminado pela comicidade”<sup>689</sup>.

Esses autores convergem na descrição do teatro como “mau feito” ou “desleixado”. As encenações seriam comandadas pela necessidade de dar destaque à grande estrela da companhia, que na maioria das vezes não ensaiava e representava recorrendo à naturalidade e aos “cacos”. Os ensaiadores converter-se-iam em um mero “contra-regra” de luxo, simplesmente cuidando da montagem da cena, distribuindo a mobília e cuidando da movimentação dos artistas. Tudo feito para ressaltar o primeiro artista, adaptando-se as próprias peças a suas características pessoais.

Com isso, o teatro ligeiro tornar-se-ia repetitivo, padronizado, em termos cênicos e dramaturgicos. E aqui chegamos ao ponto crucial dessa análise historiográfica: ele se tornaria um “ramerrão”, imóvel ou movimentado por um “círculo vicioso”, incapaz de se transformar e de evoluir. Já Alcântara Machado afirma que o teatro seria a única arte a não evoluir entre nós<sup>690</sup>, estando “cego, surdo e imóvel”<sup>691</sup>. Em Álvaro Lins e Décio de Almeida Prado, a imobilidade se transforma no “círculo vicioso”: as insuficiências de autores, atores e público somar-se-iam, impedindo qualquer rompimento e transformação do teatro ligeiro.

Uma visão equivocada, que causa sérios prejuízos para a compreensão e o estudo do teatro ligeiro, sobretudo pela constatação de que esse círculo estava “francamente

<sup>684</sup> MACHADO, A. Alcântara. *Cavaquinho...*, Ob. Cit., p. 438. A tendência crítica de se negar ao teatro ligeiro a condição de teatro brasileiro remonta a seu surgimento, ainda como “gênero alegre”, no século XIX.

<sup>685</sup> LINS, Álvaro. *Sagas Literárias e Teatro Moderno do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967, p. 98.

<sup>686</sup> Idem, *Ibidem*, pp. 99-100.

<sup>687</sup> DÓRIA, Gustavo. Ob. cit., p. 1.

<sup>688</sup> Idem, *Ibidem*, p. 5.

<sup>689</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Peças, Pessoas, Personagens...*, p. 50.

<sup>690</sup> MACHADO, A. Alcântara. *Cavaquinho...*, Ob. Cit., pp. 438-440.

<sup>691</sup> Idem, *Ibidem*, p. 443.

exaurido, entrando em estado pré-agônico”<sup>692</sup> e somente poderia levar à morte “de um certo tipo de teatro e até mesmo de um certo tipo de comicidade nacional”<sup>693</sup>. Ora, daí decorre que se esse teatro estava fadado a morrer, a desaparecer, não merece ser estudado:

Tentar reviver essa matéria teatral concebida para não durar mais que sete dias, quase sempre não publicada, pouco sentido teria porque nada revelaria a não ser a inanidade dos assuntos e a repetitividade dos processos<sup>694</sup>.

Ocorre-nos uma questão: se o material não foi “revivido”, não foi estudado, como constatar que apenas poderia revelar a “inanidade dos assuntos e a repetitividade dos processos”? Seu estudo, ao contrário, parece revelar que uma das marcas do teatro ligeiro foi a necessidade de constantemente modificar-se, apresentando, ainda que comercialmente, “novidades”, pois se estrutura em um ambiente de forte concorrência interna (companhias teatrais) e externa (companhias cinematográficas e, depois, radiofônicas). A soma dessas pequenas “novidades” que não deveriam alterar sua estrutura produtiva pode ter resultado em grandes transformações, levando-o a outros patamares, sendo incorporado pelos meios de comunicação de massa e pelo teatro moderno.

A inversão do ponto de vista modifica também a inconsistente constatação de que houve algumas *exceções* ao ramerrão, ao círculo vicioso. Essas exceções, sobretudo apontadas por Décio de Almeida Prado e Gustavo Dória, seriam Álvaro Moreyra, Renato Vianna, a peça *Deus lhe Pague* (de Joracy Camargo) e a companhia Dulcina-Odilon. Todos teriam tentado renovações na dramaturgia mas não modificariam a encenação e as estruturas fundamentais do teatro.

O caráter excepcional dessas tentativas não é devidamente esclarecido. Por que essas iniciativas fogem à regra do teatro ligeiro? Quando Gustavo Dória se refere ao caso da companhia Dulcina-Odilon, esclarece que possuía um elenco de qualidade e “bem vestido”, adotava um bom repertório (comédias francesas de *boulevard* mesclada de originais brasileiros!) e suas montagens eram “bem cuidadas”:

Tudo isso representava destaque de qualidade dentro do panorama nacional para o qual o teatro leve era sinônimo de chanchada ou de comédia suburbana<sup>695</sup>.

Analisando seus argumentos, constatamos que o autor não conhecia, efetivamente, o teatro ligeiro cômico. Primeiro que, na década de 1930, já superara a fase “comédia suburbana” há algum tempo. Segundo, seus contemporâneos não o viam como

<sup>692</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro...*, Ob. Cit., p. 37.

<sup>693</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Peças, Pessoas, Personagens...*, Ob. Cit., p. 45.

<sup>694</sup> Idem, *Ibidem*, pp. 72-73.

<sup>695</sup> DÓRIA, Gustavo. Ob. Cit., p. 43.

“chanchada”, reservando o termo ao teatro musicado. E, terceiro, todas as companhias dessa modalidade teatral buscavam as características apontadas exclusivamente na companhia de Dulcina-Odilon. Desde Cristiano de Souza, em 1915, na inauguração do Teatro Trianon, a fórmula citada estava criada e se repetia com algumas transformações. Não há, portanto, excepcionalidade, mas apenas algumas atualizações na fórmula.

Com um pouco mais de “boa-vontade”, Décio de Almeida Prado e Gustavo Dória poderiam ter redefinido a tese sobre o surgimento do teatro moderno, somando as transformações do teatro ligeiro ao modo de produção amador para explicar essa gênese. Mas preferiram não o fazer. E ajudaram a condenar o teatro das primeiras décadas do século XX ao esquecimento.

A partir da década de 1990 começam a surgir estudos enfocando o período “amaldiçoado” de nosso teatro. Tais estudos possuem uma característica em comum: a recusa, mais ou menos explícita, aos termos da historiografia hegemônica, que começa a perder essa condição.

Primeiramente surgem algumas pesquisas no Rio de Janeiro. Assim, por exemplo, Sebastião Milaré resgata a figura de Renato Vianna<sup>696</sup>; Victor Hugo Adler Pereira demonstra a existência de diversos discursos sobre o teatro brasileiro na década de 1940 e revela as intromissões do Estado Novo no processo de modernização<sup>697</sup>; Beti Rabetti adota o ponto de vista do “modo de produção teatral” e analisa a comicidade ligeira carioca<sup>698</sup>; Tânia Brandão apresenta dúvidas quanto ao rompimento do teatro moderno com o teatro ligeiro no Rio de Janeiro<sup>699</sup>. Além deles, vários trabalhos acadêmicos reconstróem a história do período, sobretudo derivados de atividades de pesquisa da UNIRIO<sup>700</sup> e secundados por outros

<sup>696</sup> MILARÉ, Sebastião. *Batalha da Quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

<sup>697</sup> PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

<sup>698</sup> RABETTI, Beti. *Teatro e Comidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

<sup>699</sup> BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002; *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

<sup>700</sup> ANTUNES, Delson. *O homem do tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro – 1925-1944*. Rio de Janeiro: UNIRIO, dissertação de mestrado, 1996; BRAGA, Claudia Mariza. *Da Proclamação da República à Semana de Arte Moderna: impasses da dramaturgia brasileira*. Rio de Janeiro: UNIRIO, dissertação de mestrado, 1996; CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Revistas e Buletas do Teatro São José: a menina dos olhos de Paschoal Segreto*. Rio de Janeiro: UNIRIO, dissertação de mestrado, 1997; COSTA, Janette Ferreira da. *Da comédia caipira à comédia filme: Oduvaldo Viana e a renovação do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado, 1999; GODINHO, Ivens Thiwes. *Renato Viana: Educador e Dramaturgo – uma trajetória entre a Semana de 22 e Vestido de Noiva*. 1º volume. Rio de Janeiro: UNIRIO, dissertação de mestrado, 1998. SILVA, Daniel M. da. *Precisa arte e engenho até...: um estudo sobre a composição de personagem tipo através das buletas de Luiz Peixoto*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado, 1998; VALLADARES, Dinho. *O teatro por sessões – A influência do teatro por sessões, popularizado por*

pesquisadores esparsos.

Nos últimos anos, sob orientação de João Roberto Faria, alguns estudos no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, voltam-se ao estudo das décadas de 1920 e 1930. Assim, Wagner Madeira analisa detalhadamente a obra de Oduvaldo Viana<sup>701</sup>; Giuliana Martins Simões analisa experiências modernistas de renovação teatral promovidas por Renato Vianna, Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade<sup>702</sup>; e, ainda, Christina Barros Riego e Maira Mariano contribuem para a reconstrução histórica do período, revelando inúmeras fontes documentais<sup>703</sup>.

Nosso trabalho insere-se nesse último movimento, partindo de uma investigação ao *Jornal do Commercio (RJ)* para tentar obter elementos que permitam reconstruir a história do teatro ligeiro carioca na década de 1930. A rigor, procurávamos informações sobre o período, pois desconfiávamos da versão apresentada pela historiografia hegemônica<sup>704</sup>. Esperamos, assim, poder compartilhar as informações encontradas com os eventuais leitores.

Ainda que tendo como fonte exclusiva a versão de um único periódico, acreditamos que este trabalho nos permitiu chegar a algumas constatações. No final da década de 1930, graças à intervenção estatal, dois modos de produção do teatro estão consolidados e em vias de confrontar-se: o teatro amador e o teatro ligeiro cômico.

O teatro ligeiro cômico, mais detidamente investigado, logo no início da década liberta-se fisicamente do Teatro Trianon e “coloniza” outras salas cariocas. Essas salas, por sua vez, começam a sofrer uma gradativa diminuição em suas plateias, “encolhendo”. Muitas companhias teatrais apresentam suas “novidades” no Rio de Janeiro somente após testá-las em São Paulo, contrariando, em termos, a tese de que a capital seria o “foco irradiador” do teatro nacional<sup>705</sup>.

*Paschoal Segreto, no teatro de revista*. Rio de Janeiro: Unirio, dissertação de mestrado.

<sup>701</sup> MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do teatro de comédia : a obra de Oduvaldo Vianna*. São Paulo: tese de doutorado, 2003.

<sup>702</sup> SIMÕES, Giuliana Martins. *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro*. São Paulo: tese de doutoramento, FFLCH-USP, 2009.

<sup>703</sup> MARIANO, Maira. *Um resgate do Teatro Nacional – O Teatro Brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*. São Paulo: dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2008. RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: Uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)*. São Paulo: USP, dissertação de mestrado, 2009.

<sup>704</sup> FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon: forças da ordem x forças da desordem*. São Paulo: FFLCH-USP, dissertação de mestrado, 2004.

<sup>705</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno...*, Ob. Cit., p. 20.

Conforme já destacado, em virtude da intensa concorrência do ambiente cultural carioca, é uma condição do teatro ligeiro cômico apresentar “novidades”, ainda que para continuar a existir sem modificar sua estrutura essencial. Todavia, com um pouco de “boa-vontade”, podemos proclamar algumas dessas “novidades” como prenunciadoras de inovações futuras que ocorreriam em nosso teatro, quando da absorção do teatro ligeiro pelo teatro moderno. Essa perspectiva transforma a década de 1930 num período *fundamental* para nosso teatro vindouro, contendo o gérmen de seu desenvolvimento futuro.

Podemos, por exemplo, considerar que as comédias de tese, sobretudo em sua vertente social, venham a transformar-se, décadas depois, no teatro socialmente engajado de grupos como o Teatro de Arena. Da mesma forma, as comédias históricas do final da década prenunciam as peças históricas do citado grupo ou, sob outro ponto de vista, peças como *A Moratória*, de Jorge Andrade. Já a peça cinematográfica, como a comédia *Amor*, de Oduvaldo Viana, prepara terreno para o recurso aos três planos, consagrado pela marcante encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

De outro lado, o final da década também revela o modelo de teatro subvencionado, dividindo-se em dois paradigmas: o paradigma Jayme Costa, cuja subvenção permitia a mera manutenção de suas atividades, e o paradigma Álvaro Moreyra, cuja subvenção permitia não apenas a encenação das peças, mas também o desenvolvimento de atividades culturais. Esses paradigmas estão presentes nos modelos contemporâneos de incentivos e subvenções estatais, bastante disseminados pelo país, a começar por São Paulo.

Aos poucos, grupos como a companhia Dulcina-Odilon adotam inovações que levarão a outros modelos produtivos, como a supressão de espetáculos às segundas e a consagração de estrelas que afirmam estudar seus papéis. Podemos supor que comece a se disseminar, no final da década, uma intolerância com estrelas que não ensaiam suficientemente, a julgar pelos incidentes envolvendo Jayme Costa em 1940, quando perde sua subvenção ao afirmar publicamente que recorria aos “cacos”. É o primeiro passo de uma marcha que levaria à abolição do ponto.

Por outro lado, é inegável que mesmo estudando mais seus papéis, as estrelas continuam a se repetir. Dulcina, por exemplo, já é vítima do juízo de, em todas as peças, ser “sempre” Dulcina. Essa situação denuncia algumas estrelas modernas, em especial aquelas que ingressam na televisão e que interpretam papéis feitos sob medida.

Relativamente ao modo de produção teatral, novos procedimentos são consagrados durante a década. Pela primeira vez desde o surgimento do teatro ligeiro cômico,



uma comédia torna-se centenária sendo representada sem o recurso às sessões, uma vez por noite, portanto (*Iaiá Boneca*, de Ernani Fornari, em 1938). Anos antes, já Renato Vianna havia chegado ao meio-centenário (*Sexo*, de Renato Vianna, em 1934). Tais feitos demonstram que o teatro ligeiro poderia se transformar num modelo produtivo exitoso sem a necessidade das sessões, renunciando sua transformação no teatro moderno.

Por fim, já notamos que grande parte dos elementos utilizados pela historiografia hegemônica para diagnosticar a “má qualidade” do teatro ligeiro e o surgimento do modo de produção amador estão presentes na década de 1930. Relembramos, apenas, a constatação de Raul Pedrosa, ao apreciar, em 1938, o raciocínio francês do “círculo vicioso” ou da “espiral descendente”, depois reaproveitado, sem as mesmas conclusões, por Álvaro Lins e Décio de Almeida Prado:

Essa espiral descendente que, em alguns países, tanto alterou o padrão da cultura, já cessou e, refazendo o caminho para cima, o teatro entrará novamente em contato com o povo, educando-o e com ele se elevando a inesperadas regiões, onde muita coisa nova se poderá ainda ver e ouvir.

No Brasil já este movimento ascensional se processa.<sup>706</sup>

Em outras palavras, o teatro ligeiro já se transforma.

---

<sup>706</sup> JC, 3/4/1938.

## Bibliografia

Além dos livros abaixo enumerados, destacamos a consulta à seção *Teatros e Música*, do *Jornal do Commercio* (RJ), de todos os exemplares publicados entre 1/1/1931 e 31/12/1940.

ADJAFRE, Daniel Xavier. *O paradoxo do comediógrafo: o papel da dramaturgia de Silveira Sampaio na construção do Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: UNIRIO, dissertação de mestrado, 2002.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, vol. 2. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1998.

ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins: Brasília: INL, 1972.

\_\_\_\_\_. “Modernismo”. In: ANDRADE, Mário de. *O Empalhador de Passarinhos*. 2ª edição. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1955.

ANTUNES, Amauri Araujo. *O trapézio ficou balançando: Teatro de Álvaro Moreyra*. Campinas: dissertação de mestrado, IEL-UNICAMP, 1999.

ANTUNES, Delson. *O homem do tro-lo-ló: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro – 1925-1944*. Rio de Janeiro: UNIRIO, dissertação de mestrado, 1996.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentido da Formação*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1997.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da Dialética na Experiência Intelectual Brasileira*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990.

ARNOLD, Paul. *L’Avenir du Théâtre*. Paris: Savel, 1947.

BARROS, Rego. *30 Anos de Teatro*. Rio de Janeiro: Tipografia e Papelaria Coelho, 1932.

BENDER, Ivo. *Comédia e Riso – Uma Poética do Teatro Cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS / EDPUC-RS, 1996.

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BLOCH, Jean-Richard. *Destin du théâtre*. Paris: Librairie Gallimard, 1930.
- BOMENY, Helena (org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: editora FGV, 2001.
- BRAGA, Claudia Mariza. *Em Busca da Brasilidade – teatro brasileiro na primeira república*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPQ, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Brasileiro na República Velha*. São Paulo: ECA-USP, tese de doutoramento, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Da Proclamação da República à Semana de Arte Moderna: impasses da dramaturgia brasileira*. Rio de Janeiro: UNIRIO, dissertação de mestrado, 1996.
- BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.
- BRÍCIO DE ABREU, Luiz Leopoldo. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro : E. Raposo Carneiro, 1963.
- BRUNET, Brigitte. *Le théâtre de Boulevard*. Paris: Armand Colin, 2005.
- CAFEZEIRO, Edwaldo e GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro – De Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ / EDUERJ / FUNARTE, 1996.
- CAMARGO, Joracy. O Velho e o Novo Teatro – onde termina um e onde começa o outro. In: *Revista Civilização Brasileira – Caderno Especial 2 – Teatro e Realidade Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- CANOVA, Marie-Claude. *La comédie*. Paris: Hachette, 1993.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Empresário Industrial e Desenvolvimento Econômico*. São Paulo: DIFEL, 1964.
- CARONE, Edgard. *A Primeira República*. 2ª edição. São Paulo: Ed. DIFEL, 1973.
- \_\_\_\_\_. *A República Velha (evolução política)*. 2ª edição. São Paulo: Ed. DIFEL, 1974.
- \_\_\_\_\_. *A República Velha (instituições e classe sociais)*. 2ª edição. São Paulo: Ed. DIFEL, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Revoluções do Brasil Contemporâneo (1922/1938)*. 3ª edição. São Paulo: Ed. DIFEL, 1977.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim – O Cotidiano dos Trabalhadores do Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Visões da Liberdade – Uma história das Últimas Décadas da Escravidão na Corte*. 5ª reimpressão. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2003.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina dos olhos de Paschoal Segreto*. Rio de Janeiro: UNIRIO, dissertação de mestrado, 1997.

CORREA, Viriato. *Maquessa de Santos*. Rio de Janeiro: Getulio M. Costa, s.d..

\_\_\_\_\_. *Tiradentes*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1941.

COSTA, Cristina. *Censura em cena – teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2006.

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. *Dramaturgia modernista em 22*. In: *Literatura e Sociedade*, nº 7. FFLCH-USP, DTLLC, 2003/2004.

\_\_\_\_\_. *Sinta o Drama*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

COSTA, Janette Ferreira da. *Da comédia caipira à comédia filme: Oduvaldo Viana e a renovação do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado, 1999.

*Dyonisos*. Número 22. Rio de Janeiro: SNT / MEC, dezembro 1975.

*Dyonisos*. Número 23. Rio de Janeiro: SNT / MEC, setembro 1978.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro – Crônica de suas Raízes*. Rio de Janeiro: SNT / MEC, 1975.

DUBECH, Lucien. *La crise du théâtre*. Paris: Librairie de France, 1928.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1972.

\_\_\_\_\_. *Sociologie du théâtre*. Paris: Quadrige, PUF, 1999.

EITELVEN, Adriane Angheben. *O pampa além das fronteiras: identidade e revolução em Sinhá Moça Chorou, de Ernani Fornari*. Universidade de Caxias do Sul, dissertação de mestrado, 2007.

FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais – o século XIX no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *José de Alencar e o Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva / EDUSP, 1987.

\_\_\_\_\_. *O Teatro na Estante*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Ed. Perspectiva / EDUSP, 1993.

FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon: forças da ordem x forças da desordem*. São Paulo: FFLCH-USP, dissertação de mestrado, 2004.

FERREIRA, Procópio. *Procópio Ferreira apresenta Procópio*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000.

FORNARI, Ernani. *Iaiá Boneca*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1939.

\_\_\_\_\_. *Sinhá Moça Chorou....* São Paulo: Livraria Martins, 1941.

FLICKER, Corinne (org.). *La comédie en mouvement: avatars du genre comique au XX<sup>e</sup> siècle*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 2007.

FRÓES, Íris. *Leopoldo Fróes (biografia romanceada dividida em três atos)*. Rio de Janeiro: S.N.T., 1960.

GIDEL, Henry. *Le Vaudeville*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

GODINHO, Ivens Thiwes. *Renato Viana: Educador e Dramaturgo – uma trajetória entre a Semana de 22 e Vestido de Noiva*. 1º volume. Rio de Janeiro: UNIRIO, dissertação de mestrado, 1998.

*Governo e o Teatro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1996.

GOMES, Tiago de Melo. “*Como Eles se Divertem*” (e *Se Entendem*): *teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. Campinas: tese de doutorado, IFCH-UNICAMP, 2003.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves (orgs.). *Dicionário de teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2006.

GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um Sonho*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da Estética da Mercadoria*. 1ª reimpressão. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

\_\_\_\_\_. *Publicidad y Consumo*. 1ª reimpressão. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

JANSEN, José. *Apolônia Pinto e seu Tempo*. Rio de Janeiro: S.N.T., 1953.

- KEMP, Robert. *La vie du Théâtre*. Paris: Éditions Albin Michel, 1956.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1974.
- LALOU, René. *O Teatro na França desde 1900*. São Paulo: DIFEL, 1956.
- LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim – Alcântara Machado e o teatro no Modernismo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- LEITE, Luiza Barreto. *A Mulher no Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Espetáculo, 1965.
- LEVI, Clóvis. *História Visual – Teatro Brasileiro – Um Panorama do Século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- LINS, Álvaro. *Sagas Literárias e Teatro Moderno do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.
- LORENZO, Helena Carvalho De e COSTA, Wilma Peres da (org.). *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. 1ª reimpressão. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Cavaquinho e Saxofone*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editor, 1940.
- \_\_\_\_\_. Indesejáveis. In: *Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo: Livraria Martins Editora / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977, Ano I, nº 1, 20/01/1926.
- \_\_\_\_\_. Circo – do Brasil ao Far-West. In: *Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo: Livraria Martins Editora / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977, Ano 1, nº 3, 27/02/1926.
- \_\_\_\_\_. Questão de Vergonha. In: *Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo: Livraria Martins Editora / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977, Ano 1, nº 4, 03/03/1926.
- \_\_\_\_\_. Rir, Chorar ou Dar. In: *Terra Roxa e Outras Terras*. São Paulo: Livraria Martins Editora / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977, Ano 1, nº 5, 27/04/1926.
- MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do teatro de comédia : a obra de Oduvaldo Vianna*. São Paulo: tese de doutorado, 2003.
- MAGALHÃES JÚNIOR, R.. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1966.

\_\_\_\_\_. *Carlota Joaquina*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, s.d..

\_\_\_\_\_. O Teatro de Costumes no Brasil. In: *Dyonisos*. Número 18. Rio de Janeiro: SNT / MEC, dezembro 1970/71.

MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. 2ª edição. São Paulo: Senac, 2001.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: ED. DIFEL, 1962.

MARIANO, Maira. *Um resgate do Teatro Nacional – O Teatro Brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*. São Paulo: dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 2008.

MARINHO, Henrique. *O Theatro Brasileiro (alguns apontamentos para a sua história)*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1904.

MARTINS, William de Souza. *Paschoal Segreto: “Ministro das Diversões” do Rio de Janeiro (1883-1920)*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado, UFRJ-IFCS, 2004.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2001.

MICHALSKI, Yan e TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado – as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica*. São Paulo - Rio de Janeiro: Ed. Hucitec, 1992.

MILARÉ, Sebastião. *Batalha da Quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX – O Espírito do Tempo*. 2ª edição. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. Forense, 1969.

\_\_\_\_\_. *Cultura de Massas no Século XX – O Espírito do Tempo 2 - Necrose*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1977.

NUNES, Mário. *40 Anos de Teatro*. 4 volumes. Rio de Janeiro: SNT, s.d..

OGAWA, Felícia Megumi. *O Teatro Brasileiro dos Anos 30: Um Estudo Sociológico*. Tese de Mestrado, FFLCH-USP, Dep. de Ciências Sociais, 1972.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

PAIXÃO, Múcio da. *O Theatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Brasília Ed., 1936.

\_\_\_\_\_. *Espírito Alheio*. São Paulo: C. Teixeira e Cia. Editores, 1916.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! – vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

\_\_\_\_\_. Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do Teatro Brasileiro. In: BOMENY, Helena (org.). *Constelação Capanema*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1956.

\_\_\_\_\_. *Exercício Findo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *João Caetano*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *História Concisa do Teatro Brasileiro (1570-1908)*. São Paulo: EDUSP, 1999.

\_\_\_\_\_. *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Peças, Pessoas, Personagens – O Teatro Brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_. *Teatro em Progresso*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.

\_\_\_\_\_. *Procópio Ferreira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Evolução Política do Brasil e Outros Estudos*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1957.

\_\_\_\_\_. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 5ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1957.

\_\_\_\_\_. *História Econômica do Brasil*. 16ª edição. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1973.

RABETTI, Beti (org.). *Teatro e Comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teatro e Comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

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

RIEGO, Christina Barros. *Do futuro e da morte do teatro brasileiro: Uma viagem pelas revistas literárias e culturais do período modernista (1922-1942)*. São Paulo: USP, dissertação de mestrado, 2009.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo 4. 3ª edição aumentada. Rio de



Janeiro: Livraria José Olímpio Editor, 1943.

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira*. Tomo 5. 3ª edição aumentada. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editor, 1943.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva / EDUSP / Ed. UNICAMP, 1993.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. *O drama impossível – teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. São Paulo: tese de doutorado, FFLCH-USP, 2002.

SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. *Ao Vencedor as Batatas*. 5ª edição. São Paulo: Ed. Duas Cidades / Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Duas Meninas*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *O Pai de Família e Outros Estudos*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Que Horas São?*. 2ª reimpressão. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo – Machado de Assis*. 4ª edição. São Paulo: Ed. Duas Cidades / Ed. 34, 2000.

SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil*, vol. 3. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão – Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. 4ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.

SILVA, Daniel M. da. *Precisa arte e engenho até...: um estudo sobre a composição de personagem tipo através das burletas de Luiz Peixoto*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado, 1998.

SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SILVEIRA, Miroel. *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*. São Paulo: Ed. Quíron / MEC, 1976.

SIMÕES, Giuliana Martins. *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro*. São Paulo: tese de

doutoramente, FFLCH-USP, 2009.

SOUZA, Antonio Candido de Mello e. et alii. *A Personagem de Ficção*. 9ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

SOUZA, Antonio Candido de Mello e. *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. 3ª edição. São Paulo: Ed. Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. 2 volumes. 7ª edição. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Ed. Itatiaia, 1993.

\_\_\_\_\_. *Iniciação à Literatura Brasileira (Resumo para principiantes)*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Humanitas, 1998.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

\_\_\_\_\_. *O Método Crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: EDUSP, 1988.

\_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 3ª edição. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1995.

SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. 2 Tomos. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

SOUZA, Cristina Martins de. *As noites do Ginásio – Teatro e Tensões Culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Ed. UNICAMO / CECULT, 2002.

SOUZA, Maria Cristina de. “*O negócio é bite-bite*”: *O teatro de revista de Maria Irma Lopes Daniel*. São Paulo: USP, tese de doutoramento, 2002.

STERNBERG, Véronique. *La poétique de la comédie*. S.l.: SEDES, 1999.

SUSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

STROWSKI, Fortunat. *Le Théâtre Moderne et le Brésil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2001.

TOMÉ, Alfredo. *Leopoldo Fróes e o Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Livraria José Olímpio, 1942.

TROTTA Rosyane. *O Teatro Brasileiro: Décadas de 1920-30*. In: VÁRIOS. *O Teatro Através da História*, vol. II. Rio de Janeiro: CCBB, 1992.

VALLADARES, Dinho. *O teatro por sessões – A influência do teatro por sessões, popularizado por Paschoal Segreto, no teatro de revista*. Rio de Janeiro: Unirio, dissertação de mestrado.

VANNUCCI, Alessandra. *Rugero Jaccobbi ou da transição necessária: estratégias da modernização teatral no Brasil entre tradição cômica e mercado cultural (década de 1950)*. Rio de Janeiro: dissertação de mestrado, 2000.

VANUCCI, Alessandra (org.). *Crítica da Razão Teatral: O teatro no Brasil visto por Ruggero Jacobbi*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VEBLEN, Thorstein. *A Teoria da Classe Ociosa*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1965.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Ed. UNICAMP / Pontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Não Adianta Chorar – Teatro de Revista Brasileiro...Oba!*. Campinas-SP: UNICAMP, 1996.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira – De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1909)*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Letras e Letras.

\_\_\_\_\_. *Martins Pena e o Teatro Brasileiro*. In: *Estudos de Literatura Brasileira 1ª Série*, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia / São Paulo: EDUSP, 1976.

\_\_\_\_\_. *José de Alencar e o Drama*. In: *Estudos de Literatura Brasileira 3ª Série*, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia / São Paulo: EDUSP, 1977.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de Viagem*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

VILLAR, José Luiz M. *Contravenção e a cultura da ascensão social*. Brasília: Blucher, 2008.

VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o teatro de seu tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Problems in Materialism and Culture*. 3ª impressão. Londres: Verso, 1989.

## **Apêndice: Companhias Estrangeiras de Teatro Declamado no Rio de Janeiro – *Vieux Colombier, Bragaglia, Comédie Française***

Podemos classificar a presença de companhias estrangeiras nos palcos cariocas, durante a década de 1930, como muito intensa. Devemos dividir essas companhias em dois grupos: de um lado, as companhias portuguesas, que se estabeleciam no Rio de Janeiro com a clara finalidade de permanecer durante alguns meses, pois não dispunham de mercado noutros países sul-americanos; por outro lado, as demais companhias europeias, que faziam de sua parada no Rio de Janeiro apenas mais uma escala, de cerca de dez dias, em sua turnê por outros países sul-americanos.

Com isso, a organização dos espetáculos diferia sob um aspecto: enquanto as companhias portuguesas buscavam a reprodutibilidade das mesmas peças, tentando construir sucessos sem a necessidade de grande variação de cartaz, as demais companhias europeias simplesmente encenavam peças de seu repertório, exibindo-o ao público, repetindo, no máximo, duas vezes cada espetáculo, mas nunca pretendendo sua reprodução indefinida.

Com relação às companhias portuguesas, predominaram aquelas de teatro musicado, sendo seu palco preferido o Teatro República. Normalmente eram importadas uma ou duas companhias por ano, sendo este número constante durante toda a década, exceção feita ao ano de 1935, quando nos parece não ter havido tal importação.

Relativamente às demais companhias importadas, a variabilidade de gêneros é grande. Tradicionalmente, nos meses centrais do ano, organizava-se a chamada “Temporada Oficial” no Teatro Municipal, composta por uma companhia importada declamada (em regra, francesa) e por uma companhia importada lírica. Esporadicamente eram trazidas outras companhias, fora da “Temporada Oficial”, para ocupar outros palcos cariocas, variando desde as líricas, passando pelas ligeiras musicadas e pelas declamadas.

A presença de uma das companhias na “Temporada Oficial” tornava-se o centro dos acontecimentos de então. As primeiras notícias das colunas teatrais eram dedicadas à cobertura de seus espetáculos, realizada pelos melhores críticos. Todos os olhos voltavam-se para suas encenações, consideradas de melhor qualidade.

As conexões do mercado teatral brasileiro com o mercado teatral estrangeiro, por outro lado, não se limitavam à importação de companhias. O *Jornal do Commercio*, por exemplo, regularmente publicava resumos sobre a temporada teatral em Paris

e, excepcionalmente, em outras cidades como Lisboa, Berlim e Nova York. Somente no ano de 1931 foram publicadas cerca de vinte e cinco notícias denominadas *Teatros de Paris*, além de cerca de cinco denominadas *Teatros de Lisboa*.

Essas notícias apresentavam as grandes novidades teatrais, embora normalmente sob um ponto de vista comercial, colocando nosso mercado em sintonia com os acontecimentos europeus. O número de artigos decaiu um pouco durante a década, mas nunca deixa de ocorrer.

Observando a presença estrangeira em palcos cariocas, constatamos que três companhias destacaram-se e gozaram de um *status* superior em relação às demais: as companhias francesas do *Vieux Colombier* e da *Comédie Française* e a companhia italiana de Bragaglia. Sinteticamente, descreveremos suas passagens pelo Rio de Janeiro.

A companhia do *Vieux Colombier* veio ao Rio de Janeiro, durante a década de 1930, pela primeira vez em 1936, ocupando o Teatro Municipal. Conforme nota publicada no *Jornal do Commercio*, a companhia, dirigida pelo seu ator René Rocher, e estrelada pela atriz Germaine Dermoiz, estrearia com a comédia *Le Crepuscule du Theatre*, de Lenormand, num “espetáculo verdadeiramente parisiense”. Além disso, seriam encenadas as obras-primas do teatro clássico francês, destacando-se que tais representações contariam com o patrocínio da *Association Française d’Action Artistique*, órgão oficial do governo francês<sup>707</sup>.

No dia seguinte, outra nota destaca a peça de estreia:

Trata-se de uma comédia finíssima que focaliza com muita verve a atual situação do teatro, uma crítica mordaz às modernas concepções dos ultra-modernos renovadores cênicos bolchevico-berlinenses. Desde que se abre o velário as suas cenas se desenvolvem sob uma sátira ferina, viva, incisiva e divertida a certos costumes teatrais, a personagens, umas brejeiras, outras comovedoras, num diálogo vibrante que determina a mais forte reação contra a crise por que passa atualmente o teatro.<sup>708</sup>

No dia da estreia, publica-se um resumo da peça. Seu primeiro ato passa-se num velho teatro parisiense, ameaçado de desaparecer, transformando-se em cinema, mas ainda nas mãos de uma companhia. No segundo quadro, a companhia vai mal por culpa da estrela, que não compreende seu papel. Ainda assim, o autor descobre que a peça fora comprada por estrangeiros. No segundo ato, o autor está em Berlim e sua peça será encenada, após transformações, pelo *metteur-en-scene* do teatro ultra-moderno. Discute-se se a obra

---

<sup>707</sup> JC, 19/6/1936.

<sup>708</sup> JC, 20/6/1936.

literária deve ser respeitada ou não. No terceiro ato, de volta a Paris, o velho teatro apresenta uma obra de Shakespeare, mas o público o abandona para acompanhar uma luta de boxe. No último quadro, definitivamente o velho teatro se transforma em cinema<sup>709</sup>.

No dia seguinte, o crítico (L.) observa que a obra de Lenormand pertence a um gênero novo, que comporta vários gêneros, incatalogável, chamado, simplesmente, “peça”, numa classificação que a tudo abrange. Informa-se que ela fora encenada em Paris, pela primeira vez, no ano de 1934, tornando-se grande sucesso<sup>710</sup>.

No dia 25/6, duas obras foram encenadas. À tarde, *Andromaque*, de Racine; à noite, *Le Malade Imaginaire*, de Molière<sup>711</sup>. Conforme o crítico (L.), os artistas representaram a primeira peça de modo “inesperadamente harmonioso”, estando os valores principais “em rara correspondência e equilíbrio”; já a segunda peça, foi classificada “deveras brilhante e regaladora”<sup>712</sup>.

A peça seguinte, *Espoir*, de Bernstein, foi representada em 26/6, à noite, e em 28/6, em vespéral. *Elizabeth, la femme sans homme*, de André Jossot, foi encenada no dia 27/6. Cumpre destacar uma reflexão feita pelo crítico (L.) do *Jornal do Commercio*:

Em relação a estas temporadas do Municipal, a crônica teatral assume uma feição especialíssima. Não lhe cumpre expor a ação, porque já os programas a deram – por sinal que, às vezes, como no caso da peça *Espoir*, na qual, segundo os reclames oficiais, Bernstein teria retomado o assunto de *Le Scoret*, que não tem com aquela a menor semelhança... Não influem praticamente as nossas críticas em favor ou contra as obras representadas, porque, em geral, elas só vão à cena uma vez. Restam os atores. Mas o teatro, com as suas dimensões exorbitantes e outras condições desfavoráveis ao gênero, raramente permite aos comediantes mostrar o seu valor integral. Toda a apreciação, portanto, pode falhar, claudicar. E o que dá realmente prazer ao cronista é divagar um pouco, palestrar intimamente com os seus leitores a propósito duma ideia geral ou duma impressão de detalhe, colhida em cada representação.<sup>713</sup>

*Bourrachon*, de Laurent Doillet, subiu à cena em 29/6. *La Gouvernante*, de François Perché, foi representada em 1/7, à noite, e em 5/7, à tarde. No dia 2/7, a peça *L'Avare*, de Molière, foi representada na vespéral, e *La Nuit d'Octobre*, de Alfred de Musset, à noite. No dia seguinte, encenou-se *Britannicus*, de Racine. Em 4/7, a peça *La Petite Catherine*, de Alfred Savoir, foi apresentada. Por fim, em 6/7, a última peça foi exibida: *La Femme en Fleur*, de Denys Amiel.

<sup>709</sup> JC, 22-23/6/1936.

<sup>710</sup> JC, 24/6/1936.

<sup>711</sup> JC, 25/6/1936.

<sup>712</sup> JC, 26/6/1936.

<sup>713</sup> JC, 28/6/1936. Destacamos que a reflexão permite inferir que a incorporação da crítica pela produção de peças por companhias importadas não se dera na mesma proporção que ocorria na produção nacional. A falta de reprodutibilidade das peças encenadas exigia do crítico novas habilidades, ainda não totalmente assimiladas pelo mesmo.

Notamos que a crítica limita-se a tecer considerações sobre o autor das peças, muitas vezes apresentando detalhes de sua vida e de sua obra, para então trazer considerações muito genéricas sobre o espetáculo, normalmente elogiando o desempenho dos artistas e, algumas vezes, suas roupas, além de apreciações quanto à reação do público. Não há qualquer análise quanto aos métodos utilizados para a encenação, ou críticas que questionem ou explicitem peculiaridades do processo produtivo. Vejamos um breve exemplo:

A representação, servida por um guarda-roupa luxuoso e de grande aparato, correu deveras animada e sobretudo nos primeiros atos calorosamente aplaudida. A Sra. Germaine Dermoz apresentou uma Elizabeth deliciosa de naturalidade, desenvoltura e descaramento. Por que só ela, no meio dos intérpretes, falaca com acento defeituoso, estrangeirado? Mistério! Em todo o caso o trabalho da ilustre artista, sobretudo a cena final, com alguma coisa de macabro, foi notável.<sup>714</sup>

Durante o mês de maio de 1937, algumas notícias são veiculadas no *Jornal do Commercio* para preparar o ambiente teatral a fim de receber a companhia do italiano **Antonio Giulio Bragaglia** (*Companhia Italiana de Arte Dramática*), abrindo as “assinaturas” aos interessados em ir ao Teatro Municipal. Em 2/5, publica-se nota intitulada *Não se trata de futurismo mas de pura arte dramática*, que esclarece:

Bragaglia com desassombro e inteligência pôs-se à frente na Itália, há alguns anos, de um movimento renovador na cena tetral e por serem suas ideias atrevidas houve quem o achasse futurista... Ora o futurismo procura romper todos os liames com o passado e Bragaglia, ao contrário, acumulou cultura artística e foi buscar na arte clássica inspiração para a sua obra que seria diferente, mas reverenciava as belas conquistas do gênero humano no campo estético.

Na organização da temporada que vem realizar dentro em breve no Brasil, no que concerne à escolha de peças e sua encenação, Bragaglia teve o cuidado de imprimir o caráter de novidade sem cair em excesso ou exageros. A série de espetáculos que realizará entre nós terá, pois, o cunho de verdadeira exposição da arte dramática do último instante na Itália, respeitadas as linhas gerais do teatro de todos os tempos, isto é, o patrimônio de cultura artística e intelectual de que tão justamente se orgulha a Itália.<sup>715</sup>

Convém destacar outra nota, publicada em 8/5, denominada *O que é “regista”*, uma nova função criada pela moderna técnica teatral:

O teatro, como todas as artes, adstrito, embora, a princípios fundamentais, evolui, evolui sempre. E para funções novas necessita de novos termos. Deparamos na Itália com a palavra *regista*. À primeira vista pareceu-nos corresponder a *regisseur*, sem equivalente, também, em português. Um exame mais acurado fez-nos pensar em diretor artístico, o que não é propriamente. O regista no moderno teatro italiano é a pessoa que depois de ler uma peça, respeitando as rubricações do autor, levanta-a na sua imaginação e através de sua sensibilidade, no seu todo e em todos os detalhes. Cabe-lhe, pois, a tarefa do cenógrafo, do encenador e do ensaiador a um tempo. Ele imprimirá à obra intelectual o cunho de sua personalidade artística. Assim, a obra teatral aparece

<sup>714</sup> JC, 5/7/1936.

<sup>715</sup> JC, 1-2/5/1937.

aos olhos do público dentro de uma perfeita unidade estética como uma beleza teatral.<sup>716</sup>

No final, a nota esclarece que a companhia de Bragaglia adota essa figura, que se alterna entre o próprio Bragaglia e outros componentes do elenco. Diversas outras notas, diárias, são publicadas, destacando, ainda, a presença das “estrelas” Renzo Ricci e Laura Adani no elenco, o cuidado com os cenários, a escolha do repertório e o interesse do público. Em suma:

Ninguém que ame o teatro poderá eximir-se de assistir às cinco récitas prometidas pela harmoniosa *troupe* itinerante: é o teatro na sua mais alta e mais bela expressão que aí vem, justamente no momento em que o Governo brasileiro se preocupa seriamente com o assunto e faz voltar para ele a atenção de todos os intelectuais e da elite cultural do nosso país.<sup>717</sup>

A temporada estreia dia 15/6, com a peça *Tutto per Bene*, de Luigi Pirandello:

Belo espetáculo, o de ontem, no Municipal. Sala das mais brilhantes, das mais vibrantes, das mais efusivas. Uma destas noites em que os artistas e os espectadores efetivamente se comunicam e se compreendem. Forma-se um ambiente comum, familiar. O público, em vez de acompanhar e apreciar a representação, nela deveras toma parte. Atravessa os episódios, sente-se envolvido pelas situações, vive a peça e é, por assim dizer, um intérprete como outro qualquer. Assim foi a noite de ontem no Municipal. E tal se tornou a correspondência, a identificação entre o palco e a plateia, que os cenários verdadeiros da peça, substituídos em vista da falta de tempo para serem armados, por outros quaisquer, não chegaram propriamente a fazer falta. Ou antes: ninguém por essa falta chegou a dar.<sup>718</sup>

Notemos que a crítica não consegue expor uma visão da peça que enfoque a união dos elementos que compõem a encenação. Cada um deles é analisado separadamente, de tal modo que a falta dos cenários não é vista como um problema. Após analisar a reação do público, o crítico (L.) relata, ainda isoladamente, aspectos do texto e destaca o desempenho dos principais artistas.

A peça *Cuore*, de Bernstein, foi representada em 16/6. Na noite seguinte, representou-se *Scampolo*, comédia neo-romântica de Dario Nicodemi, a “preços populares”. Na tarde do dia 17/6, realizou Bragaglia conferência sobre as “Diretrizes do Teatro Moderno”, a convite do Ministro Capanema, transmitida pela emissora de rádio do Ministério da Educação<sup>719</sup>. Em 18/6, sua companhia apresentou *L'Avventuriero Davanti Alla Porta*, de Milan Begovic, cuja nota publicitária destacava a “encenação moderníssima e obedecendo a

---

<sup>716</sup> JC, 8/5/1937.

<sup>717</sup> JC, 14/5/1937.

<sup>718</sup> JC, 16/6/1937.

<sup>719</sup> JC, 17/6/1937.



técnica especial”<sup>720</sup>.

A próxima peça é precedida dos seguintes comentários:

Esse ilustre teatrólogo, que foi na Itália o maior paladino do teatro da vanguarda, dedicou-se, a seguir, à renovação da cena conjugada [SIC], estreitamente, o mérito artístico ao valor psicológico, o que brilhantemente conseguiu, como ainda ontem viu o público seletivo de nosso primeiro teatro, assistindo à representação de *L'Avventuriero Davanti Alla Porta*, de Milan Begovic e cuja ação se desenvolve em novos cenários.

Bragaglia, vendo nos vanguardistas uma forma perene de renovação, incluiu no repertório da companhia que dirige duas ou três peças do gênero avançado.

Hoje, em vespéral, dedicado ao mundo artístico e intelectual, apresentará uma delas, *La Ruota*, de Cesar Vigo Ludovici. É uma das mais interessantes obras do seu gênero e terá a aplaudi-la, por certo, um público de escol.<sup>721</sup>

Convém destacar, relativamente à peça *La Ruota*, encenada na vespéral de 19/6, que seu enredo apresenta uma mulher infeliz, que realiza todos seus desejos em estado de “subconsciência”, sonhando. Ao acordar, delibera buscar noutra vida o sonho e a evasão<sup>722</sup>. À noite, a peça representada foi *Il Ragno*, de Sem Benelli.

Na vespéral de 20/6 foi apresentada a peça *Speranza*, de Bernstein. Por fim, a última encenação deu-se em 21/6, à noite, com a peça *Il Rifugio*, de Dario Nicodemi.

Não há comentários no *Jornal do Commercio* sobre a excursão após seu término. Somente em 20/3/1938 publica-se uma nota sobre a próxima vinda de Bragaglia ao Brasil, contratado por N. Viggiani, com um elenco completamente diferente, com as estrelas Paola Borboni e Luigi Cimara<sup>723</sup>. No dia 5/7 anuncia-se que a companhia embarcaria no dia seguinte para o Brasil, para estrar no Brasil no dia 20, em São Paulo, de onde iniciaria excursão pela América do Sul. Nota de 13/10 afirma que a companhia voltaria a São Paulo, após percorrer a Argentina e o Uruguai, em vista do “extraordinário êxito alcançado”, estreando no Rio de Janeiro em novembro, realizando quatro espetáculos no *Casino Copacapana*<sup>724</sup>.

A partir de então, notas dão início à publicidade da companhia. Em 20/10, destacam-se, por exemplo, “as modernas encenações da companhia Borboni-Cimara-Bragaglia”, qualificadas como “impecáveis” e enriquecidas com “cenários modernos e do mais apurado gosto”<sup>725</sup>. Em 4/11, fala-se do repertório e da companhia:

O moderno teatro italiano não tem sido divulgado no Brasil. Apesar do grande

<sup>720</sup> JC, 18/6/1937. No dia seguinte, a crítica novamente se limita a descrever o enredo e o desempenho dos artistas.

<sup>721</sup> JC, 19/6/1937.

<sup>722</sup> JC, 19/6/1937.

<sup>723</sup> JC, 20/3/1938.

<sup>724</sup> JC, 13/10/1938.

<sup>725</sup> JC, 20/10/1938.

desenvolvimento atingido pelo moderno teatro de prosa da península e o conseqüente aparecimento de homens notáveis nas letras teatrais, o teatro moderno italiano tem-se ressentido de uma mais ampla divulgação em nosso país. A rápida temporada que a empresa Viggiani proporcionará ao público carioca no Teatro *Casino Copacabana*, será antes de tudo uma amostra dos novos e destacados valores desse teatro tão fértil no passado e tão promissor no presente.

Obras de Zorzi, Criarelli, Tieri, de Stefani serão representadas pelos valorosos comediantes da Companhia Borboni-Cimara-Bragaglia, e nessa pequena série de espetáculos o público carioca terá uma impressão positiva da atualidade teatral italiana.

Além de representação primorosa e homogênea, o notável conjunto italiano, encabeçado por dois tradicionais nomes do teatro italiano, a Sra. Paola Borboni e o Sr. Luigi Cimara, apresentará cada espetáculo montado e encenado pelo grande diretor Bragaglia, glória da cenografia contemporânea.

Assim sob todos os aspectos a temporada italiana se apresenta promissora e a acolhida que a elite social e intelectual da Capital da República tem dado à assinatura para quatro récitas é disso uma prova.<sup>726</sup>

No dia seguinte, destaca-se, novamente, a qualidade da companhia:

O teatro de comédia não vive só de uma boa interpretação. A excelência de um conjunto não se aquilata unicamente pela qualidade dos artistas que o compõem. Gênero teatral complexo e difícil, vive de uma série de fatores, que se equivalem e se completam. Entre eles destaca-se como elemento de primeiro plano a *mise-en-scène*. As companhias em *tournées* geralmente não podem apresentar, pelas dificuldades incriveis que a isso acarretaria, montagem a altura. Improvisam.

A superioridade da Companhia Borboni-Cimara-Bragaglia reside justamente no conjunto de valores positivos que apresenta.

Além de elenco e repertório homogêneo e ensaiado, pois a companhia é permanente, trabalha o ano inteiro na Itália, destaca-se a primorosa e bem cuidada montagem de seus espetáculos.

Bragaglia, o grande mestre da cenotécnica moderna encenou e dirigiu o repertório. Cenários executados especialmente para a temporada pelos mais notáveis cenógrafos peninsulares.<sup>727</sup>

A estreia finalmente ocorre em 8/11, com a peça *La Morte degli Amanti*, de Luigi Chiarelli. O crítico (L.), após resumir a peça, “sabida e ajustada com primor”, avaliou que o desempenho “correu com leveza e desenvoltura exemplares”, elogiando os artistas<sup>728</sup>. No dia 9/11, encena-se a peça *La Vena d’Oro*, de Guglielmo Zorzi. A peça de Pirandello, *Come Prima Meglio di Prima*, foi encenada em 10/11. Por fim, a última peça encenada foi *I Vestiti Della Dona Amata*, de Enrico Raggio, no dia 11/11, marcando a despedida da companhia.

Em 1939, a vinda da *Comédie-Française* para ocupar o Municipal transforma-se em um grande acontecimento, divulgado por meio de inúmeras notas diárias. Em 11/7/1939, ocorre a estreia, com as peças *L’École des Maris*, de Molière, e *Le Chandelier*, de Musset, repetidas em 13/7. A companhia é vista como o “mais famoso e ilustre conjunto

<sup>726</sup> JC, 4/11/1938.

<sup>727</sup> JC, 5/11/1938.

<sup>728</sup> JC, 9/11/1938.

dramático do mundo”, visitando a América do Sul em “missão oficial do governo francês”. Informa-se que “a notável organização traz completo o seu conjunto de auxiliares de cena, material cenográfico, adereços e, sobretudo, de intérpretes” e que o repertório seria composto de peças clássicas e românticas<sup>729</sup>.

De modo inovador no *Jornal do Commercio*, convida-se o crítico teatral francês Fortunat Strowski para fazer a análise dos espetáculos<sup>730</sup>. Inicialmente, ele escreve uma apresentação da companhia, que passara por uma profunda crise econômica:

Foi quando o nosso governo teve a ideia “absurda” (ao menos aparentemente) de pôr à frente da casa anêmica um jovem autor dramático de um grande talento, mas ainda muito discutido – o Sr. Bourdet, autor da *Prisonnière* e do *Sexe faible*. E o Sr. Bourdet teve então a ideia à primeira vista “absurda” de apelar para quatro *metteurs-en-scène* de primeiro plano: Baty, Dullin, Jouvet e o mestre de todos eles, Jacques Copeau. E os gloriosos societários tiveram a ideia não menos “absurda” de que os cinco poderosos personagens, em lugar de tiranos, seriam talvez libertadores para suas ideias, seu temperamento e seu talento. Os três “absurdos” reunidos fizeram uma coisa grandemente bela: a ressurreição da *Comédia Francesa*. O termómetro da saúde subiu magnificamente. A *Comédia Francesa* tornou-se o teatro mais artístico e ao mesmo tempo o mais inteligente da França.<sup>731</sup>

Relativamente a sua apreciação das duas peças primeiramente encenadas, merece ser destacada apenas uma análise específica, relativamente à peça de Musset, enfocando sua encenação:

Ora, Gaston Batty fez *Le Chandelier* voltar à cena da Comédia Francesa. Ele criou, pela *mise-en-scène*, efeitos surpreendentes de contraste e simetria. Ajuntou, quando preciso, pelo menos quadros que criam um paralelismo quase perfeito entre *Ciavaroche* e *Fortunio*. Tanto que um dito circulou em Paris: “*Le Chandelier* por Gaston Batty, palavras de Musset”.

E é verdadeiramente precioso. Não descreverei essa *mise-en-scène*, é preciso vê-la. Ela é perfeita e sobremodo divertida!<sup>732</sup>

Em 12/7 a peça encenada foi *Asmondée*, de Mauriac, repetida no dia 18/7. Após o crítico abordar os aspectos usuais (descrição do público, relato sobre o autor, informações sobre a peça, descrição do enredo e desempenho dos artistas), teceu as seguintes considerações:

O que me diz o coração é que a *mise-en-scène* não foi sempre suficientemente luminosa. Sei bem que a penumbra numa peça é processo tradicional e cômodo para criar certas atmosferas. Mas no caso estamos na Garçonha, os pinheiros gemem ao vento, a luz baixa do céu e, numa palavra, queremos ver, ver, ver...<sup>733</sup>

Nos dias 14/7, à noite, e 15/7, em vespéral, foram encenadas as peças A

<sup>729</sup> JC, 11/7/1939.

<sup>730</sup> JC, 12/7/1939.

<sup>731</sup> JC, 12/7/1939.

<sup>732</sup> JC, 13/7/1939.

<sup>733</sup> JC, 14/7/1939.

*Quoi Revent les Jeunes Filles*, de Musset, e *Le Jeu de L'Amour et du Hasart*, de Marivaux. Em 15/7 e em 16/7, a peça *L'Âne de Buridan*, de De Flers e Callavet, foi representada. Relativamente a esta última, observou Strowski:

*L'Âne de Buridan* é uma peça do boulevard. Os críticos que não se querem calar têm horror das boas peças do boulevard, porque delas nada há a dizer senão que são divertidas, espirituais e humanas, com um fundo de filosofia risonha e indulgente.

Mas a mim não me aborrece ter apenas isso que dizer. Um boletim de vitória deve ser curto. E a noite foi de uma vitória completa.<sup>734</sup>

A peça *Britannicus*, de Racine, foi representada conjuntamente com a peça *Le Pain de Menage*, de Renard, em 17/7 e isoladamente em vespéral de 20/7. A peça de Racine, embora agradando o público, recebeu algumas censuras do crítico:

O que censuro nos intérpretes de *Britannicus* é de não haverem deixado sentir sempre a unidade, a harmonia e a vida musical de todo o conjunto. Faltava-lhes um chefe de orquestra. Um detalhe o prova: cada um deles adotou uma maneira própria de ritmar os versos.<sup>735</sup>

Por fim, a peça de Octave Mirbeau, *Les Affaires Sont les Affaires*, foi representada em 19 e 20/7, e as peças *Tartuffe*, de Molière, e *Cantique des Cantiques*, de Giraudoux, foram encenadas em 21/7.

Terminada a excursão, o crítico Strowski deixa algumas reflexões sobre o teatro brasileiro:

É um fato que existe no Rio, e em todo o Brasil, um público apaixonado pelo teatro, e mais capaz do que em outros lugares de distinguir o bom do mau teatro. O bom gosto é, no Rio, a coisa mais bem distribuída.

Sendo assim, parece-me impossível que as vocações não venham à luz: vocações de autores, vocações de atores. Parece-me impossível que um teatro nacional não floresça no Rio. Por certo, no começo haverá tentativas. Em Paris, em 1924, contavam-se mais de 40 pequenas *troupes*. Daí saiu o nosso teatro atual. O mesmo fenômeno se deu em Varsóvia.

Lá, as *troupes* novas excluíam o artista que, tendo talento demais, quebrava a unidade da companhia, porque não se tratava de glória ou de reputação individual, mas do bom e do belo teatro. A mesma observação pode ser feita quanto aos Estados Unidos.

Quero crer que chegou a hora daqui. Sei que os brasileiros têm encargos sobrehumanos a realizar para levar avante todo o seu imenso país, sua obra de civilização. Mas o teatro não é inútil. Um Corneille, um Molière, um Racine não foram inúteis à França, como também Ésquilo ou Sófocles à Grécia.<sup>736</sup>

Em 1940 volta ao Rio de Janeiro a companhia do *Vieux Colombier*, novamente para ocupar o Teatro Municipal. A estreia ocorre no dia 19/6/1940, com a peça *La Première Legion*, de Emmet Lavery, reencenada em 23/6 e 7/7. Por ocasião da primeira

<sup>734</sup> JC, 17/7/1939.

<sup>735</sup> JC, 19/7/1939.

<sup>736</sup> JC, 23/7/1939.

montagem, o crítico do *Jornal do Commercio* (L.) pronunciou-se como de costume: resumo da peça, nota sobre o autor, análise do desempenho<sup>737</sup>, sempre em termos elogiosos.

No dia 21/6 foi representada a peça *Septembre*, de Constance Colline, com um desempenho “equilibrado, harmonioso e deveras interessante”<sup>738</sup>. A peça *Le Venin*, de Bernstein, foi encenada em 22/6. No dia 24/6, representou-se *L’Amour Veille*, de De Flers e Caillavet, novamente encenada em 30/6 e 4/7.

As peças *Le Paquetbot Tenacity*, de Charles Vildrac, e *Madame Souris*, de Jean Sarmant, foram representadas em 26/6. *Phèdre*, de Racine, foi representada em 27/6 e 2/7. A peça *Le Secret*, de Bernstein, foi encenada em 28/6 e, novamente, em 7/7.

*Monna Vanna*, de Maeterlinck, foi representada em 29/6. Embora o crítico (L.) tenha elogiado o desempenho, constatou:

...mas que sensação estranha a que tivemos de que a peça de Maeterlinck envelhecera, tanto no que se refere ao trecho, quanto ao que se refere ao “processo” teatral. Sem cometermos uma heresia, afirmaríamos que *Monna Vanna* é dessas obras teatrais que hoje só devem ser lidas.<sup>739</sup>

No dia 1/7 encenou-se a peça *L’Âge de Raison*, de Paul Vialar, considerada a melhor da temporada, “como desempenho e em justeza e harmonia do conjunto”<sup>740</sup>. A peça de Beaumarchais, *Le Barbier de Seville*, foi representada em 2/7. *Les Femmes Savants*, de Molière, subiu ao palco no dia 4/7. Em 5/7, representou-se a peça *L’Annonce Faite à Marie*, de Paul Claudel. A peça *Éblouissement*, de Keith Winter, foi encenada em 6/7.

---

<sup>737</sup> JC, 20/6/1940.

<sup>738</sup> JC, 22/6/1940.

<sup>739</sup> JC, 30/6/1940.

<sup>740</sup> JC, 1-2/7/1940.

## **Anexo: Artigos do *Jornal do Commercio***

### **21/3/1931 – THEATRO LYRICO, *Um tostãozinho de felicidade*, primeira representação**

A peça do Sr. Oduvaldo Viana, com que ontem se apresentou no Theatro Lyrico a Companhia Brasileira de Comédia Moderna, participa, em alternativas mais ou menos bem dosadas e devidamente justificadas, do burlesco e do sentimental. Entre as personagens, há artistas de teatro, autores, jornalistas e singela e rude gente de trabalho, com temor de Deus, muito amor nos corações e filharada ao redor. E a ação decorre, ora através de sátiras e paródias, ora num ambiente de ternura familiar tocado de poesia. Já o título da peça constitui um decassílabo; e não faltam, pelos diálogos fora, as passagens que podiam ser postas em verso.

Nas suas linhas gerais, *Um tostãozinho de felicidade* faz lembrar uma dessas fitas norte-americanas, tão diletas daquele povo e de certo por isso mesmo tão repetidas, em que um marido, homem trabalhador, honesto, cheio de boa-fé, adorado pela esposa, sem outras preocupações além dos seus negócios nem outras alegrias senão as do seu lar, de repente tudo despreza, abandona tudo, para seguir uma aventureira que apenas o quer explorar; quebra a cabeça, cobre-se de ridículo, gasta tudo o que tem; um dia, descobre que a criatura ama outro e a ele apenas o entretém com a promessa de uma recompensa que nunca chegará a obter; parte, então, arruinado, mortificado, perdido – mas perdido, não, porque um amigo irá em seu auxílio e o reconduzirá à vida honesta, às doçuras familiares, a tudo aquilo que para ele deve constituir felicidade.

Tal a história de João da Broa, sócio de seu irmão Manoel, numa casa de petisqueiros e que, embeijado por uma atriz de revista, pretensiosa, perversa e sem contrato, briga com o mano, abandona a santa esposa, o par de filhos, espertos como ratos – para se fazer empresário teatral. A artista, mancomunada com um autor da moda, o Dr. Paulo de Mergulhões, tira do ingênuo português as economias do banco, e o dinheiro da casa da família, hipotecada à pressa, e quase a camisa do corpo. Uma noite, João, entrando no camarim da estrela, surpreende-a, etc. etc. Mas o Sr. Oduvaldo Viana deu a esse entrecho demasiado “feito” um interesse, um atrativo novo. Localizou habilmente o assunto. Os meios em que a ação decorre estão traçados e coloridos com fidelidade e abundância de detalhes. Algumas personagens foram apanhadas ao vivo – e realmente vivem. E apesar da demasiada

extensão e repisamento de certos diálogos, a obra cativou a atenção do público e mereceu-lhe a melhor simpatia – como o demonstraram a cada final de ato, os aplausos de toda a sala.

A companhia está, para a comédia ligeira, superiormente organizada. Houve muito capricho, muita seriedade na montagem e nos ensaios. E o desempenho da peça propriamente dita – porque há, como já dissemos, intercalados na ação números de *music hall* e até “surpresas” na plateia – correu com rara desenvoltura e segurança exemplar.

A sra. Abigail Maia fez a mulher de João, dando um belo tipo de campônia adaptada à vida urbana, com muita observação e comunicativo sentimento. Em João Broa, não dá o Sr. Nascimento Fernandes a exata medida das suas faculdades e recursos de artista; apresenta, em todo o caso, um trabalho que sem favor se pode considerar bom. O Sr. Oduvaldo Viana realizou uma curiosa caricatura da voz e das inflexões do Dr. Raul Pederneiras – e não caricaturou a figura do caricaturista tão somente porque não quis. A Sra. Dulcina de Moraes deu ao papel da artista fascinadora de donos de casas de pasto a necessária graça e a imprescindível perversidade. E, em outros papéis, mais ou menos brilharam, contribuindo para o agrado do espetáculo, a Sra. Ruth Viana e os Srs. Chaves Filho, Ary Viana, Eduardo Viana, Gabriel Macedo, Durval Rebouças e Odilon Azevedo. – L.

### **28/3/1931 – THEATRO LYRICO – *Sorriso de Mulher* – Primeira representação**

Segundo os reclamos oficiais, o Sr. Oduvaldo Viana tirou de uma fita norte-americana, *A mulher ideal*, o assunto da peça ontem representada no Theatro Lyrico. Deve ser verdade. Em muitos casos se tem visto o escritor negar ou ocultar a fonte de onde colheu a ideia da sua obra, senão integralmente, a própria obra; dizer, porém, um comediógrafo, ou mandar alguém dizer por ele, que a ação da sua peça não é original quando realmente o é, nunca se viu, nem provavelmente se verá jamais... No entanto, e apesar de não termos visto *A mulher ideal*, estamos certos de que os elementos dela apresentados pelo autor de *Sorriso de Mulher*, foram reduzidos e superficiais. Trata-se naturalmente de uma espécie de “inspiração”.

O Sr. Oduvaldo Viana serviu-se, por exemplo, daquela chave da ação, constituída pela estratagem ingênua de um rústico, que tendo dirigido, em forma de carta, um pedido de casamento, a uma mulher que o não conhece e, achando-se no último momento demasiado feio e mal ajambrado para juntar à missiva o próprio retrato, se serve da fotografia de um garboso e insinuante rapagão. Conta ele, com essa imagem rara, atrair a mulher

desejada que, diante da carantonha verdadeira, com certeza, deixaria de atender ao chamado; e, conta, também, que, depois, a criatura compreenderá a boa intenção do embuste e generosamente o perdoará. Está claro, porém, - e todos os espectadores de ontem previram, com absoluta segurança - que a criaturinha e o inocentão do retrato virão a gostar um do outro; e será o velho quem compreenderá e perdoará...

Utilizando-se, porém, dessa ideia geral, o sr. Oduvaldo Viana fez uma peça inconfundivelmente brasileira e com episódios e espécies do mais extremo regionalismo. Deu os caracteres das personagens, os costumes, os cenários e todo o contingente dos diálogos que - tirante um ou outro detalhe de dengosidade ou pernosticismo, absolutamente inverossímeis entre caipiras - oferecem a propriedade mais viva e mais flagrante. O Sr. Oduvaldo Viana não extraiu, "fez" uma peça. É uma bela peça. É pena que, claro, como todo o autor, da integridade da sua obra, ele não se fizesse, durante os ensaios, exclusivamente diretor de cena para cortar ou reduzir certas passagens em que a marcha da ação se retarda por entre antigas pilhérias e estribilhos, cacoetes abusivamente empregados. Assim, a obra, em vez de se dilatar e afrouxar ditosamente se adensaria, ganhando em movimento, interesse, vida... Em todo o caso, repetimos, *Sorriso de Mulher* é uma bela peça, a que os espectadores do Lyrico fizeram plena justiça, aplaudindo-a calorosamente.

O Sr. Manoel Durães compôs excelentemente o tipo do fazendeiro que se enfeitiça por uma artista de S.Paulo e lhe manda a tal carta, com o retrato trocado. O seu trabalho foi sempre acentuado, metuculoso, de uma superior eloquência e valeu-lhe bem o que se chama um "sucesso pessoal". A Sra. Abigail fez a artista, com muita finura, muita graça sentimental. A Sra. Dulcina de Moraes realizou um curioso e impressionante trabalho em "Bicho do Mato". É uma criatura meio selvagem, meio histérica, em que não haverá talvez grande verdade, mas de que a artista soube tirar singulares e veementes efeitos teatrais. A peça está primorosamente ensaiada e todos os intérpretes dão boa conta de si. Cumpre, porém, assinalar ainda a cooperação das Sras. Estephania Louro e Ruth Viana, Menina Margot Louro e Srs. Ary Viana, Gabriel de Macedo, Modesto Souza, Eduardo Viana e Barbosa Júnior. - L.

#### **16/4/1931 - TRIANON - *O Interventor* - Primeira representação**

Não é da política dos dias correntes que trata a comédia do Sr. Paulo de Magalhães, representada ontem pela primeira vez pela companhia de que é figura relevante o Sr. Procópio Ferreira. Os espectadores que viram e ouviram sem enfado o desenvolvimento



dos três atos e que, porventura, foram ao Trianon seguros de que iam assistir a uma “charge” aos acontecimentos, atraídos pelo título da peça, tiveram apenas o ensejo de sorrir ou mesmo rir, a ligeiras e espirituosas alusões que têm tanto cabimento agora como o teria em qualquer ocasião. O interventor de ontem é um rapaz rico e apaixonado que, por teimosia sentimental, faz coisas incríveis para fazer-se corresponder pela moça que o fascina e, indiferente e caprichosa, o repele sempre.

Seu primeiro cuidado, quando sente fugir-lhe a jovem, que vai casar-se com um homem que não estima, mas apenas em obediência aos desejos paternos, é impedir esse casamento, cerimônia singelíssima testemunhada simplesmente pelas poucas pessoas da família. Apresenta então uma certidão de que Fulano de Tal, o noivo, é casado há quatro anos. O documento é verdadeiro, mas trata de outro indivíduo de igual nome ao do noivo. Transferida a cerimônia, “sine die”, ocorre o dismantelo da companhia de que é diretor-presidente o pai da moça, cuja família, pródiga em gastar dinheiro, fica reduzida à penúria. O protagonista, por artes de [*ilegível*] teatrais, é nomeado interventor, pelos acionistas da companhia, com poderes discricionários para fazer uma devassa na vida do ex-presidente. Mete-se na casa dele, promove a compressão das despesas, que são realmente exageradíssimas, e tendo verificado que ele praticara desmandos e dera um desfalque de mais de mil contos no cofre da companhia, ampara-o com sua generosidade e sua fortuna, e diz-lhe depois que gosta muito de sua filha.

Contentes, o velho e a velha comunicam a moça, lealmente, o que ocorrera e esperam que ela os auxilie, aceitando o casamento que lhe é oferecido. Repelida a princípio a proposta, como negócio indigno, a jovem submete-se afinal, mas, muito altiva e indignada, diz ao namorado palavras contundentes, para exprimir o seu desprezo.

Casamento e viagem de núpcias. Um mês depois, não se tendo entendido nunca, nem se aproximado senão para o marido ouvir da esposa asperezas que os separavam cada vez mais, volta o casal. Diante dos pais a moça afeta felicidade. Mas o dissídio continua.

Ela, teimosa em não querer; ele, teimoso em conquistá-la. Por fim, um *truc*. Uma senhora amiga presta-se a representar o papel de ex-secretária e antiga amante do “interventor”, e preparam os dois uma cena, que é uma emboscada amorosa. A esposa é levada a ouvir-lhes a conversa, que que ambos combinam fugir para reviver horas passadas. Ferida em seu amor próprio, a esposa resolve protestar e impedir a fuga e de tão precipitada maneira se passam as coisas que ela fica, de repente, querendo bem ao marido. Este e sua comparsa denunciam, entre risadas felizes, a comédia com bom fim representada, e a jovem

esposa se sente igualmente feliz...

O terceiro ato foi o menos feliz da peça. O galã, espirituoso, do primeiro ato, solene e apaixonadíssimo do segundo, caiu um pouco no final do terceiro, não por culpa do Sr. Procópio, que representou o papel conforme lhe escreveram. Da dama que tanto amor inspira àquele personagem encarregou-se a Sra. Regina Maura, que se criou rapidamente uma situação de destaque no nosso meio artístico e vai mantendo-a e assegurando-a com brilho inegável. Um e outra receberam muitos aplausos espontâneos.

Os outros papéis são de menor significação, mas seria omitir uma palavra de justiça se não louvassem o excelente trabalho do ator Casarré, no “Tio Lãó”, maldizente e gozador. Boa figura também fizeram a Sra. Elza Gomes, a Sra. Luísa Nazareth e os Srs. Manoel Pera, Delorges Caminha e Abel Pera.

A nova peça do Sr. Paulo de Magalhães, com piadas interessantes, algumas das quais a plateia tem ideia de ter ouvido já, foi acolhida com muita simpatia e é certamente um trabalho que não vale menos que sua obra anterior.

### **30/4/1931 – TRIANON – *O Bobo do Rei*, primeira representação**

O soberano de que se trata na peça do Sr. Joracy Camargo ontem representada no Trianon é o usineiro e capitalista Paulo de Tal, cognomiado o “Rei do Açúcar”. Este milionário, *accommettido* (três letras dobradas numa só palavra... Ainda bem que vamos ter outra, ou antes, que vamos ter “uma” ortografia!), *accommettido*, dizíamos, daquele tédio a que o Grilo de Eça de Queiroz chamava “sofrer de fartura”, resolveu contratar para o seu serviço um jogral tanto quanto possível do tipo clássico, mas adaptado à vida e à sociedade modernas. Arranjaram-lhe primeiramente um sensaborão que, felizmente, veio antes de começar a peça e que o monarca da cana doce se apressou a pôr na rua. Descobriram-lhe depois o vagabundo do Morro do Kerozene, Aristides Cassiano, vulgo Pinguim. Como verificaram os pesquisadores que Pinguim, vadio de zona excêntrica, poderia desempenhar tão exigente missão? Mistério. O fato é que o levaram, garantido, à presença do ricoço e logo Pinguim se revelou um truão do gênero e dos recursos que o amo e senhor justamente desejava. Com efeito, não cuidava aquele Triboulet do Morro do Kerozene de dizer ao patrão as verdades e insolências que deleitavam os déspotas medievais, enjoados de hipocrisias e bajulações... Pinguim dizia essas coisas sinceras ou temerárias... aos outros. Era um bobo não apenas espirituoso, mas também e sobretudo esperto. E justamente demonstrava como a

espécie evoluíra da Idade Média até os nossos dias e como de Alexandre Herculano ao Sr. Joracy Camargo. D. Ribas se metamorfoseara no sentido prático passando de monstrengo heróico a cavador da vida.

O primeiro ato da peça do Sr. Camargo é das coisas mais brilhantes que nos últimos anos têm aparecido nos nossos teatros. O diálogo [*ilegível*] de ditos sutis. Frequentemente as réplicas de Pinguim envolvem conceitos audazes que surpreendem e entusiasмам. E outras vezes, eis que o malandrim do Morro se alonga em tiradas de alta comédia, fazendo lembrar Dumas Filho ou Oscar Wilde, e desatando a atirar paradoxos para a direita e para a esquerda e a jogar com frases como um nababo do espírito ou um malabarista da verve. Esse primeiro ato conquistou o público, ora lhe merecendo uma atenção enlevada, ora lhe provocando a hilaridade mais ditosa. Foi, de princípio a fim, um sucesso.

Os outros dois atos valem inquestionavelmente menos, quer como invenção quer como forma literária. Mas é sem enfado e não raro com verdadeiro prazer que se assiste ao desenrolar, lento, embora, daquela ação através da qual Pinguim – a quem se veio juntar uma linda irmã, inteligente como ele – se impõe à afeição do Rei do Açúcar: descobre as imposturas e patifarias dos seus mais próximos amigos, vence todas as hostilidades, domina a situação e, finalmente, vê a sua obra coroada pelo casamento da mana estremecida com o filho do dono da casa. Ele mesmo, Pinguim, se faz amar por uma linda moça e com ela vai ser muito feliz e ter muitos meninos. Realmente, como Rigoletto, ex-Triboulet, está mudado!

A nova obra do Sr. Joracy Camargo sem dúvida lhe valeu – pelo menos na bagagem que conhecemos – o melhor êxito da sua carreira. E os artistas do Trianon – apesar duma evidente deficiência de ensaios – apreciavelmente contribuíram para aquela vitória. O Sr. Procópio Ferreira tirou sensacional partido do papel do protagonista, da sua alegre filosofia, da sua fantasia, dos próprios disparates que o convencionalismo da personagem forçosamente acarreta. A Sra. Elza Gomes, na irmã de Pinguim, teve cenas de muita delicadeza e graça. O Sr. Manoel Pera ostentou com a habilidade e a naturalidade possíveis as prerrogativas da realeza açucareira. E em outros papéis, louvavelmente concorreram para o agrado do espetáculo as Sras. Luíza Nazareth, Regina Maura e Albertina Pereira e Srs. Darcy Cazarré, José Soares e Delorges Caminha. – L.

**10/6/1931 – TRIANON – *Bombonzinho*, primeira representação**

A peça do Sr. Viriato Correa ontem levada à cena do Trianon tem, como mil outras farsas e *vaudevilles*, por ponto de partida, a aventura dum marido que há muito tempo ludibria a esposa, mas de repente se vê apanhado em falso e mais ou menos desmascarado. Para se livrar da primeira entaladela, o farsista improvisa uma explicação: dessa mentira, porém, novos apertos se formam que ele vai combatendo com outras tantas intrujices, até que... Em geral, o autor escolhe um dos dois desfechos: ou o herói acaba engendrando um carapetão sublime que, não só resolve o caso por completo, mas ainda leva a esposa a jurar convictamente que nunca mais desconfiará, ou a esposa confunde o meliante, aquele confessa e à força de humildade, consegue ser perdoado.

O autor de *Bombonzinho* adotou o primeiro desfecho. Mas o seu protagonista não se parece com o Outro Eu do *Coup de fouets* ou qualquer outro marido do repertório ligeiro. O Dr. Agapito de Tal é um desavergonhado que organiza as suas bombochatas – diz ele – como um algebrista arma uma equação: por isso, tudo tem de se desenvolver metodicamente e dar no fim matematicamente certo. Assim, Agapito nos é apresentado com um desses tipos que nunca se deixam apanhar, que destroem todos os revezes e se safam de todas as explicações, *un débrouillard*, [ilegível]. Tal, porém, se não dá absolutamente. A qualquer dificuldade, o grande cínico se atrapalha todo, o espertalhão se deixa apanhar como um patinho. Quer dizer: deixa, não; *deixaria*, se outra figura principal, o pacato, caseiro, tímido, cândido Mingote o não salvasse de todas as situações perigosas, com golpes cada vez mas engenhosos e oportunos. Há aqui realmente uma contradição, que na alta comédia se tornaria inaceitável; mas *Bombonzinho* não se filia a tal gênero e foi anunciada como peça simplesmente engraçada para fazer rir. As suas inverossimilhanças não chegam a escandalizar o espectador divertido e regalado. E assim aquela história de marido que passa em casa por ter partido para São Paulo numa noite em que o trem descarrilhou – como aquele bilontra do conto de Artur Azevedo, que contou à esposa ter ido na véspera ouvir o *Rigoletto* no Politheama, quando o Politheama ardera – a aventura do deslavado Dr. Agapito e do seu companheiro Mingote se desenvolve por entre a mais ditosa alegria, tanto do palco como na sala. Os espectadores de ontem riram, riram como bem-aventurados e, sendo chamado à cena, juntamente com os artistas, o Sr. Viriato Correa, as palmas que lhe deram traduziram não só entusiasmo mas também gratidão.

O papel de Agapito teve no Sr. Procópio Ferreira um intérprete que deveras o valorizou e o Sr. Darcy Cazarré apresentou um Mingote de curioso relevo e

interesse na sobriedade da sua composição. A Sra. Regina Maura acentuou a capricho, com as vivacidades do seu temperamento, os ciúmes e ímpetos de desforra da esposa de Agapito; a Sra. Luíza Nazareth portou-se sempre como excelente caricata moderna que é na noiva encruada D. Teteia; e em papéis menores cumpre louvar ainda as Sras. Elza Gomes e Albertina Perreira e Srs. Delorges Caminha e José Soares.

Como em outras produções do Sr. Viriato Correa – *Zazá* inclusive – o título *Bombonzinho* nenhuma ou quase nenhuma relação tem com o assunto da obra. Mas ainda isso que importa se a peça é brilhante e agradou em cheio? – L.

### **3/7/1931 – TRIANON – *O Homem que salvou o Brasil* – Primeira representação**

Ontem, no Trianon, antes de se abrir o velário, veio no proscênio o autor da peça *O homem que salvou o Brasil*, Sr. Paulo de Magalhães, e pediu aos críticos e ao público que não julgassem o seu trabalho como obra de literatura ou de teatro, mas sim como uma tentativa sinceramente patriótica, uma contribuição, modesta embora, para o engrandecimento do Brasil. O que ele, autor, sobretudo, desejava é que os homens de boa vontade dali saíssem resolvidos a cooperar esforçada e esperançadamente pela realização do ideal que a peça ia apresentar, desenvolver e tornar teoricamente vitorioso.

Trata-se, digamo-lo desde já, da questão do analfabetismo. O protagonista da peça, Tupã Gonçalves, elaborou um projeto de difusão do ensino por todo o país, projeto que necessariamente comporta prêmios aos que mais eficazmente colaborarem na grande obra, como envolve impostos novos e outras punições para aqueles que de qualquer modo burlarem a aplicação da lei providencial. Tupã Gonçalves é um otimista exaltado, um idealista que toma os mais vagos, mais longínquos sonhos por outros tantos triunfos já consumados e presentes. A peça o define como um misto de apóstolo e de D. Quixote. Como apóstolo, adotou uma modalidade doutrinária bem estranha e bem nova, substituindo o método suave, insinuante, persuasivo e sempre benigno pela mais rude franqueza e a preocupação das respostas injuriosas. E quando ele próprio se compara ao herói de Cervantes, louvando-lhe a tendência para ver o céu sempre limpo e só distinguir aspectos risinhos e favoráveis, esquece-se de que o nobre cavaleiro manchego a cada momento enxergava ou imaginava os inimigos a combater os perigos e enfrentar ou conjurar... Na verdade, Tupã Gonçalves leu *D. Quixote* há muito tempo e esqueceu-se da feição predominante e deveras impressionante dessa personagem imortal – o que vem a ser o seu culto da Justiça.

Tupã Gonçalves, ou digamos mais propriamente, o Sr. Paulo de

Magalhães argumenta e condena como se até hoje nada se tivesse feito no Brasil em favor da instrução. Parte do princípio de que não existe no interior do país quem ensine nem que deseje aprender a ler. E como outra personagem alegue dificuldade de se arranjam professores bastantes para “alfabetização” geral, Tupã Gonçalves explica: “Mas por que razão, nas terras em que há cadeia não há de haver escola?”. Ora, quem teria dado a Tupã ou ao autor da peça a noção de existirem no Brasil localidades sem escola e com cadeia? Se ele andou pelo sertão e encontrou vila, aldeia, arraial ou rancho em tais condições, é que se tratava duma anomalia temporária, duma extravagância, uma exceção. Informe-se a respeito o Sr. Paulo Magalhães e de certo modificará, neste ponto, o texto do *Homem que salvou o Brasil*.

Não constitui, porém, esse desacerto, nem outros que se pudessem apontar, razão bastante para se considerar a última peça do Sr. Paulo de Magalhães – a quinquagésima pelas suas contas – destituída de beleza ou de valor. A inspiração a que ele obedece é das mais simpáticas e apreciáveis. Certas réplicas e até longas tiradas se revestem duma superior sinceridade, duma coragem moça, robusta, audaciosa – digna, enfim, de atenção e louvor. É até de lamentar que o escritor não mantivesse até o fim a feição vigorosa e vencedora do seu paladino. Com efeito, na última cena, quando o protetor de Tupã vem anunciar que o projeto deste, aceito pelo Governo, vai entrar em execução e o herói exulta, afirmando que, dentro de cinco ou dez anos não haverá no Brasil um só analfabeto – outra personagem observa, em remate e síntese de tudo: “Está certo! Sabem que dia é hoje? Primeiro de abril!”. E sobre o *tableau* que tal frase determina, corre, rápido, o velário. Eis, sem dúvida, um desfecho infeliz. Infeliz porque pretende responder ao que de sério e bem intencionado se disse no correr dos três atos; infeliz porque faz duvidar da sinceridade com que o Sr. Paulo de Magalhães escreveu tudo o mais. Assim mesmo, as boas qualidades da obra resistem e se mantêm no conjunto das impressões do espectador. E assim mesmo *O Homem que Salvou o Brasil*, considerada mais como obra de patriotismo que como obra teatral, nos desperta um superior interesse e faz jus aos nossos aplausos.

O desempenho foi, em geral, acertado e brilhante. O Sr. Procópio Ferreira compôs com muita inteligência a figura do protagonista e soube mantê-lo, ora grave, ora humorístico, sempre numa linha de coerência, difícil e por isso mesmo merecedora de admiração. A Sra. Elza Gomes apresentou um belo tipo de disciplina abnegada, enlevada – e no fundo enamorada do Mestre. A Sra. Regina Maura soube dar realce a uma personagem menos definida que aquela e mais incoerente. O Sr. José Soares fez um nobre Mecenas; o Sr. Darcy Cazarré deu um bom janota cético; e os outros artistas completaram harmoniosamente

o desempenho.

Elogiando a nova produção do Sr. Paulo de Magalhães e apontando-lhe as impropriedades ou descuidos em que ele, a nosso ver, incorreu, julgamos honrá-lo muito mais do que se, por camaradagem ou por “política” elogiássemos a torto e a direito, irrefletidamente. A melhor maneira de prestar homenagem a um autor e servir o teatro a que ele pertença – maneira digna de parte a parte – é dizer aquilo que nos pareça verdadeiro ou justo. E ninguém, diante de tal propósito, pode legitimamente sentir indignação ou vontade de rir – porque ridículo e execrável é o sistema dos que elogiam incondicionalmente e, tendo por dever dar a sua opinião, a convertem em mero anúncio. – L.

### **25/7/1931 – TRIANON – *O Vendedor de Ilusões* – Primeira representação**

O Sr. Oduvaldo Viana, escritor justamente consagrado, pela sua forte inteligência e pela experiência da literatura teatral e dos efeitos infalíveis que ela, bem cuidada, produz no espírito dos espectadores, é o autor da peça que a Companhia Procópio Ferreira representou ontem pela primeira vez no Trianon. *O Vendedor de Ilusões* – assim se chama a nova comédia – é um pretexto para a sucessão de cenas interessantes, em que um homem de cultura e de bondade se propõe, um tanto extravagantemente, a propiciar a felicidade, dentro de um prazo combinado com um amigo, aos infelizes que o procurarem. O outro, que conhece o plano a adotar, faz com ele uma aposta avultada. O otimista não dará felicidade a ninguém. Quando muito distribuirá ilusões de felicidades...

O Dr. Orlando, que é o personagem principal, conhece largamente a teoria da quiromancia e é versado igualmente em filosofia. Sabe o valor das linhas das mãos e todos os seus significados e tem de cor o que os autores desde os gregos escreveram sobre psicologia humana. Com o estudo das mãos dos clientes, postos em jogo vários artifícios de que faz instrumentos alguns de seus auxiliares e cercando suas consultas de um mistério sugestivo que acha indispensável, atende aos clientes, atraídos por seu anúncio.

Uma mulher feia que nunca ouviu uma palavra sequer de amor; um operário que quer ser patrão; um homem rico, infeliz no jogo, que aspira ter sorte ao menos uma vez; um preto que quer ser branco; uma mulher de que o marido não faz caso – tal é a clientela que o procura. E o Dr. Orlando dá um namorado à primeira; faz do segundo um industrial apatacado; consegue do amigo pessimista o favor de perder dinheiro para o jogador infeliz; proporciona ao preto o prazer de ouvir palavras apaixonadas de uma mulher branca; e

à dama mal casada sugere meios de atrair o marido. Essa gente, porém, não se satisfaz. Os três clientes, que consideraram o dia mais feliz da vida aquele em que alcançaram o que pediam, querem mais, ou simplesmente mudaram de opinião. E não se conformam a retornar ao que eram. Declararam-se desgraçados e arrastam nessa desventura dois auxiliares do Dr. Orlando, marido e mulher, casadíssimos de fresco, que se beijavam a cada minuto e se desavém, por terem apresentado, com a recomendada vivacidade, papéis amorosos, em relação a pessoas estranhas. A experiência do Dr. Orlando falha desastrosamente. Apenas duas pessoas se salvam na derrocada: o próprio quiromante e uma jovem milionária voluntariosa que o procura por curiosidade e confessa que estimaria ser contrariada em alguma coisa. Essa rapariga é inteiramente satisfeita no seu capricho. O Dr. Orlando, comprimindo a afeição que ela lhe desperta, no primeiro momento, contraria-a, humilha-a, desespera-a. Mas consegue com isso, sem o esperar, ser amado por ela. E quando a peça acaba, estão os dois sentados em um degrau, a trocar impressões risonhas sobre a quantidade de filhos que o casal vai ter.

Sem discutir a verossimilhança do enredo e de seus detalhes, recebidos alegremente pelo público que encheu o Trianon nas duas longas sessões de ontem, não se pode deixar de registrar que a peça é brilhantemente escrita e foi desempenhada com especial interesse.

O Sr. Procópio, cujo papel é trabalhoso, tem várias oportunidades de grande relevo. Fez sorrir e arrancar também risadas. No primeiro ato, definindo a função e o poder das mãos da humanidade numa tirada exaustiva, provocou aplausos que por um momento interromperam o espetáculo.

Foi também muito apreciado o trabalho dos outros artistas – as Sras. Elza Gomes, Regina Maura e Luiza Nazareth e os Srs. Delorges Caminha, Eduardo Viana, Darcy Cazarré, Restier Júnior e Abel Pera.

Há dois cenários nos três atos. Os anúncios não referem o nome do autor que, entretanto, revela segurança e originalidade em sua arte.

### **12/8/1931 – TRIANON – *A Última Conquista*, primeira representação**

Com a peça ontem levada à cena do Trianon, voltou ao aprisco teatral a ovelha descarrada que, nos últimos anos, tinha sido o Sr. Renato Vianna. Os seus amigos mais íntimos o consideravam perdido para a literatura teatral. Dizia-se que o resultado da sua derradeira ou das suas derradeiras tentativas o desiludira quanto aos elementos com que um



autor de talento e orientação superiores podem contar para amparo e recompensa da sua obra. Afirmava-se que, por causa desses maus auxiliares, ele desistira, como autor, de alcançar a glória – que vem a ser, na sua própria definição, “a ânsia de viver profundamente”. E com efeito, em artigo publicado numa revista efêmera – mais um empreendimento pouco feliz – longa e veementemente o Sr. Renato Vianna desabafara contra o meio rebelde e ingrato, a começar pelos empresários e a terminar no público.

Felizmente, ou a expansão do irritado escritor não foi lida ou não foi levada ao trágico. Ninguém se zangou com ele. Nem os diretores teatrais, nem os artistas, nem os críticos contra os quais – em reconhecimento por tão repetidos e generosos louvores – com especial insistência se assentaram as baterias da sua indignação, nem mesmo o público, que segue o duplo princípio de exigir que o divirtam ou o comovam deveras e deixar falar quem fala... E a prova do que da objurgatória do Sr. Vianna nada resta, pois aqueles que a leram ou a perdoaram ou a esqueceram, está na representação da *Última Conquista* no Trianon e da maneira carinhosa como a recebeu toda a gente.

A ação da *Última Conquista* é leve, resumida. Poderia caber em algumas linhas. Faz lembrar o assunto da *Massière* de Jules Lemaitre e da *Gemine*, de Pierre Veber e Henri de Gormo. Em qualquer dessas duas comédias, um artista, um mestre às portas da velhice se toma de amores por uma discípula, a ponto de querer casar com ela; chega a obter da criaturinha a aquiescência, o “sim” nupcial; e depois, compreendendo que ela não o ama... de amor e sim a um condiscípulo, ele mesmo, o mestre, aproxima os dois jovens e os abençoa. Assim termina a comédia do Lemaitre, assim a de Veber e de Gormo. A *Última Conquista* segue essa linha geral de ação, rematando-a, porém, no segundo ato. O terceiro passa-se dez anos depois, no mesmo gabinete de trabalho em que decorreram os outros dois. A discípula vem acabar de revelar ao mestre o infortúnio do seu casamento. Tinham ido viver em São Paulo. O marido não tardou a revelar a inconstância do seu caráter, a volubilidade do seu coração. Ainda durante alguns anos tentou salvar as aparências; depois voltou francamente à vida estróina de solteiro. Acaba de partir com uma criatura fácil para a Argentina. E a abandonada volta à casa do mestre onde o seu lugar propriamente não foi preenchido e todo o seu material de trabalho a espera intacto.

Notando a semelhança de assuntos entre a peça do Sr. Renato Vianna e aquelas duas comédias parisienses, não quisemos de modo algum dar a entender o aproveitamento duma inspiração ou dum trabalho alheio. Do mesmo modo então insinuaríamos que, posterior à *Massière*, à *Gemine*, a copiara ou imitara... E em quantas obras

de teatro ou de livraria análoga história teria sido anteriormente desenvolvida? O Sr. Renato Vianna fez, pois, inquestionavelmente obra sua. E trata-se duma obra honesta e caprichosa. Sema a preocupação do sucesso tumultuoso, popular; com a comodidade de escolher os processos mais correntes, o Sr. Renato Vianna escreveu aqueles três atos, dando-lhes a possível elevação de ideias numa estilo que apurou o mais possível. Nos diálogos da *Última Conquista* há muita frase interessante. De vez em quando, um conceito nos parece vago de mais ou um tanto obscuro, como a citada definição da gloria... Mas em geral a linguagem é cuidada, apurada, clara e deveras agradável.

A peça do Sr. Renato Vianna teve um desempenho que bastante lhe valorizou as qualidades quer de espírito quer de sentimento. O Sr. Procópio Ferreira apresentou, no velho escritor Borba Netto, um trabalho excelente de medida, equilíbrio, discrição. Na galeria das criações do artista, Borba Netto fica sendo um tipo a parte, superiormente realizado. A Sra. Regina Maura, que muito desejaríamos ver apurar o seu estudo no sentido da naturalidade, da aparente “facilidade”, deu muita ternura, muita doçura à sua personagem que se não tem bonito nem distinto o nome de “Myvza”. No galã Jorge, louvadamente se conduziu o Sr. Delorges Caminha, que está adquirindo a leveza e a espontaneidade dum bom comediante; a Sra. Luíza Nazareth e o Sr. Darcy Cazarré completaram a boa nota do conjunto.

O cenário único da peça – em casa de Borba Netto – tem apenas um defeito: não pode ser admitido como ambiente dum homem, dum espírito daqueles. No mais, talvez esteja certo. – L.

#### **17/9/1931 – TRIANON – *O Sol e a Lua*, primeira representação**

Está a terminar sua temporada deste ano no Trianon a Companhia Procópio Ferreira.

Deu, ontem, com peça nova, o festival da primeira atriz do elenco, Sra. Regina Maura, e dará na próxima semana o do ator empresário, Sr. Procópio.

Foi, provavelmente, a de ontem, a penúltima pela da época. Chama-se *O Sol e a Lua*, a nova comédia que é original do Sr. Joracy Camargo, autor já conhecido e aplaudido em outras produções.

Trata do problema feminista, exibindo uma jovem órfã, corajosa e virtuosa, que, depois de experimentar a injustiça dos preconceitos sociais, resolve, em seu

apartamento, num arranha-céu, alugar a um rapaz estudante, um quarto, que lhe sobra.

É um inquilino ideal, pela sua inteligência, pela sua ilustração e pelo seu bom senso.

Antes, já, ali tivera três inquilinas, moças independentes e indesejáveis pelo seu caráter. Já morara em pensões e em casas de famílias, as quais tivera que abandonar por causa dos homens “sérios”, sem escrúpulo, que lhe faziam propostas indignas.

Agora, estava bem, com aquele companheiro respeitador, a quem tinha obrigação de dar o café da manhã e com quem entretinha uma excelente intimidade, cheia de confiança e respeito.

As pessoas de suas relações é que não faziam seguro juízo da situação verdadeira dos dois jovens. Dois rapazes “modernos” lá aparecem, para convidar Lydia para um *pic-nic*, num dia feriado, acompanhados de duas mocinhas mal educadas, cujo objetivo é ter liberdade para farrear, fumar cigarros e tomar bebidas. Vendo o tal estudante e sabendo-o, pela moça, um homem austero, ficam surpreendidas quando lhe ouvem o elogio da mocidade e da alegria. Cedendo ao *truc* do Jarbas, que é o personagem masculino principal, os dois almofadinhas vão buscar *whisky* na baratinha que ficara à porta e esgotam-no rapidamente. As “melindrosas” embriagam-se e Jarbas, que fingira ter bebido, revela-se o que é e dá aos valdevinos uma forte lição de moral. Esses sujeitos não de vingar-se, e aparecem à noite, em casa de Lydia, acompanhados dos pais de cada uma das levianas, que já curaram a mona. Os dois rapazes acusam Jarbas de atrair e seduzir meninas e a moça é envolvida numa teia de suspeitas, cuja indignidade é ressaltada com preeminência pelo estudante.

Os dois aparecem casados no terceiro ato. Foi o melhor meio de fazer calar a maledicência e selar pela união definitiva, o amor que os aproximava um do outro com tanta força. Mas um dos pais das duas pequenas arma uma emboscada a Lydia, atraindo-a a seu escritório para encontrar lá seu marido. Era mentira do velho, que o que pretendia era corrompê-la. Lydia chega tarde em casa e encontra o marido torturado pela dúvida sugerida por sua demora. Aquela mesma gente, as dodivanas, o pai de cada uma e os dois bilontras, todos conhecedores por um serviço de espionagem da longa estada de Lydia numa casa da cinelândia, em hora em que ela deveria estar em seu emprego e depois em casa para jantar, aquela mesma gente vai a casa de Jarbas, gozar o embaraço daquela de que era, entre abraços e palavras de afeto gratuito, a feroz inimiga.

Depois de uma situação em que, tendo mostrado às suas visitas uma adaga japonesa, herança paterna, que tinha uma remota história trágica, Jarbas, respondendo à

mulher, diz que seria capaz de, com aquela arma, matar os que ousassem difamá-la, as visitas se retiram um tanto precipitadamente, e Lydia pode afirmar em pleno sossego que aquelas pessoas não voltarão mais a sua casa. E o marido, que fica a conhecer a aventura perversa e perigosa em que a esposa se envolvera, vai viver com ela uma vida feliz, longe das intrigas e da presença funesta e desagradável daquele pessoal.

Serão como o sol e a lua a que se faz referência larga no primeiro ato. Ele, com o calor de seu trabalho e da sua proteção. Ela, com a suavidade de seu carinho, a confortá-lo de noite.

O primeiro ato pareceu-nos excelente e as Sras. Regina Maura e Elza Gomes e os Srs. Procópio, em seu longo papel, e Eduardo Viana, deram-lhe imenso realce. O segundo, com a declamação repetida da lição de moral do primeiro e com a presença de uma *leader* feminista que amedronta o espectador e quase não perturba os personagens da comédia, papel que a Sra. Luíza Nazareth desempenhou com facilidade, foi pouco menos interessante. O terceiro, cheio de diálogos vivos e brilhantes, nada perderia se estes mesmos diálogos tivessem menor extensão.

A Sra. Regina Maura, a beneficiada, recebeu vários presentes em cena aberta.

Completaram o espetáculo alguns números variados, entre os quais os de que se encarregaram o Sr. Catulo da Paixão Cearense, que recitou uma poesia sua, *O Sol e a Lua*, Eros Volússia, a pequena e notável bailarina patricia, e a Sra. Lili Morel.

### **1/10/1931 – JOÃO CAETANO – *O Divino Perfume*, primeira representação**

No intervalo do primeiro para o segundo ato do espetáculo de ontem no João Caetano, em vários grupos de espectadores e em palestras tão ligeiras como o fumo dos cigarros em tais momentos obrigatórios – se recordava *Le Duel*, de Henri Lavedan. Mas a aproximação das duas obras só era justa quanto ao seu ponto de partida. No seu ponto de partida, aliás, tão velho, explorado e explorado em todos os aspectos, que há muito perdem a importância – se realmente algum dia a teve. Que é *Le Duel*, considerado como linha de ação, senão mui desenvolvimento da fábula decoradíssima: [*frase ilegível*].

Também no *Divino Perfume* dois irmãos levavam a vida mais afetuosa e mais ditosa, em companhia duma santa avozinha, quando esta adota uma pupila, criaturinha em todo o esplendor da mocidade e toda a candura dum coração que ainda não amou. Mas na

obra robusta e veemente de Lavedan de fato se estabelece conflito entre os dois irmãos, o homem de ciência e o homem de religião, cheio o primeiro de desejo da mulher, persuadido o segundo de que a defende dum pecado abominável – quando em verdade ambos a amam como desesperados. Na peça do Sr. Renato Vianna, não há conflito; há duas lutas: cada um dos irmãos batalha consigo mesmo para ceder ao outro a criatura amada. É talvez menos humano. Não é de certo menos belo.

O autor de *Divino Perfume* considera o caso passional dum ponto de vista... digamos mais postiço. As personagens afastam-se das práticas mais verossímeis, mais vulgares. Passam a falar e a agir num mundo ideal. No entanto, nada há na sua linguagem ou nos seus atos de impossível ou mesmo de inverossímil. Duas criaturas excepcionais, mas não absurdas. Luciano e Paulo, irmãos não só pela lei do sangue, mas também pelo princípio, mais nobre ainda e mais poderoso, do sentimento, pensam igualmente em se sacrificar e cada um por sua vez se sacrifica sinceramente, convictamente. Zaira, sentindo com igual intensidade o influxo das duas paixões, e vendo nas duas figuras a encarnação do mesmo ideal, hesita, vacila, não sabe ao certo a quem prefere. Ora o seu coração, pobre pêndulo, obedecendo ao capricho dos episódios familiares, pende para Paulo ora para Luciano. E eis um problema bem mais difícil de resolver do que seria se os dois irmãos viessem a odiar e disputassem a mulher adorada, com injúrias na boca e de armas na mão...

Surgem, porém, fora daquele lar onde tudo é ansiedade e incerteza, acontecimentos que precipitam ou simplesmente acarretam a solução do problema parado, e já considerado insolúvel. Desencadeia-se a Revolução, em que Luciano, patriota e político ardente, vai entrar no fim do segundo ato, depois de entregar Zaira a Paulo, para que se casem e consolidem a sua felicidade durante a ausência do irmão queridíssimo. No terceiro ato a revolução passou e Luciano está cego, da explosão de uma granada. Mas da sua derrota de soldado revolucionário, resulta a vitória definitiva da sua paixão. Zaira verifica, sem a menor dúvida, sem equívoco possível, que é para ele que o seu amor decisivamente se volta, e é entre aquelas mãos leais e magnânimas ao extremo que o seu coração para sempre quer ficar. Este terceiro ato é um pouco longo demais para o que nele tem que se dizer e que acontecer... Há certas repetições ou insistências que bem poderiam ser suprimidas. Tem-se realmente uma impressão de supérfluo – coisa que os autores teatrais a todo o custo devem evitar. Mas a obra, em geral, oferece qualidades de real beleza e valor. Ao final do segundo ato, o público estava conquistado, seduzido. Os aplausos assumiram excepcional entusiasmo, no que não houve senão justiça. E, em suma, a noite de ontem constituiu para o Sr. Renato Vianna, mais

um triunfo.

*O Divino Perfume* teve o desempenho seguro e harmonioso que as suas qualidades literárias e teatrais iniludivelmente exigiam. Os Srs. Jayme Costa e Armando Rosas realizaram um só trabalho. Se certas passagens como os finais do segundo e terceiro atos, deram ensejo no primeiro para expandir um generoso fundo de sentimentalismo, o Sr. Armando Rosas esteve sempre excelente de propriedade, de justeza, de “verdade”. Realmente os dois artistas se mediram – e venceram ambos. A Sra. Lygia Sarmiento exprimiu com eloquência os transe da alma sensível e cândida de Zaira. A Sra. Cora Costa foi uma linda e enternecedora avozinha. E no pequeno papel de uma enfermeira, no terceiro ato, conseguiu a Sra. Thamer Moema aparecer... de verdade. – L.

**24/2/1932 – TEATRO JOÃO CAETANO – *O Homem Silencioso dos Olhos de Vidro*, primeira representação**

Ningué deixará de reconhecer , em princípio, que a tentativa ontem lançada no Teatro João Caetano é digna de louvor. Numa época em que o teatro de comédia cedeu campo à farsa e à revista e estas parecem prestes a desaparecer, temporariamente pelo menos, sem deixar no seu lugar coisa nenhuma – o empreendimento do Sr. Renato Vianna assume uma expressão deveras elevada e corajosa. Obra de idealista e ao mesmo tempo de lutador não se lhe pôde negar a nobreza nem a energia. Nunca adotaria tal orientação quem olhasse à vitória do momento e ao lucro propriamente material. Não se visariam ali os aplausos estrondosos nem forma alguma de popularidade – como outros a entendem e desejam. O Sr. Renato Vianna mirou alto e longe. Teve um belo sonho. Logrará torná-lo uma forte realidade. O tempo o dirá. O que, porém, se verificou e nós devemos proclamar é que a peça de ontem e a maneira como foi representada constituem, na tristeza e desânimo do nosso teatro, qualquer coisa de vigoroso, de esperançado, de verdadeiramente merecedor de simpatia.

*O Homem Misterioso dos Olhos de Vidro...* Por olhos de vidro simbolicamente o autor designa a faculdade ou a tendência daqueles que, desinteressando-se dos aspectos, vêm para dentro das criaturas e de todas as coisas, penetrando o segredo das almas e a própria essência da eternidade. O vidro aí não estaria, pois, na retina do prescrutador de sentimentos, mas sim na substância dos seres por quem ele se interessa pela vida afora. São esses seres que se tornam para a sua visão ou para o seu afeto, cristalinas transparentes. E

assim a mundana Maria Teresa, criatura aparentemente entregue às seduções do luxo e ao império da carne, aparece nos olhos de Carlos, pintor, poeta, homem de todos os requintes e todas as espiritualidades. Quando todos os outros homens apenas lhe admiram e lhe desejam a formosura, Carlos advinha nela uma alma capaz de se sublimar, tornar-se digna dum grande amor. E empreende a conquista dessa alma.

Sem a compreender bem – mesmo porque ele quase não fala – Maria Teresa sente-se atraída, dominada. Na sua sensibilidade mal orientada ainda, dão-se reviravoltas súbitas, regressos à vida e aos amores abandonados. Assim ela, depois de se confessar a uma amiga inteiramente possuída pelo amor espiritual de Carlos, volta de repente para os braços de Paulo, rapaz positivo, exuberante, gozador. E o próprio Carlos, convencido da derrota que sofreu e julgando-a decisiva, aconselha Maria Teresa a partir, a ir viver com o outro.

Mas a Dor e a Desgraça se encarregam da causa do poeta vencido. Maria Teresa adoece, cheia de febre, de ardores e corrosões pelo corpo. O médico reconhece a varíola, aconselha a Paulo a prudência, o bom senso, o isolamento que iniciará a cura da enferma e evitará ao amante o contágio. Sem dúvida Paulo tem por Maria Teresa um veemente amor, mas essa paixão sobretudo se prende à beleza da amante, beleza que vai crestar-se, murchar, morrer. É ele que repete à amante as palavras do médico, de cautela, espírito prático, isolamento. Numa cena de angústia desgrenhada, Maria Teresa afasta para sempre o adorador da sua carne... E o outro, sabendo-a abandonada, desesperada, volta para ela. É então, em vez do Carlos taciturno, quase morto, abismado em dúvidas ou em sonhos, um homem cheio de bondade, de doçura, de todas as ternuras e todas as suavidades. Maria Teresa salva-se, mas fica cega. O artista consola-a com a teoria dos olhos de vidro, olhos que ela agora também vai ter, para desprezar os invólucros frágeis e as formas efêmeras, e só ver a graça e o esplendor das almas imortais. E ao tempo que os dois se estreitam nos braços um do outro, defronte duma vidraça e envoltos no luar, corre o velário lenta, lentamente... É o fim.

O Sr. Renato Vianna não conseguiu dar sempre à sua “fantasia dramática” a clareza, a eloquência que seria de desejar. A intenção simbólica perde-se, às vezes, em frases vagas, expressões diluídas que passam sem nada deixar de si. Há certas insistências, certas repetições que alongam o diálogo, prejudicando-lhe, portanto, o interesse. E o *speaker* que, nos bastidores, anuncia ou explica cada cena bem podia talvez ser dispensado... Mas, para vencer esses senões e fazer com que, não só os perdoemos mas até os esqueçamos, há na obra uma beleza singular, altiva, imperiosa, que quer ser admirada e na

verdade o consegue. E qualquer que seja o destino desta peça, a emoção e os aplausos do público de ontem a tornaram indiscutivelmente vitoriosa.

O desempenho teve também uma feição bem rara nas nossas primeiras representações: a afinação, a harmonia. A Sra. Céu da Camara e o Sr. Renato Vianna (Maria Teresa e Carlos) compuseram um trabalho de conjunto, sem a preocupação das tradições espetaculosas, dos efeitos sensacionais, e do qual realmente só se pode dizer bem. A Sra. Lucilia Jercolis apresentou uma interessante *cocote*, o Sr. Jorge Diniz um galã um tanto frio, mas, como sempre, correto; e em papéis menores, mantiveram o bom equilíbrio da representação a Sra. Victoria Miranda e os Srs. Carlos Barbosa e Roque da Cunha. – L.

### 11/3/1932 – TRIANON – *Mania de Grandeza*, primeira representação

Embora sem as qualidades de estilo e de espírito do *Bobo do Rei*, a nova peça do Sr. Joracy Camargo, ontem levada à cena do Trianon, constitui um espetáculo interessante, divertido, digno de ser visto. Quando dizemos “nova”, é um modo de falar. *Mania de Grandeza* deve ser posterior ao *Bobo do Rei* apenas no cartaz. Tudo indica que foi e escrita antes e que entre as duas obras o jovem autor fez consideráveis progressos sobretudo no terreno literário. Ainda bem. Nada mais agradável para um cronista do que verificar e proclamar essas sucessivas e crescentes vitórias – embora a sua ordem cronológica sofra, perante o público, qualquer alteração...

Os três atos de *Mania de Grandeza* desenvolvem a aventura dum jovem e excelente marido suburbano, pobretão, obscuro, mas adorado pela esposa, impreterivelmente feliz – e o qual, tirando uma sorte de quinhentos contos, resolve comprar palacete, tomar criadagem, dar recepções, entrar, enfim, como ele diz, para a “aristocracia”. Como se vê, é o caso eterno daqueles que, mudando de fortuna, querem mudar rapidamente de ideias, de sentimentos e – suprema dificuldade – de maneiras. Tal o assunto explorado pelos autores de todos os tempos e que tem as duas expressões culminantes no teatro clássico, no *Bourgeois Gentilhomme* e, no teatro moderno, em *Madame Sans-Gêne*. O casal suburbano do Sr. Joracy Camargo vai morar à beira-mar e tudo faz para trocar os seus hábitos do Engenho Novo pelos da mais requintada gente de Copacabana. Naturalmente, porém, só lhe sucedem decepções e desastres. Começam os *nouveaux-riches* por adotar, com os seus quinhentos contos, um trem de vida que em pouco tempo – e embora o autor não previsse tal resultado – os porá a pão e laranja... Depois, não fazem senão *gaffes*, a cada momento se cobrindo, e enfim não são nada



felizes. Ao cabo duma *soirée* que foi um verdadeiro fiasco, o casal protagonista e outro mais ou menos da mesma força ficam perplexos, desorientados, ralados pela dúvida: se algum dia chegarão a tornar-se realmente pessoas *chics* e da alta sociedade... E é o criado grave da casa que lhes abre os olhos e os põe no bom caminho, aconselhando-os a voltar à antiga vida de afetos simples, e modos francos, para a definitiva conquista da felicidade, da *sua* felicidade.

A peça do Sr. Joracy Camargo foi ouvida pela plateia com alegria, com regalo – e eis assinalado o seu êxito. Para isso, não pouco contribuíram os esforços da briosa *troupe* do Trianon. O Sr. Teixeira Pinto e a Sra. Aurora Anoin fizeram o casal da *Parmenus*, ele com a brilhante vivacidade, a desenvolvida naturalidade que lhe são peculiares, ela com uma feição sentimental e, realmente, muito de se apreciar. O Sr. Olavo de Barros e a Sra. Liana Alba imprimiram uma pitoresca elegância ao outro casal de ricos da fresca data; o Sr. Plácido Ferreira apresentou, sem exagero de mau gosto que um dos cartazes deixava esperar, um tipo de negociante dos subúrbios; a Sra. Julieta de Almeida deu uma curiosa caricata, e em menores papeis, contribuíram para o agrado da representação as Sras. Mathilda Costa, Cordelia Ferreira, Annita Spa, Margot Louro e os Srs. Antonio Ramos, grave, solene, bem composto mordomo, Barbosa Júnior, Eduardo Arouca e Djalma Sarmiento. – L.

### **29/7/1932 – TRIANON – Bazar de Brinquedos, primeira representação**

O espetáculo de ontem no Trianon teve principalmente, como era natural, como sempre em tais casos acontece, uma feição festiva. Trata-se da cerimônia inaugural dum empreendimento cheio de esperanças, cercado dos melhores votos de triunfo. E antes de mais nada, tradicionalmente, houve um discurso.

O Sr. Paschoal Carlos Magno, poeta entre os mais inspirados e vitoriosos da nova geração, louvou a iniciativa do Sr. Joracy Camargo, diretor da companhia e autor da peça; fez, depois, o elogio dos comediantes em geral; acusou o público de os não prezar e amar como devia; afirmou, por fim, que aquela indiferença ia acabar, que o teatro brasileiro era já uma realidade e muito bem constituída, um orgulho para o país.

O problema é talvez mais complexo e exigente do que o Sr. Paschoal Carlos Magno imagina ou nos quis dar a entender... Resolvendo-o, porém, assim, poeticamente, mais uma vez o autor de *Pierrot* fez obra de mocidade, de entusiasmo, de fé – obra, portanto, três vezes meritória. E assim o sentiu o público que, às últimas palavras do discurso, prorrompeu em palmas calorosas.

A peça do Sr. Joracy Camargo vem colaborar na espécie de campanha iniciada, ou recomeçada, há alguns anos, em favor da vida sertaneja e para glorificação da inteligência, do caráter e da afetividade da gente mística, sobretudo se comparados à frivolidade, ao egoísmo, ao ressequecimento moral da gente que mora nas cidades. É uma questão que rimadores, romancistas e comediógrafos elucidam com a mesma facilidade com que o Sr. Carlos Magno liquidou a questão do teatro. Fica sempre “provado” que na roça tudo é bom e na cidade nada presta. E com tanto mais ardor e convicção esses homens de letras sustentam tal verdade, quanto é certo não se sentirem forçados a confirmá-la com o próprio exemplo, indo ou voltando de vez para o sertão...

A heroína da peça é uma criaturinha da mais brilhante e divertida sociedade. No seu salão, reúnem-se habitualmente vários cavalheiros que a adoram, várias damas que debalde tentam imitá-la, lhe invejam as *toillets*, o espírito, a corte e, em suma, lhe têm inveja. A todos, mulheres e homens, ela considera mais ou menos bondosos. São os seus brinquedos. De tanto, porém, se divertir com eles em bailes, ceias, noitadas, Germana adocece gravemente e tem que ir passar uma temporada na serra da Mantiqueira. Aí se hospeda numa casa da montanha, casa de lenhadores. *Coquette* incorrigível e – alega ela depois – julgando que vai morrer, faz com que o filho dos donos da casa, rapagão formidável, que derruba, com duas machadadas, uma jequitibá, se apaixone por ela. E, com imensa alegria dos velhos, realiza-se o casamento.

Passado algum tempo e com uma estranha noção do que seja casamento, sobretudo com um homem da montanha, volta Germana para o Rio, sozinha, e de novo se entrega aos seus brinquedos. Mas a sogra adocece, o marido vem buscá-la. Os amigos de Germana não a querem deixar partir. Mas a noção do dever, a gratidão decide-a a acompanhar o marido, bem disposta, em todo o caso, mal a velha faleça ou melhore deveras, a descer a serra e reassumir o seu papel de dona do bazar de brinquedos. Desta vez, porém, estuda melhor o marido, compara-o aos camaradas do Rio, que a vão visitar, sustenta um jogo de orgulho com o homem a quem realmente ama e que a adora, embora finja desprezá-la... No fim, há uma surpresa: com toda aquela desinteligência, aquela separação moral e sentimental... Germana revela o seu estado interessante. O lenhador abre-lhe os braços, a que ela se atira, num transporte de júbilo e de ventura. E cai o pano.

O Sr. Joracy Camargo deu a essa ação singela e um tanto lenta diálogos que, à parte certas repetições, se ouvem com simpatia, com prazer, pois não lhe faltam os ditos galantes, finos, verdadeiramente espirituais.

A Sra. Belmira de Almeida detalhou tanto a aparente futilidade como a vera nobreza da alma de Germana, com muito apuro, e assim mostrou, além dos seus dotes de inteligência e de graça, como lhe agradara, a seduzira o papel. O Sr. Armando Rosas foi um derrubador de florestas bastante elegante, mas nem por isso menos robusto ou enérgico nas maneiras, como nas expressões; e o seu trabalho merece realmente louvores. O primeiro ato, em que há uma recepção dançante, deu ensejo para bonitas *toilettes* e bonitas réplicas às Sras. Guy Martinelli, Suzanna Almorá, Irene Ferreira, Rosa Cadete, Maria Helena. E ainda contribuíram para o interesse do desempenho as Sras. Julieta de Almeida e Suzanna del Negri e os Srs. João Martins, Jorge Diniz, Carlos Torres e Ferreira Leite. – L.

### **10/8/1932 – ALHAMBRA – *Feitiço* – primeira representação**

O Alhambra não se presta para o teatro, especialmente para o teatro de comédia. A ribalta fica exageradamente acima do plano da plateia: a orquestra ocupa enorme espaço e quanto à acústica, nem é bom falar. Se os artistas não empregarem na emissão da voz o dobro do esforço natural, ninguém os ouvirá para trás da terceira ou quarta fila de cadeiras. E dessa necessidade de forçar o tom dos diálogos se ressentiu ontem, em geral, o desempenho.

Foi pena, realmente. Trata-se de uma obra de beleza e valor incontestáveis. O Sr. Oduvaldo Viana trabalhou e esmerou-se deveras na composição destes três atos, sobretudo dos dois primeiros; e, da sua bagagem que conhecemos, nenhuma peça apresenta qualidades tão harmoniosas e tão brilhantes. O primeiro ato, que decorre entre as formalidades mundanas e domésticas da instalação de um casal de pombinhos no seu lar, oferece uma riqueza singular de traços de observação e de conceitos sutis. O autor analisa e filosofa com a mesma espontaneidade cativante. Consegue ser profundo sem deixar de dar às réplicas uma feição de leveza e de facilidade. E de momento a momento os diálogos se enfeitam de ditos de espírito.

Os protagonistas, Nini e Dagoberto, são pessoas ilustradas, de moderna orientação. Escritor o marido, a esposa formada em medicina, julgam-se superiores a certos pré-conceitos caseiros e certos sentimentos tradicionais. Combinam dar-se uma ao outro inteira liberdade, como resutante natural da absoluta confiança que um no outro depositam. E com imenso desdém se referem aos ciúmes de uma senhora conhecida que atormenta o marido e a passividade e covardia do marido que não pensa sequer em se libertar de tal

megeira...

Com o seu espírito forte e todo o seu modernismo, não tarda, porém, Nini a infligir a Dagoberto o mesmo suplício de o espreitar, revirar-lhe a roupa, submetê-lo a interrogatórios, querer acompanhá-lo por toda a parte. O marido irrita-se, revolta-se; os dois falam em desquite, quando intervém a avó de Nini, tão doce quão astuta velhinha, que conhecia a vida em geral e especialmente o coração das mulheres. A exemplo do que faz numa fita célebre de Harold Lloyd, uma avozinha que dá ao neto, acanhado e poltrão, um talismã para o tornar desenvolto e valente, inventa a avó de Nini um feitiço para que ela consiga não ter ciúmes e reconquistar o afeto do marido. O talismã da avó de Harold é simplesmente o castão, em forma de carranca, dum velho guarda-chuva; o feitiço da avozinha de Nini consiste num limão e umas frases para exercício da vontade. Notando, porém, que a esposa deixou de o espionar e de o apoquentr com suas supostas ou possíveis infidelidades, Dagoberto conclui que ela deixou de o amar. E graças a um plano ainda urdido pela boa fada septuagenária, é Dagoberto que passa a morder-se e a raivar de zelos. A tal ponto vai a dor de cotoveo do pobre homem de letras, que o obriga a adotar o recurso do limão verde e das frases de auto-sugestão. Esse mesmo expediente é empregado por ums cônjuges amigos e pelo casal de criados da casa. No terceiro ato, os episódios tornam-se um tanto simétricos de mais como os diálogos se repetem com certo exagero... Mas já a peça divertiu, regalou largamente o público. E quando o velário correu sobre o desfecho mais que previsto – a reconciliação definitiva, para sempre – as palmas que já tinham festejado os dois primeiros atos redobraram, com chamadas insistentes ao autor e aos principais intérpretes.

Entre estes naturalmente se salientaram a Sra. Hortensia Santos e o Sr. Procópio Ferreira, este com a segurança e a variedade dos seus recursos cômicos, aquela com a graça menineira que lhe é peculiar e de que tira tão interessantes efeitos. A Sra. Luíza Nazareth fez um linda avozinha, como que prematuramente envelhecida e de tocante suavidade. A Sra. Ruth Viana, na quarentona ciumentíssima, o Sr. Darcy Cazarré, no marido da mesma, o Sr. Delorges Caminha, bom galã *yankeezado*, e ainda o Sr. Eduardo Viana, completaram um conjunto afinado, apurado, como raríssimas vezes de nota numa primeira representação. Infelizmente as condições da sala não ajudavam. Ah que se fosse possível corrigirem-se todos aqueles defeitos, isto é, transformar aquilo num verdadeiro teatro... – L.

## 22/11/1932 – O TEATRO E A RENOVAÇÃO INTELECTUAL!

Há pouco tempo, um grande escritor, a propósito de uma festa em homenagem a uma atriz notável, recordou o entusiasmo que havia na sua mocidade pelo teatro.

Nós outros não participávamos do público de há trinta ou quarenta anos passados. Entretanto, pela tradição oral e pelos documentos que nos chegam verificamos que era assim.

É fácil corroborar a tese brilhante com argumentos positivos e terra a terra. O entusiasmo era grande: com uma população de um terço da atual, o Rio sustentava mais de cem representações de uma revista, teatro clássico e a assinatura do Lirico tinha 60 e tantas récitas. A ele comparecia, vibrando com as peças, os autores e os atores. E o teatro era caro: basta dizer que uma cadeira no Recreio, naquele bom tempo em que quando o câmbio descia de um ponto, estando quase ao par, havia reunião de protesto nas praças do Comércio; naquele bom tempo uma cadeira no Recreio custava 6\$, quando uma botina inglesa se vendia por 8\$ e que botina.

O número de teatros era quase o mesmo de hoje. Havia o Lyrico, o S. Pedro, o Recreio, o Lucinda, o Sant'Anna, o Variedades, o Phenix, o Polytheama, o Apollo!

Desapareceram destes somente três e dois mudaram de nome. De modo que dos nove de então, só restam cinco! Como estão substituídos? Pelo República e pelo Trianon. Pelo Municipal e pelo Carlos Gomes. Mas com outro esplendor de instalação há menos teatros funcionando. Eram 9 há quarenta anos e são nove hoje! Logo a proporção com relação à população é muito menor.

Dirão que a crise do teatro é universal. É verdade. Mas não há no mundo, apesar da crise, cidade importante, contando as de população muito menor, oferecendo a nossa situação de hoje: dois teatros funcionando apenas e com concorrência apenas um!

De modo que não é somente quanto à população que temos menos teatro do que em 1886 ou mesmo 1852. É um número!

Nunca tivemos como agora tão poucos teatros funcionando!

Há vinte anos tínhamos mais teatros. Há cerca de dez ou quinze anos, o Sr. Leopoldo Fróes, representando *Flores de sombra*, do sr. Cláudio de Souza, iniciou um período novo para o teatro nacional. *As Flores de sombra* marcaram época, fizeram escola, criaram público novo para o verdadeiro teatro nacional.

Essa tendência sofreu depois várias crises; há rapazes de talento que se

afirmam escrevendo e representando, mas ainda não temos o meio intelectual ligando a 'elite' ao teatro e até às correntes mentais da época. Mas sabem por que? Porque não temos as tais correntes.

O Brasil precisa, entretanto, de um grande esforço e autêntico para realizar a renovação de suas equipes de comando e para modificar as suas condições econômicas.

Nessa obra nacional, o teatro precisa ter também a sua ação.

Necessitamos restabelecer o interesse entre o público e o teatro e fazer voltar o hábito de ir a casas de espetáculo.

No mundo inteiro há crise, dirão. Mas as obras de Pagnol ficam anos inteiros em cena em Paris e as últimas de Crowford determinaram tal espera para a compra de bilhetes em Londres que o empresário teve de distribuir 'sandwiches' e oferecer chá aos que aguardavam a sua vez para adquirir os ingressos!

#### **10/5/1933 – MUNICIPAL – *Monna Lisa* – Primeira representação**

Realizou-se ontem a abertura da temporada oficial de Comédia Brasileira, tendo a companhia de que é diretor o Sr. Jayme Costa representado, pela primeira vez, *Monna Lisa*, três atos do escritor Renato Vianna.

Acertou a empresa na escolha do autor. Nome sobejamente conhecido e estimado pelo seu continuado e brilhante trabalho teatral, nenhum outro, mais do que ele, teria a força sugestiva de atrair ao nosso primeiro teatro aquele público numeroso, de fina elite social e intelectual. Verdade é que houve a inteligente preocupação da propaganda e a iniciativa oficial foi cercada da maior boa vontade. A sociedade carioca deu um belo testemunho de seu interesse pelo nosso teatro, que, de várias maneiras, depois de um longo marasmo, vai, neste momento, recuperando sua situação no conceito geral. Atendeu ela ao nome aureolado do dramaturgo e ao convite que a empresa concessionária do Municipal lhe fez, por intermédio de notas dos jornais e das solicitações de assinatura com que a procuraram.

Foi graças a essa boa vontade que o Municipal se encheu e apresentou aquele belo aspecto, durante três horas, que tantas foram as da duração do espetáculo, inclusive os longos intervalos, para as visitas sociais aos camarotes e os comentários nos corredores.

Antes de começar a representação o Sr. Renato Vianna apareceu no proscênio para ter algumas bonitas palavras de apresentação da companhia e de seu último trabalho, inspirado na vida do autor da *Gioconda* e nos ensaios de Shuré.

Muitos aplausos da plateia precederam e cercaram o interessante recado literário do escritor.

Seguiu-se a peça, que contém magníficas páginas impregnadas de poesia, nas quais se conta a paixão absorvente de Leonardo por Monna Lisa, seu modelo e luz orientadora de sua arte. Leonardo nos aparece num de seus primeiros encontros com a mulher de sua preocupação e sua ideia fixa. Há longas e coruscantes diálogos entre os dois personagens e essa beleza literária infelizmente não impede uma certa monotonia, que enfeia a obra e arrasta a interpretação. E as coisas vão assim, até a morte de Monna Lisa, que chega ao conhecimento de Leonardo quatorze anos depois, quando ele está envelhecido e fraco, mas pintando ainda retratos de mulher, todos com o sorriso de seu esplêndido modelo... Sua mágoa é profunda pelo remoto acontecimento. Dissipa-lhe a tristeza a própria Monna Lisa, que vem dizer-lhe que “os vivos dormem e na morte é que se acorda”. Convida-o ela a acompanhá-lo e ele pergunta: “para onde?”. Monna Lisa responde-lhe: “para o céu”.

É um final imprevisto, que entretanto mereceu muitas palmas.

Interpretaram o trabalho do Sr. Renato Vianna e participaram dos aplausos prodigalizados os artistas Jayme Costa, Lygia Sarmento, Armando Rosas, Nathalia Aragão e Mário Salaberry.

### **26/5/1933 – MUNICIPAL – *História de Carlitos* – Primeira representação**

As personagens da obra de certo romancista, desesperados da vida que ele lhes fazia levar, resolvem, chefiadas pelo autêntico Carlitos, declarar-se em parede. Em que consistia rigorosamente essa greve e como poderiam tais criaturas rebelar-se contra o criador? Interrogada um dia por um repórter literário quanto à maneira de organizar e executar os seus romances, disse a grande escritora Júlia Lopes de Almeida que, em geral, a certa altura do enredo, e nem que ela tivesse podido evitar, os seres da sua imaginação achavam-se animados duma espécie de vida própria, pensando e agindo por conta própria, independentemente do da vontade da autora e até contra os seus desígnios ou intenções primitivas. Foi essa autonomia, esse livre arbítrio que o Sr. Henrique Pongetti deu às figuras da peça ontem representada no Theatro Municipal.

Assim, pois, elas se reúnem, afim de reclamar do romancista que lhes mude as figuras, os caracteres e os destinos. Se não fossem atendidas, que fariam elas? Não chegamos a sabê-lo. Encarregado de apresentar essas reivindicações, o vero Carlitos imediatamente obtém a aquiescência do escritor. E ainda este vai mais longe: presta-se a ouvir cada reclamante de per si, afim de poder, da melhor maneira, satisfazer o capricho ou o sonho de cada um. O caso é em todos os mesmo e simplicíssimo: cada qual aspira a ser o contrário do que é ou assumir, nas suas condições de vida, o extremo oposto àquele em que se encontra: assim, o “proprietário” dum albergue noturno se quer tornar dono e diretor dum hotel de primeira ordem; uma dama da vida alegre quer passar a levar a vida honesta... ou triste – uma das frases de maior efeito nos diálogos recamados de ditos surpreendentes e de espírito; um larápio de destreza e cinismo prodigiosos deseja converter-se num cidadão absolutamente honrado etc, etc. O próprio Carlitos ambiciona outra grande transformação do seu ridículo e da sua miséria.

O autor começa a escrever o novo romance, com as personagens já devidamente metamorfoseadas e todas elas instaladas com todo o conforto no *palace* do expatão de albergue. Só Carlitos conserva as feições, o chapéu de coco encardido, a bengalinha flexível e aos nós. Conserva também o seu amor pela florista cega que conheceu no filme célebre e a quem se dedicou de corpo e alma; e, como na fita, a rapariguinha o “vê” robusto, belo, elegantíssimo de roupa como de maneiras. Mas a enfermidade da criaturinha continua também a ser curável. Vem um médico, faz uma operação ligeira, dá-se o milagre – e a catástrofe. Os olhos ressuscitados de Violeta reconhecem o seu namorado... no médico, esse sim, forte e simpático rapagão que lhe sorri. E quando o médico revela a verdade e aponta o verdadeiro Carlitos, a surpresa, o embaraço, a angústia que se formam só tem uma solução: cerrar o velário. E assim termina o segundo ato.

No terceiro, as personagens estão desgostosas da nova vida muito mais do que haviam chegado a estar da outra. O pouco tempo decorrido sobrecarregou-as de tédio e decepção. O dono do hotel não pode mais suportar aquela limpeza, aquele luxo; a senhora honesta aborrece-se de morte; o homem honrado, que fundou um banco, foi roubado, vai falir; e todos querem voltar sem demora ao passado que lhes não inspira senão saudades. Com efeito, todos voltam. Só Carlitos não volta de todo. Porque volta sem a sua florista. Violeta, embora com uma sombra de nostalgia no coração, fica nos braços do médico. E Carlitos parte, com o chapelinho, o bigodinho, a bengalinha imutáveis, mas mutilado no pedaço maior e melhor da sua alma apaixonada...



A peça do Sr. Pongetti vale sobretudo pelas audácias e repentes dum diálogo que só tem a prejudicá-lo certas repetições de conceitos ou de fórmulas que, em vez de assumirem eloquência especial do *leit-motiv*, alonga, retarda inutilmente a obra. Numerosas réplicas – de Carlitos sobretudo – encheram a sala do riso mais regalado. E a todos os finais de ato o público aplaudiu com calor e convicção.

O Sr. Barbosa Júnior, em grande preocupação imitativa, deu um Carlitos deveras interessante, valorizando as frases do papel, acomodando-se habilmente às situações e com excelentes momentos nas cenas de sentimento e ternura. O Sr. Jayme Costa detalhou excelentemente o tipo do gatuno antes e depois da regeneração. A Sra. Lygia Sarmiento foi um doce, comovente Violeta; e em outros papeis, além das estreantes Sras. Arlette de Souza e Maria Helena, deveras simpáticas e bem dotadas ambas, valiosamente contribuíram para a animação e brilho do espetáculo a Sra. Nathalia Aragão e os Srs. Armando Rosas, Aurélio Correa, Ferreira Maya e Mario Salaberry. – L.

### **3/6/1933 – MUNICIPAL – A Patroa – Primeira representação**

O Sr. Armando Gonzaga aderiu ao casamento. A sua peça ontem representada no Municipal teve esse desfecho clássico e algum modo fatal. Não nos atrevemos, com receio duma falha da memória ou duma não menos possível ignorância dos fatos, a dizer que pela primeira vez o sempre aplaudido comediógrafo adotasse tal fim de terceiro ato... Temos, porém, a certeza de que, durante muito tempo, ele teve o cuidado de não deixar casar as suas personagens... pelo menos em cena. Os namorados que atravessavam a peça podiam unir-se, para serem muito felizes e terem muitos filhinhos – mas depois de cair o pano. E ainda em várias comédias, o Sr. Gonzaga, depois de unir dois seres pelos vínculos da afeição, [ilegível] evitou que se ligassem pelos laços matrimoniais.

Tornou-se, em certa época, uma especialidade, um *cachet* das peças do *Gymnase*, de Paris, terminarem por dois casamentos; as do Sr. Gonzaga terminavam sem nenhum e em igualmente uma particularidade, um cunho. Como, porém, Henry Bernstein desistiu dos títulos de seis letras e do nome “Zambo” em cada peça, assim o autor de *Ministro do Supremo* e do *Amigo da Paz* renunciou ao princípio ou se libertou da superstição – tal o caso de Bernstein – de conservar solteiras as figuras do seu repertório. Se, porém, a primeira quebra de tal propósito se efetuou na peça de ontem, o resultado só deve induzir o comediógrafo a não voltar ao sistema antigo. E assim, doravante, as personagens do Sr.

Armando Gonzaga casarão, como qualquer de nós.

A patroa de que se trata é sócia principal e indispensável da firma Penna & Fialho, fabricante de perfumes. O outro sócio tem um filho, Clodoaldo, que é campeão de vários esportes, incapaz de qualquer outro esforço sério, insuscetível de proferir quatro palavras sem, pelo menos, dois termos de gíria, conquistador inveterado, desregrado gastador – e, além de tudo isso, empregado da casa. A sócia, Sra. Fialho, anda em viagem pela América do Norte. Volta de repente. Verifica que o negócio vai à garra, resolve assumir o seu lugar no escritório e tomar as suas funções absolutamente a sério. Não tarda a achar intolerável a conduta de Clodoaldo, com a sua indolência, a sua rebeldia, o seu cinismo. Mas também a gente não tarda a perceber que a patroa se embeçou logo e deveras pelo empregado. A intensidade desse rabicho e os meios de que ela se serve para disfarçar ou fazê-lo passar por outra coisa, criam situações mais ou menos lógicas, armam episódios mais ou menos verossímeis, até que, numa cena destra, excelentemente traçada, Mme. Fialho e Clodoaldo têm a necessária explicação. Caem então nos braços um do outro... e cai o pano.

A nova obra do Sr. Armando Gonzaga enleva e cativa pela ligeireza, a franca e singela jovialidade, e a aparente facilidade com que foi delineada e executada. Nos diálogos, não só os termos técnicos de Clodoaldo fazem rir o auditório; a cada momento surgem frases brilhantes, ditos felizes; o público divertiu-se a valer e nos aplausos repetidos com que saudou os finais de ato, não houve senão justiça.

O Sr. Jayme Costa esteve de primeira ordem no papel de Clodoaldo. Compôs o tipo com rara naturalidade e, sob aspecto fantasista, excelente base de verdade. O seu êxito pessoal foi grande. O Sr. Barbosa Júnior apresentou, apreciavelmente detalhado, um exemplar curioso de chefe de escritório, com hábitos e temperamento de funcionário público. A Sra. Lígia Sarmento, se não deu grande relevo à protagonista, também a não falseou ou comprometeu; a Sra. Olga Navarro, numa personagem para ela ingrata, deu-lhe, além da sua natural elegância, três belas *toilettes*; e ainda contribuíram para o brilho e animação do espetáculo: as Sras. Lenita e Arlette de Souza e os Srs. Ferreira Maia, caprichoso, correto no pai de Clodoaldo, Armando Rosas, Álvaro de Souza, Aurélio Corela e Mário Saloberry. – L.

### **15/6/1933 – CASINO – *Deus Ihe Pague* – Primeira representação**

Dois anelões classicamente hirsutos e andrajosos pedem esmola à porta duma igreja. Um deles queixa-se da *bleudez* dos tempos e da dureza do coração dos

transeuntes. O outro nega que exista a tão falada crise e, ainda mais, que o sentimento da caridade tenha diminuído na alma de quem passa. Não há gente avara nem impossível – explica ele – o que há são pedintes sem vocação ou sem experiência. Desenvolve depois uma teoria ou uma série de considerações sobre a maneira de implorar a caridade pública. Tem da matéria o mais vasto e profundo conhecimento. Tanto assim que possui enorme fortuna: dispõe dum secretário – a quem paga dois contos mensais – para o trazer a par das cerimônias religiosas e dos lugares de mais seguro *rendimento*; mantém uma bela amante, moça e dispendiosa; goza a vida da melhor maneira; e acha, em resumo, que os verdadeiros pobres são os que lhe dão esmola. Para ilustrar as suas considerações, conta porque e como abraçou a profissão de mendigo. E, à maneira do que frequentemente se faz no cinema, muda o cenário e a ação recua, para animar teatralmente a narrativa do mendigo filósofo.

Lembramo-nos de ter visto ou, antes, lido coisa semelhante numa peça de Antoine Redler e Eduardo Victorino, cujo título, se nos não falha a memória, é *un jour, dans un village*. Também aí um velho vigário principia a contar uma história da sua mocidade e, nisto, transforma-se o quadro; o rapaz em questão está em cena; e a peça, tendo remontado a vinte ou trinta anos antes, continua. O mendigo da peça de ontem reaparece na figura dum jovem operário, que inventou uma máquina prodigiosa; a esposa a quem ele deu a guardar a planta e a descrição do aparelho, revela tudo, candidamente, ao patrão do inventor; o patrão, que é um bandido, arrebatou os papéis, faz prender o operário como se este o houvesse agredido, para o roubar; a mulher enlouquece; o marido vai para a cadeia, cumpre uma sentença de seis anos, depois, reveste-se de filosofia e passa a escrever a mendicidade, como meio – diz ele – de cobrar o que a sociedade lhe deve ou lhe pagaria, se houvesse uma real e equitativa divisão da riqueza do mundo...

Eis o que acontece ou se conta no primeiro ato. No segundo, reaparecem os dois velhos à mesma porta da igreja. E o que tomou a incumbência de esclarecer o outro e pô-lo no caminho da riqueza, revela-lhe como conquistou e cativou para sempre a encantadora criatura sua amante. Repete-se o processo cronológico, com muito menor diferença de datas, pois [ilegível] velho agora começou a narrar, aconteceu na véspera. Na verdade, esse mendigo é um forte, um dominador, um verdadeiro triunfador. E o autor da peça, Sr. Joracy Camargo, sobretudo se serve dele para porta-voz do seu entusiasmo pelo paradoxo. Já no *Bobo do Rei* o escritor nos fizera admirar a sua destreza no jogo dos conceitos e das frases. Em *Deus lhe Pague* vai muito mais longe e atinge, por vezes, uma peregrina virtuosidade. Cumpramos observar que, também, em certas passagens, toma para ponto de partida

dos seus raciocínios princípios inteiramente arbitrários. Assim, o herói moderníssimo da peça – a quem cabe, ao mesmo tempo, o papel do velho *raisonneur* – diz que, “quanto mais velho o corpo fica, mais moço se torna o espírito”. Não há, evidentemente, teoria mais falsa ou mais falha: como, porém, ninguém o protesta, a personagem prossegue tranquilamente, vitoriosamente no seu arrazoado – e ainda bem, porque tira deduções e chega a conclusões deveras brilhantes.

Tal a grande qualidade de *Deus lhe Pague*. Uma fantasia audaciosa a anima, adorna-a uma contínua refulgência de ditos de espírito. A ação perde com a opulência dos diálogos. Mas não importa. O autor fez menos questão da substância do assunto que da finura e graça do estilo. E os elementos de que se serviu e a maneira como os utilizou fizeram a obra triunfar.

Os aplausos ardorosos conquistados pela nova peça do Sr. Joracy Camargo em boa parte couberam aos intérpretes. O Sr. Procópio Ferreira, que encarnou o protagonista, esteve delicioso de bonhomia, de fleugma, de suave e sutil ironia, de simpática, cativante perversidade... O Sr. Darcy Cazarré, no outro mendigo, mostrou saber a preceito uma das mais difíceis e das últimas coisas que se aprendem em teatro: ouvir. A Sra. Zezé Fonseca, de galante figura e fino sentimento, fez, na esposa simplicíssima do operário do primeiro ato, uma estréia positivamente auspiciosa. Na amante do segundo e terceiro atos, realizou a Sra. Elza Gomes um trabalho precioso de detalhes e de nuances; e o srs. Eurico Silva, com belos ímpetos de mocidade apaixonada, Abel Pera, no patrão patifário e ainda a Sra. Albertina Pereira num papel episódico, completaram um dos mais harmônicos e eficazes conjuntos que nos últimos anos se têm visto nos nossos teatros. – L.

### **12/8/1933 – CASINO – *Mulher* – Primeira representação**

O jovem Renato Baptista, filho do advogado e político Dr. João Baptista, ama sinceramente a senhorinha Lúcia, modelo de virtudes, filha dum homem que, acusado como falsário, “não pôde provar a sua inocência”. O Dr. Baptista pai ignora ou repele o princípio comezinho de Direito Penal que impõe ao acusador e não ao acusado a obrigação das provas. Para ele, sempre o indivíduo pode facilmente provar que não praticou tal crime, desde que realmente o não praticou. E por essa teoria pessoal condena o pai de Lúcia como réu de falsificação e condena a própria Lúcia que, filha de tal homem, não pode ser boa coisa...

Felizmente, Lúcia tem por amiga extremosa a advogada e sufragista [ilegível] de Queiroz, Nieta [SIC.] na intimidade, adversária do Dr. Baptista no foro e nas eleições à Constituinte, criatura cheia de inteligência, de malícia, de sedução – e talhada sobre medida para a interpretação da Sra. Regina Maura. Nieta forma um plano de ação que logo principia a dar os melhores resultados: como o pai de Renato não conhecia Lúcia, esta se transforma numa cândida, pudicíssima roceirinha; e, na fazenda onde o Dr. Baptista vai passar as férias de verão e tratar ao mesmo tempo da sua candidatura à Constituinte, o namoro prossegue com plena aprovação e até com a proteção do pai bigodeado.

Passa, porém, em excursão de automóvel um amigo do Rio, um *gaffeur*, e por ele o Dr. Baptista vem a saber da comédia que ao seu redor se representa. De novo a sua cólera paternal fulmina o projeto de Lúcia e Renato; mas de novo Nieta intervém, oportuna e providencialmente. Afirma ela ter em seu poder as provas da inocência do pai de Lúcia; para as exhibir, porém, ao Dr. Baptista, precisa de ficar a sós com ele. Todas as outras personagens se retiram; Nieta fecha ainda cuidadosamente as portas; uma vez sem testemunhas, desata a gritar por socorro; depois, declara aos que acodem ter sido vítima duma tentativa bestial por parte do Dr. Baptista; e intima este a provar que não é um sátiro e que está inocente. Diante disso, o Dr. Baptista baixa a cabeça, reflete um momento, proclama Lúcia e Renato noivos oficiais; e cai o pano.

Tal, nas suas linhas gerais, a ação da peça do Sr. Oduvaldo Viana, ontem levada à cena no Teatro Casino. Ação bem fácil de armar e que bem curta se tornaria se os diálogos a não dilatassem o mais possível. Nos diálogos, porém, está o grande valor e a razão do êxito da obra. Há um *chauffeur* que cultiva e transmite a quem pode todas as superstições correntes e várias ainda de sua exclusiva descoberta... Sobre esse motivo de coisas que dão ou que não dão azar, compõe o autor inúmeras pilhérias. Ou por outra: a pilhéria é sempre a mesma, mas o escritor a submete a mil variantes, a guarnece de mil detalhes pitorescos. É um *leit motiv* que atravessa os três atos, sempre interessante para o público e dando cada vez melhor resultado. A palavra “azar”, repetida por assim dizer ao infinito, não falha nunca. Os espectadores regalam-se de a ouvir, celebram-na com as mais gostosas, mais ruidosas gargalhadas. E a peça triunfa.

Desempenho dos mais animados e felizes. A Sra. Regina Maura é uma Nieta deveras elegante e espirituosa. O Sr. Procópio Ferreira, que escolheu desta vez um papel fácilimo, repousante, um “Demócrito moderno”, dá-lhe todo o relevo e graça possíveis. No Dr. João Baptista apresenta-nos o Sr. Eurico Silva mais um trabalho de larga

responsabilidade, de grande fôlego, e incontestavelmente *réussi*. O Sr. Darcy Cazarré tirou o melhor partido dos terrores e cabalas do *chauffeur* supersticiosíssimo. E ainda contribuíram para o agrado excelente do espetáculo as Sras. Léa Selva, Guy Martinelli e Luíza Nazareth e Srs. Abel Pera, Eduardo Viana, Rodolfo Maia e João Martins. – L.

### **23/8/1933 – CASINO – *Neto de Deus* – Primeira representação**

A notícia de que a primeira representação de ontem, no Teatro Casino, pela Companhia Procópio Ferreira, era de uma peça do Sr. Joracy Camargo, escritor que ficou em vitoriosa evidência com o êxito surpreendente da comédia *Deus lhe Pague*, levou ontem àquela casa de espetáculos, na primeira sessão, uma assistência numerosa e interessada em apreciar *O Neto de Deus*.

Em sua nova peça o autor proclama o direito que têm os humildes de viver e desenvolve uma argumentação muito hábil e muito humana, no sentido das palavras de Cristo, de nos amarmos uns aos outros. O egoísmo, a ambição e a hipocrisia da sociedade são amavelmente castigados nos diálogos fáceis, fluentes e brilhantes de que está florida a comédia. O personagem principal, desempenhado pelo Sr. Procópio, que se anuncia neto de Deus e tem a intenção de salvar o mundo pela segunda vez e o “louco” Lázaro dizem as mais escaldantes verdades contra os poderosos e os ricos, que disfarçam seus interesses nas convenções da civilização. Mas não ofendem senão o melindre de outros personagens da peça. Se havia na plateia espectadores em condições de meter a cabeça na incômoda carapuça, esses disfarçaram o efeito da piada e riram-se e aplaudiram como toda a gente.

*Neto de Deus* faz sua pregação para um mundo minúsculo – meia dúzia de infelizes de várias classes, que ele alimenta e convence da necessidade e da vantagem do amor desinteressado entre os homens. A essa gente ele diz no último quadro que ela vai entrar na grande vida, onde terá ocasião de ver as injustiças sociais e de pregar a revolta, em nome do amor e da solidariedade humana.

A peça tem desempenho equilibrado e, da parte de alguns artistas, excelente.

A Sra. Regina Maura faz a Magdalena, rendida aos ensinamentos do *Neto de Deus*, o qual, por fim, declara que não o é. Elegante, sabendo dizer e ouvir, a Sra. Regina Maura mereceu os aplausos que recebeu. A Sra. Elza, num papel menor, saiu-se bem.

O Sr. Procópio, no protagonista, e o Sr. Cazarré, no “louco”, que também

não é, segundo se vê no final, foram as figuras masculinas de maior relevo.

### **23/9/1933 – CASINO – *Um homem* – Primeira representação**

A peça *Um Homem*, de que é autor o Sr. Eurico Silva, representada ontem no Teatro Casino, no festival do ator Darcy Cazarré, tem as qualidades boas notadas já nos anteriores trabalhos do mesmo escritor. Nas duas horas em que se desenvolve sua ação não há ocasião para o espectador enfastiar-se. Se, a respeito de alguns pontos, ele supõe que cenas virão completar o pensamento do autor e tais consequências não se registram, isso não chega a fazer grande falta porque as compensações são numerosas e a clareza dos diálogos e encadeamento teatral das situações confirmam a presença de um escritor que entende perfeitamente do gênero teatro.

A comédia *Um Homem*, anunciada como “formidável peça socialista”, apresenta um industrial que dispõe em sua fábrica de quatrocentos operários, que geralmente vêem no patrão um sujeito ambicioso, frio, cruel, sem coração. Há um momento em que é conhecida a notícia telegráfica de um naufrágio, em que se perdem o navio, a produção da fábrica que ele carregava e quase toda a tripulação composta de parentes do operariado. Um grupo dessa gente procura o patrão para saber se os seus se salvaram ou morreram. E como ele lhes respondesse secamente, mas informando só a verdade, dolorosa para os consultantes, eles desabafam as prevenções recalcadas e ameaçam, em nome da coletividade, abrir luta com o industrial poderoso. E este aceita-a, e vence. O porque desse triunfo é a sinceridade, a confiança em si, que desde os primeiros tempos norteou a carreira comercial do homem; é a ingenuidade dos cabeças da parede, que, supondo-se isoladamente fracos, confiam todos nos outros, e esses outros, um aqui, outro ali, acabam traindo... Mas o patrão, que não é tão feio como o pintam, readmite os cabeças da insurreição, auxilia os infelizes, promove um empregado de escritório que lhe declarou ódio por causa de uma datilógrafa, ama apaixonadamente esse auxiliar, que o detesta e ameaça, perdoa uma grande dívida do pai dessa moça, um ladrão, que é muito covarde e muito servil.

Frequentemente, as cenas que relatam esses movimentos, em linguagem singela e despretençiosa, impressionam e comovem. Não faz chorar, entretanto. Há um personagem, um velho criado, que aumenta a seriedade da ação. O ator Viana, que o interpreta, dá-lhe uma feição cômica cheia de naturalidade.

Fez o principal papel o Sr. Procópio, com segurança e facilidade.

O Sr. Cazarré, o beneficiado, teve um papel pequeno, de irmão do industrial, que também quer casar-se com a datilógrafa, mas não insiste, para não magoar o outro, que tudo lhe merece. A dama foi representada pela Sra. Elza Gomes, que, especialmente no terceiro ato, fez um trabalho em que revelou atenção e escrúpulo.

### **29/10/1933 – Teatro de Ideias – de François de Curel a Pirandello – Benedicto Costa**

O conceito de que teatro é *principalmente* espetáculo parece-me falso. A variabilidade dos seres e das coisas, a complexidade de toda a vida fenomenal não permitem mais as afirmações dogmáticas e imperativas. A verdade será, talvez, *meio-termo*. Além da qualidade espetacular, que lhe é própria, outras existem, no teatro, dominantes, evidentemente superiores: o estudo das paixões ou o jogo embriagador das ideias. São essas, sobretudo, que maior interesse provocam, quando as qualidades efêmeras do *espetáculo em si mesmo* desaparecem. Raciocinar de outro modo seria degradar a tragédia grega ao nível exclusivamente visual e inferior do circo romano. Certo, tudo que existe – as auroras, as batalhas e as arquiteturas, as lutas dos homens, as suas paixões e as suas inúmeras atitudes, o Universo, enfim, objetivo ou subjetivo – é espetacular. Não é, porém, sob este aspecto que afirmam ser o teatro principalmente espetáculo. Uma *revista*, uma cena de *music-hall*, um campo de futebol ou uma partida de box pode sê-lo. Não, as imprecizações imortais de Prometeu, os complexos de Édipo, as forças cósmicas desencadeadas nas *Eumênides*, o patético das fatalidades ancestrais de *Fedra!* Nestes, além do espetáculo – e sobretudo! – existe o elemento dramático da poesia que é a alma da tragédia.

\*

Uma definição, talvez possível, de teatro seria concebê-lo como uma geometria – isto é, transposição, para um plano concreto, das abstrações que em nós se agitam: ciúme, ódio, as variantes psicológicas dos seres, as paixões irredutíveis das criaturas e – recentemente, com Pirandello – a fuga perpétua, a indecisão, a perene incerteza, as oscilações e a dúvida da *personalidade*<sup>741</sup>. François de Curel, Shaw ou Pirandello transportaram para o plano visual, todo este imenso oscilar da alma humana. E sobre eles pairou sempre a grande sombra de Ibsen...

\*

---

<sup>741</sup> Nota do autor do artigo: Emprego a palavra personalidade no seu sentido filosófico: o *eu profundo* do indivíduo, o *cogito ergo sum*, de Descartes.



É curioso observar como, a partir de Cúrel, o drama da alma se desloca. Nos personagens de Cúrel a consciência, a responsabilidade da criatura diante de si mesma, ainda existe. O indivíduo sabe, numa certa medida, quem é. É verdade que certos dramas de Cúrel – *Nouvelle idole*, *Fille sauvage* ou *Repas du lion* – já são experiências a que certos personagens se submetem e submetem os outros: experiências científicas - *Nouvelle idole*; experiências sociais e sociológicas - *Repas du lion* e *Fille sauvage*. Mas já na *Danse devant le miroir*, *Comédie du génie* e *L'Âme en folie*, o indivíduo não guarda mais a lucidez necessária para observar-se o observar os outros. É, ao contrário, passivamente conduzido pelas próprias forças subconscientes. Cúrel passa do plano científico experimental de Bacon, para o plano sutil das investigações psicológicas que se coroaram na obra de Freud, apesar de suas aberrantes generalizações pan-sexuais.

Seguir, através da obra deste pensador de teatro, a evolução de tais ideias, é sensação deliciosa e exasperante, como a perseguição, em certos trechos de Wagner, do mesmo *leit motiv*, que nos escapa nos tumultos da orquestra, para reaparecer mais tarde e novamente desaparecer logo em seguida... Esta modificação na essência do drama, alvorecente em Cúrel, acentuada em Shaw é já definitivamente caracterizada em Pirandello.

Nos dramas de Shaw a *personalidade* também está em jogo. Mas, dir-se-ia existir no próprio drama, um espectador invisível, que ironiza e se diverte com a indecisão dos outros personagens.

*No teatro de Shaw, o principal personagem é o próprio Shaw.*

\*

Em Pirandello tudo é fuga, interrogações, dúvidas, instabilidades, passando a alma para o plano das coisas móveis: as nuvens e as vagas. Não mais a fixidez antiga! Mas o ondulelo, a mutação, a imobilidade, a eterna variabilidade da vida interior...

\*

Na imensa confusão contemporânea todas as noções inumanas se subverteram. O mundo de ontem – as leis, os costumes, os prazeres, as alegrias do corpo e as graças do espírito – tudo que foi a razão do homem, estremece e se desmorona. Não há mais regimes. A própria concepção da unidade é modificada. A unidade é a lógica que há entre uma reação e a outra que a sucede. O que há são movimentos díspares em aparência, que se substituem, num mesmo indivíduo, transformando-o do ser compacto e interiormente imóvel de outras épocas, numa criatura de prismas, mutável, incerta e constante. A própria noção de consciência não é mais imperativa. Pode haver várias espécies de consciências.

Incompreensíveis à nossa. Quem pode afirmar que a nuvem não se sente feliz em ser aérea? Que o rio não se apraz em correr para o mar? Circunscritos à nossa sensibilidade, só podemos compreender o universo nos limites dos nossos sentidos. Não nos é possível viver a Vida nas suas infinitas manifestações universais – ser sol ou pássaro, fruto, aurora ou pedra da montanha. Não nos é possível possuir *intrinsecamente* a resistência da pedra, o sabor do fruto, o fulgor do sol. Só pela transposição de nós mesmos, pela dissociação íntima de nosso ser, poderemos abranger e nos dissolver nesse neo-panteísmo transcendental. O maior grau de inteligência é pois a *capacidade de transposição* do indivíduo, o poder de *transportar-se* a outros seres diferentes e, para compreendê-los, encarnar-se neles, como se fosse eles mesmos. *Inteligência é encarnação.*

Foram essas concepções que originaram o teatro de François de Curel, de Shaw e de Pirandello – para citar somente *cumes*.

\*

Do teatro de ideias em nosso meio, as tentativas que conheço são o *Malazarte*, mal analisado entre nós<sup>742</sup>, as peças do Sr. Renato Vianna, dignas de melhor auditório, e os dramas, pouco conhecidos e nunca representados, do Sr. Orris Soares: *A Sisma*, *A Barreira*, *Dentro da Fé e Rogério*.

Os temas deste escritor podem ser concebidos como alternâncias: um diálogo entre as paixões e as ideias. Anti-lírico, analítico e especulativo, o seu estilo, seco e nervoso, despido de ornatos e sem atavios, poderia ser chamado: uma espécie de puritanismo literário. Na sua arte não há desejo. Há atitudes mentais, sutis, quase inapreensíveis, álgidas e, por isso, por vezes, perigosamente esterilizantes. Que se o ser se compraz na auto-análise permanente, as seivas rareiam e os frutos se estiolam! É assim que ele chega a este pensamento: “Às vezes, chego a pensar que a poesia é a filosofia do sentimento”<sup>743</sup>. A ideia de *Dentro da Fé* é puramente estética. “O iluminado fugido à sua missão deve entrar na morte”<sup>744</sup>. “E fora da Arte toda esperança de vitória impossível”<sup>745</sup>.

Romântico, não de linguagem mas de pensamento, os seus heróis oscilam entre a ambição da glória e o amor das mulheres – as frágeis ilusões poderosas que embriagam os homens. E como em todos os romancistas o amor nunca é pleno nos seus personagens. Eles buscam o apaziguamento e a recompensa além da sensação, querem o

<sup>742</sup> Nota do autor do artigo: É preciso ler o prefácio do Sr. Camilo Mauclair, na tradução francesa de *Malazarte*.

<sup>743</sup> Nota do autor do artigo: Preâmbulo d’*A Barreira*.

<sup>744</sup> Nota do autor do artigo: *Dentro da Fé*: cena IX.

<sup>745</sup> Nota do autor do artigo: *Dentro da Fé*: cena I.

abstrato; procuram nas mulheres não a aparência corpórea – a cor da pele e as vozes e o perfume e a expressão do olhar e dos sorrisos, todo o conjunto de volúpia que elas podem dar: nem tão pouco as múltiplas oscilações psicológicas femininas, nem a vaidade, nem o ciúme, nem o desejo que as transformam em seres de prazer incomparáveis pela graça e a variedade dessas próprias mudanças . *Mulher é pluma*.

O que os personagens do Sr. Orris Soares amam é a espécie de concepção intelectualista da mulher, um tipo abstrato que deve entrar na vida do homem, não como função exaltante, mas como elemento exclusivo de especulação – prazer cerebral como o que proporciona um belo teorema ou a leitura de um tratado de metafísica.

O seu mito predileto, se o seu espírito se comprazesse em imagens, seria talvez o de um Pigmalião que se apaixonasse pelo *Isagoge*, de Porfírio. Um livro – que é abstração – substituindo uma estátua que ainda é carne.

\*

No Sr. Renato Vianna, tão romântico quanto o Sr. Orris Soares, porém menos especulativo, as concepções não são tão lineares. Os seus personagens não são conceitos, são *mitos*. Assim é o *Homem Silencioso dos Olhos de Vidro* e o Leonardo da *Monna Lisa*, que já não é o Vinci, mas uma criação *mítica* do próprio Vinci, fora do tempo e do espaço, sem a realidade corpórea do herói que encarna.

Mas, apesar disso – ou talvez por isso mesmo – creio que Pitöeff e a sua companhia tornaram as peças do Sr. Renato Vianna e os dramas do Sr. Orris Soares *obras de arte*. Se *Malazarte* foi *representável* é porque teve o grande sopro trágico de De Max para transfigurá-lo. Como conceber *Phédre* sem Sarah Bernhardt e a *Gioconda* sem a Duse?

*A arte dramática pressupõe o ator.*

\*

Nietzsche, que também era ator e por isso compreendeu tão bem as *Origens da Tragédia* – concebia uma nova linguagem para o teatro: a música.

De fato, porque as criaturas, no futuro, não se compreenderão por meio da música? Através da música, linguagem hiperfísica, os homens poderão comunicar os seus mais elevados pensamentos. Certas notas de violoncelo são feitas para exprimir soluços de amor. Quando as paixões estalam no clamor das sinfonias – orgulhos, ambições, cavalgadas, tropeis de coribantes – a Razão é salva, sempre, do caos sonoro pela Melodia inicial e redentora. Não é assim também a vida? Quando a humanidade estremece em colossais agitações, o princípio vital, a serenidade criadora, a Razão, como um fio tênue de melodia, é

que vai impor a ordem e a disciplina no tremendo rumor. Se a música é um reflexo da Vida (e não será a Vida um reflexo da Música? Oh! Sombra de Zenon, não me perturbes!) porque não poderá ser ela um elemento de comunicação para os seres entre si? A resposta pode ser uma hipótese ou várias hipóteses... Mas este pensamento de Nietzsche era uma simples tentativa de *transmutação de valores*: substituir no drama a Poesia pela Música.

\*

A qualidade predominante no teatro parece-me ser a Poesia. É o sentimento da própria Poesia, dinamizado em todo o drama, que é a *alma* do teatro. É a visão do mundo poético, que os homens ignoram, e que percebem através do ator; são as possibilidades de uma vida mais rica, mais alta, mais intensa, mesmo no perigo, mesmo na catástrofe que os encanta. O *drama em si* seria intolerável: seria o sofrimento. E o sofrimento só é *suportável* quando a Poesia o transfigura...

### **23/3/1934 – RIVAL THEATRO, *Amor...* primeira representação**

O Rival Theatro, que ontem se inaugurou, é uma sala de gosto moderno, toda, a bem dizer, em linhas retas, mas sem por isso dar impressão de rigidez ou monotonia. Fica abaixo da rua; graças, porém, ao sistema de arejamento, não se torna o ar viciado nem espesso e pouco mais calor se sente do que cá fora. O aspecto geral infunde simpatia. O ambiente convida, agrada. Sente-se a gente bem ali dentro.

O palco, dividido em três partes, larga a do centro e as dos dois lados igualmente estreitas, presta-se especialmente às peças do feitio da comédia simbólica da estreia, orientada, como tantas outras obras teatrais dos últimos anos, na rapidez e variedade dos episódios dramáticos. Em verdade, há muito se usa a cena repartida, para quando a ação se deva passar simultaneamente em dois ou três recintos; e na peça *Criminosos*, que a Companhia Pitoeff representou em 1929, em Paris, o palco se compunha verticalmente de sete compartimentos que se iluminavam ou apagavam conforme a ação ia passando duns para os outros ou tinha que decorrer em dois ou mais ao mesmo tempo. No Rival Theatro fizeram-se, porém, a rigor, três palcos, cada qual com o seu cenário e o seu velário independentes. E nisto, parece-nos, é que o Sr. Oduvaldo Viana muito engenhosa e ditosamente realizou uma novidade.

A peça, que tão singela e naturalmente se intitula *Amor*, obedece também a um propósito audacioso e tanto quanto possível inovador. No primeiro quadro, num dos

palcos laterais, estão em familiar palestra S. Pedro e Belzebu, quando aparece, a caminho do outro Mundo, a alma dum velho advogado de profissão, gramático por mania e usurário como verdadeiro modo de vida, o Dr. Catão, que morreu na véspera, no Rio de Janeiro. Morreu, como? Eis o que ele, depois de fitar um cigarro ao Apóstolo e um fósforo ao Mafarrico, detalhadamente vai contar.

Fecha-se então esse velário, abre-se o do meio e principia, ao vivo, a narrativa do agiota – ou, por outra, a peça propriamente dita. O autor apresenta-nos, firmemente composto, marcado a fundo, rigorosamente detalhado, um tipo de mulher ciumenta. Os zelos a exacerbam continuamente e positivamente a desvairiam. Os tormentos que Lainha inflige a Artur, seu marido, telefonando-lhe a cada momento, mandando-o espiar por toda a parte, não são superiores aos que ela própria padece na dúvida atroz que lhe enche a existência: se é ou não enganada. Precisa de o saber ao certo; cairá em desespero, dará em doida se não conseguir provar-se a si mesma que Artur a atraiçoa ou que não a atraiçoa. E como esta segunda prova é impossível, Lainha trata de obter a primeira e, como o protagonista do *Cocu Magnifique*, de Fernand Crommelynck, vai ao ponto de provocar, organizar o adultério que se lhe tornou uma obsessão.

Começa por escrever secretamente um livro de versos, sob o pseudônimo de Maria do Céu, e incluindo entre as poesias uma intitulada *Amor* e dedicada ao esposo. Artur, que é escritor, jornalista, elogia calorosamente o volume. Lainha então consegue que uma amiga, Madalena, linda e séria viúva recém-chegada de São Paulo, se faça passar por Maria do Céu e induza Artur a fazer-lhe a corte. Madalena, porém, que já conhecia de vista o marido da sua amiga e o achava extremamente simpático, toma o papel a sério. E os dois se amam de verdade sem todavia serem um do outro. A viúva, com a sua essencial honestidade, Artur, com a inteireza do seu caráter, igualmente resistem aos impulsos da paixão. A viúva volta para São Paulo; o jornalista, que não pode mais suportar o inferno em que a esposa – agora muito menos digna de compaixão ou complacência do que no primeiro ato – o traz constantemente metido, vai também para São Paulo, recomeçar a vida no jornalismo. Reevela-se, então, em toda a hediondez furiosa, em toda a revoltante ferocidade, o caráter de Lainha que, apanhando, pelo furto e pela ameaça, as cartas platônicas trocadas entre Madalena e Artur, as publica, envenenadas pelos comentários no mais sensacional dos escândalos e para, com o auxílio do tal advogado, gramaticófilo e agiota, obter o divórcio por adultério. Diante de tal monstruosidade, Artur perde a cabeça, e com três tiros sucessivos, mata a esposa, mata o advogado e suicida-se.

A este final de tragédia sucede o epílogo da comédia, no Outro Mundo. S. Pedro acaba de ouvir a narrativa do Dr. Catão e tão revoltado fica que vai dali ter com Jeová, a fim de obter a permissão necessária – como de fato obtém – para arrasar, exterminar o mundo. Arma-se então a tempestade apocalíptica e definitiva que, excedendo o próprio dilúvio, extinguirá a humanidade, Noé inclusivamente. E não havendo, assim, mais ninguém para morrer, cai definitivamente o pano.

Tais as linhas gerais da peça do Sr. Oduvaldo Viana que estreou o Rival Theatro e cujo êxito foi, sem favor, dos mais brilhantes e sensacionais. A nós, quer nos parecer que, reduzida ou até suprimida a parte do Outro Mundo, o autor obteria um resultado ainda mais vitorioso... Há por ali velhas fórmulas filosóficas que debalde pretendem atingir a audácia ou a graça paradoxal; o espectador ouve contar coisas a que assistiu e que portanto deixam de lhe interessar; e certas repetições, destinadas a acentuar a feição cômica da obra, antes a vulgarizam e, nesse ponto, indubitavelmente a enfraquecem. Mas a ação da peça é, em geral, conduzida com segurança e desenvoltura; as personagens realmente vivem e a linguagem em que se exprimem é corrente, espontânea – é a nossa. Junte-se a isso uma dose preciosa de fantasia, um bom número de ditos de espírito... realmente espirituosos. E aí estão, evidentes, indiscutíveis, as qualidades da obra que o público de ontem aplaudiu a valer – não lhe fazendo senão justiça.

Que esplêndida comediante se está tornando a Sra. Dulcina de Moraes! Em certos momentos, fez-nos pensar no que de mais natural, mais “verdadeiro” tem passado, com figura de mulher, pelos palcos do Brasil, inclusivamente esse gênio Lucinda Simões. Nos próprios excessos da Sra. Dulcina, há proporção e eloquência; e tudo ela nos comunica e faz sentir, com a veemência do seu temperamento e a vivacidade do seu jogo. O seu êxito pessoal foi grande e deveras merecido.

A Sra. Wanda Marchetti é uma estreante desde já vitoriosa. Bela figura, voz insinuante, uma compreensão já bastante apurada dos valores e nuances do diálogo... Não há dúvida: o teatro brasileiro ganhou ontem um artista. O Sr. Manoel Durães compôs e conduziu a primor a figura do velho bacharel, purista e rapinante que é o Dr. Catão. O Sr. Odilon de Azevedo houve-se, no marido de Lainha, com apreciável distinção; a Sra. Leonor Navarro foi uma simpática *soubrette*, dedicada à patroa a ponto de a imitar ou caricaturar; o Sr. Aristóteles Penna esteve tão pitoresco quão sugestivo em S. Pedro; e em menores papéis dignamente se houveram a Sra. Justina Laverone e os Srs. Roque da Cunha e Alberto Dumont. – L.

**02/6/1934 – CASINO – *Marabá* – Primeira representação**

O anúncio de uma peça nova do sr. Joracy Camargo, que as comédias *Bobo do Rei* e *Deus lhe Pague*, entre outras, proporcionaram uma quase privilegiada situação, como autor fecundo, moderno e interessante, levou ontem ao Teatro Casino uma grande porção de pessoas inteligentes, guiadas por justa curiosidade e naturalmente dispostas a aplaudir a Companhia Procópio, na interpretação de *Marabá*.

Quando o pano de boca se abriu para as primeiras cenas e o “garçon” do Club dos Milionários dissipou a treva da sala, para que os donos da casa pudessem entrar, conversar e entender-se, viu-se que a plateia estava cheia e ocupados estavam todos os camarotes, podendo o espectador notar a presença de uma vasta elite intelectual, incluindo nela autores e artistas de teatro.

E o primeiro quadro foi ouvido entre sorrisos, que acompanharam o desenvolvimento de uma “ideia genial” de um dos *clubman*, ideia que pelos outros foi desenvolvida e fielmente aceita com entusiasmo. A ideia consistia em regressar à vida primitiva, no meio das selvas, entre os selvagens e as feras, sem dinheiro, sem objetos supérfluos, sem roupa. Esta última disposição, de agrado de alguns, não foi aprovada pela maioria. Resolveram, então, os tais milionários vestir-se de “peles-vermelha” de cinema, de calça, casaco e cocar policrômico.

Esse primeiro quadro, em que se apresentam quase todos os artistas da Companhia, e quase todos os personagens “falantes” da peça é, realmente, uma entrada animadora.

No segundo quadro aquela gente toda está na floresta, onde se organiza a tribo da Liberdade, Igualdade e Fraternidade... Depois que se distribuem os nomes dos novos personagens, cada um deles com uma ou duas explicações mais ou menos humorísticas e quando todos se acomodam, na hora de dormir, cenas que infelizmente levam tempo, aparecem outros índios, esses legítimos, e, para logo, põem-se a dançar exoticamente, mas com disciplina. Essa dança, pouco diferente das que o povo tem visto nas segundas-feiras de Carnaval, pelos blocos, mereceu sinais de satisfação dos espectadores, que viram nela uma oportuna compensação dos momentos intermináveis que a precederam.

Nesse trecho, o Sr. Procópio repete aqueles famosos trejeitos do fogueteiro da *Jurity*, que o fizeram, diante do público do Rio de Janeiro, um dos atores

cômicos mais engraçados da época. Foi um sucesso de aplausos e risos, e o apreciado artista teve que repetir a dança.

Os índios escravizam os intrusos, que são salvos por um coronel explorador do mato. Desse homem eles recebem uma caixa com armas e munições, as quais lhes servem para atemorizar os indígenas e dominá-los.

Há ainda dois quadros, que reproduzem aspectos de uma cidade imaginária, fundada pelos ricos, com o dinheiro ganho à custa do trabalho dos índios. Esses infelizes vivem miseravelmente, explorados e os milionários cada vez mais ricos. Um deles, entretanto, Geraldo, que adotou na tribo da Liberdade o nome de Tabajara, homem de ideias adiantadas e excelente coração, levanta-se contra os companheiros e dispõe-se a restituir aos pobres, em quantidades proporcionais, toda sua fortuna.

O último dos quadros é agitado pela revolução social...

Pela mão do Sr. Procópio veio à cena o autor, que recebeu muitas palmas, também destinadas ao principal intérprete e às sras. Iracema de Alencar, Ruth Vianna, Elza Gomes e Luiza Nazareth e os srs. Darcy Cazarré, Manoel Pera, Eduardo Vianna e outros.

Ia-nos esquecendo o nome *Marabá*, que dá título à “fantasia satírico-grotesca” do sr. Joracy Camargo, *Marabá* é o nome de uma índia, filha do Cacique, que se apaixona pelo Tabajara e não influi realmente para o espetáculo ser mais interessante.

#### **11/8/1934 – RIVAL THEATRO – *Canção da Felicidade* – Primeira representação**

O Sr. Oduvaldo Viana assumiu no teatro uma rara e soberba autoridade. Faz das suas peças e do público o que bem lhe parece. Graças à ideia feliz que ele teve de dividir o palco em três cenas distintas, de maneira a poder-se representar sucessivamente em cada uma delas ou em duas ou até em todas ao mesmo tempo, o entrecho das suas comédias pode-se desenvolver em condições de liberdade até agora desconhecidas. Assim também a questão do tempo deixou de ter para o Sr. Oduvaldo qualquer importância: entre dois atos marca ele, se lhe apraz na ação, o decurso de cinco minutos; e dum episódio para o outro, com o jogo dos velários, faz passar cinco ou dez anos. Está claro que não poderá fazer uso de tais processos- porqie então o uso se tornaria abuso – qualquer escritor sem prestígio... O Sr. Oduvaldo Viana põe nas suas peças bastantes vitórias anteriores para tudo fazer perdoar e aplaudir. O que noutros seria excentricidade irritante, com ele se converte em inovação e triunfo. Tanto melhor para o autor da *Canção da Felicidade*. E para nós!



A peça que ontem subiu à cena no Riva tem qualidades excelentes e defeitos que o engenho e a situação do Sr. Oduvaldo Viana transformaram em boas qualidades. Começa em 1910 e termina este ano, ontem mesmo se – imitando a independência e a energia do autor – assim o quisermos. Um grande amor atravessa os seus episódios, nem sempre bem compreendido ou bem sentido de parte a parte, por isso mesmo com períodos de incompatibilidade profunda e até momentos de verdadeiro ódio. Com essa forte cadeia sentimental se entremeiam as pilhérias insistentes dum grupo de amigos que, tendo-se tornado solidários na idade em que Murrer continua a fazer viver os seus Rodolfos e os seus Marcelos, pela vida afora se conservam sempre unidos e sempre alegres – porque um, pelo menos, fica fora das lutas e dores da peça para poder intervir e ser capaz de alegrar os outros. O fundo dramático ora se avoluma, sobe e domina tudo, ora se atenua e adelgaça e dissolve em ditosa serenidade... Uma canção aproxima e orienta os destinos que têm de caminhar juntos. O seu *leit-motiv* é uma evocação irresistível e chega a operar o milagre da ressurreição. No fim, o coração que mais forte palpitou e por isso mais sofreu, perdoa ao outro. É que um coração novo, filho desses, precisa da sua harmonia ou do sacrifício de ambos para bater por sua vez ao ritmo da melodia da ventura. E tudo termina numa frase religiosa: “A vida é uma cruz... e feliz de quem, como Jesus, pode morrer crucificado, para felicidade de seus filhos... A vida é uma cruz...”

Espirituosa e enternecedora em proporções a bem dizer iguais, a peça do Sr. Oduvaldo Viana teve um desempenho que realmente lhe acentuou essas duas feições, geralmente as irmanando. A representação de ontem sobretudo se tornou apreciável pela segurança e harmonia. Não houve grandes “árias”. Mas houve sempre afinação – o que é muito melhor. A Sra. Dulcina vai requintando e ampliando de peça em peça os seus dotes e os seus recursos de comediante; o Sr. Odilon abalançou-se a mais um grande papel, que conseguiu conduzir com dignidade e sempre com um louvável cuidado de detalhes. A Sra. Wanda Marchetti deu ontem um passo deveras considerável na sua carreira; a Sra. Edith de Moraes apresentou uma criaturinha toda mocidade e vivacidade; e injustiça seria não citar qualquer dos outros intérpretes: Leonor Navarro, Aristóteles Penna, Alberto Dumont, Roque da Cunha, Carlos Galhardo.

Os figurinos do Sr. Gilberto Trompowsky são encantadores; e a *Canção da Felicidade* do Sr. Ary Barroso vai ter o seu melhor elogio na vulgarização que já ontem, à saída do espetáculo, principiava... – L.

### 15/8/1934 – THEATRO CASINO – *Divorciados* – Primeira representação

A comédia do Sr. Eurico Silva ontem levada à cena no Theatro Casino é aquilo que os franceses chamam uma peça cor de rosa. A rigor, o ponto de partida tem, por enquanto, no nosso meio, o seu quê de escandaloso: é o caso de dois namorados que, a conselho do pai da moça, resolvem, em vez de casar no Brasil, ir contrair matrimônio no Uruguai, para, se depois o desejarem, poderem recorrer ao divórcio. Isso, porém, é uma coisa que acontece... antes da peça. Quando o pano sobe, já Guiomar e Jorge estão de volta de Montevidéu... onde se foram divorciar. E tudo daí por diante se passa num ambiente familiar, através duma ação singela, servida por diálogos joviais sem malícia e honestamente espirituosos.

Guiomar e Jorge recomeçam a amar-se e a namorar-se sem propriamente dar por isso. O que realmente houve entre eles não foi um rompimento nem a rigor uma separação. Não passou de um arrufo. A facilidade de cortarem o vínculo que os sujeitava uma ao outro... no Uruguai, levou-os à ilusão de que, uma vez desligados perante a lei, deixavam de estar presos pelo sentimento. Quer dizer que começavam ambos por não saber nem imaginar a que ponto se amavam...

Os costumes modernos levam frequentemente a esses e outros equívocos. Com a rapidez das relações, a precipitação da familiaridade, o noivado resolvido em dois tempos, o casamento marcado dentro do menos prazo possível – assim duas criaturas vão ser uma da outra, sem terem tido tempo sequer de se conhecer. Um as vezes, julgam que se adoram, quando em verdade, não sentem mais do que simpatia um pelo outro ou curiosidade um do outro. É o engano mais comum; bastantes vezes, porém, se dá o erro contrário: entendem os dois, logo depois de unidos, que poderão viver um sem o outro, quando, no fundo de seu sentir, ainda ignorada, mas nem por isso menos imperiosa, existe a mesma verdadeira paixão...

Os heróis do Sr. Eurico Silva estão, em princípio, na situação dos esposos de *Divorçons*, a comédia encantadora de Sardou. Mas o que o grande comediógrafo conduziu através duma intriga de alto mundanismo e fez terminar numa ceia de camarões em gabinete reservado, em *Divorciados* se prepara e se decide nos episódios dum idílio misturado de ciúmes, de astúcias, de simulações, de quiproquós, tudo isso ingênuo e para o bom fim. Os três atos, divididos em seis quadros mas com um único cenário, correm ligeiros e fáceis; e, excetuados alguns trechos de diálogo, com repetições, não só inúteis mas positivamente cansativos, de certas frases, tudo aquilo se ouve com interesse e com agrado. O público

mostrou divertir-se deveras; e a todos os finais de ato houve palmas ardorosas.

A Sra. Elza Gomes e o Sr. Procópio tiveram a seu cargo os protagonistas e ambos estiveram excelentes de naturalidade, desenvoltura e espírito. A Sra. Estelita Bell e o Sr. Rodolfo Maia compuseram outro casal deveras simpático. O Sr. Eurico Silva, o autor da peça, apresentou um pitoresco e bem detalhado tipo de cacete provinciano; e em papéis de menos relevo dignamente figuraram as Sras. Luíza Nazareth e Albertina Pereira e os Srs. Darcy Cazarré e Luís Darcy. – L.

### **29-30/10/1934 – THEATRO-ESCOLA – *Sexo* – Primeira representação**

O Sr. Renato Vianna realizou ontem, mais uma vez, o seu sonho de arte: ter um teatro seu, representando uma peça sua. Na saudação que leu ao público, antes de descerrar o velário, há o júbilo e o canto desse triunfo. E no seu arroubo, no seu transporte, devem acompanhar, com votos ardorosos todos os que sinceramente amam as letras teatrais e a ciência de representar.

Foi, sem discussão nem dúvida possível, um nobre espetáculo. Infelizmente, acabou tarde demais para que sobre ele se possa conscienciosamente desenvolver um opinião. A extensão – do meio para o fim, um tanto elástica – daqueles seis quadros e um epílogo; as formalidades da inauguração oficial; as indecisões ou necessárias prudências duma primeira representação, levaram a peça até á uma hora da manhã. Mas, a impressão – e isso se diz em pouquíssimo tempo – foi, quer por parte do autor de *Sexo* quer pela dos seus intérpretes, a de um esforço excepcionalmente digno de atenção e de apoio.

Como escritor ou como diretor teatral, o Sr. Renato Vianna faz sempre o melhor que pode. Em qualquer empreendimento põe toda a sua fulgurante e audaciosa inteligência, toda a vibração dos seus nervos requintados, todo o sentimento do seu grande coração.

O protagonista da peça de ontem, o Dr. Calazans, foi um herói de amor; hoje, é um filósofo na vida e é, no teatro, aquilo a que dantes se chamava o *raisonneur*. Tendo-se apaixonado na mocidade, pela esposa dum amigo, o Dr. Calazans soube, apesar de plenamente correspondido, conter-se e renunciar. Foi por isso imensamente infeliz; consolou-se um pouco, jurando-se a si próprio que, onde lhe aparecesse um verdadeiro amor proibido ou condenado ele o ajudaria a vencer os obstáculos do preconceito e a conhecer a perfeita ventura.

Assim o vemos, já velho agora, pregar a clemência e a boa compreensão do afeto alheio, através do drama ou dos vários dramas em que se agita a família amiga. Ao primeiro ato, intensamente teatral, e desse ponto de vista altamente vitorioso, sucedem-se outros, mais refletidos, mais trabalhados no terreno das ideias. O Dr. Calazans faz a psicologia das outras personagens, ao mesmo tempo que as consola se padecem, ou lhes acode se se vão perder. E tudo termina num ambiente sagrado de amor e de perdão.

Foi o próprio Sr. Renato Vianna que fez o tipo do Dr. Calazans, revestindo-o de serenidade, impregnando-o de ternura. A Sra. Olga Navarro esteve excelente de compreensão, propriedade, medida, mesmo em certos episódios de melodramática exaltação. A Sra. Italia Fausta apresentou uma deliciosa avó, a Sra. Suzana Negri, uma ingênua da mais pura simpatia. Num exemplar de velho farrista, elegante e cínico – cínico no sentido brilhante do termo – perfeitamente se conduziu o Sr. Jayme Costa. E ainda mereceriam referências destacadas, se para isso houvesse tempo, os Srs. Jorge Diniz, Delorges Caminha e Mário Salaberry. – L.

### **2/5/1935 – THEATRO MUNICIPAL – *Deus* – Primeira representação**

A peça melodramática *Deus* com que ontem se iniciou a temporada do teatro do Sr. Renato Vianna no teatro da Cidade, define-se, desde as primeiras cenas, excelentemente compostas e formando uma apresentação a bem dizer magistral. O assunto, nítido e vigoroso, empolga. E a linguagem, embora um tanto enfática logo de princípio, não chega a prejudicar o efeito cativante do problema apresentado.

Vera Mac Dowell, segunda esposa dum homem de ciência que foi honrar, num congresso estrangeiro, o nome do país e o seu próprio, não suporta a solidão sentimental – ou que outro qualificativo se lhe deva dar – determinada por aquela ausência. Precisa de amar um homem presente e ser imediatamente correspondida. E, obedecendo a essa exigência pessoal, engana o Dr. Mac Dowell com o seu discípulo predileto, seu secretário e assistente, namorado ou já então noivo da filha que lhe ficou do primeiro matrimônio. O pecado de Vera não foi longo e o castigo veio depressa. Ficou grávida. Viu todo o horror da situação que se criara; mandou chamar o padre Leonel, velho e santo amigo da casa, para lhe confessar o seu erro imenso e todo o horror que a consome.

Começa agora propriamente a peça. O Padre Leonel escuta a pecadora e logo lhe concede o seu perdão. É fácil, sobretudo a um santo, perdoar o agravo feito a outrem.

Mas o inspirado sacerdote vai mais longe: justifica até certo ponto o procedimento de Vera, não só porque ela se mostra arrependida como também porque teve sérios motivos para incorrer em adultério. O Dr. Mac Dowell – argumenta o ministro de Deus – não dividia equitativamente o tempo entre as preocupações do sábio e as ternuras de marido. Prejudicava estas em favor daquelas. Matrimonialmente, roubava no peso... E o padre Leonel, derramando sobre a aflita Vera o consolo e o reconforto da sua bondade, espera, com a ajuda de Deus, que tudo se resolva sem maiores desgraças ou tormentas para ninguém.

No desenrolar da ação, porém, tudo se encaminha para a catástrofe e o desespero. Otávio, o discípulo do Dr. Mac Dowell, revela-se, não um amante leviano e vaidoso, mas um sedutor contumaz, a frio, um crápula da pior espécie. Tinha já desviado dos seus deveres outras senhoras que, sem ele, talvez permanecessem honradas – de fato, pelo menos. E é com perfeita calma que ele pretende continuar a manobrar entre a amante de ontem e a esposa de amanhã. Vera recorre ao único expediente que lhe parece eficaz, os bons ofícios duma “tecedeira de anjos”. E durante a doença determinada por essa intervenção... pouco cirúrgica, Sônia, a filha do Dr. Mac Dowell, surpreende por acaso toda a verdade.

O doutor volta do congresso. Sônia declara-lhe que não quer casar com Otávio e deseja fazer-se freira. Mac Dowell atribui essa resolução à intolerância do Padre Leonel e expulsa-o a ambos de casa. Vera, então, para que o marido não faça mal juízo do Padre e mande voltar a filha, conta-lhe toda a verdade. Em seguida, mata-se com um tiro. E este quadro termina com um grupo formado por Mac Dowell e Otávio, o primeiro estrangulando o segundo. Vem depois o epílogo. E no dia em que Sônia vai se tomar o véu. Ouve-se um órgão, coros litúrgicos. Estão em cena o homem da igreja e o homem da ciência; e quando a “porta de bronze” se fecha nas costas de Sônia, que entra para o convento, Mac Dowell, sempre ateu convicto, interroga numa exaltação o teto da capela: “Deus! Quem és tu? E quem sou eu?”. E cai de joelhos.

A peça não deveria talvez intitular-se *Deus*, entre outras razões, porque nela de nenhum modo se pronuncia a bondade infinita, a misericórdia divina. Tudo é dor e miséria. E bem se pode imaginar que se um homem como Mac Dowell foi, a vida inteira, materialista e incrédulo, não tem, ao cabo de tanto sofrer, sem ter feito mal algum, razão para se tornar religioso... Isso, porém, será uma conclusão arbitrária, tão arbitrária como o desfecho que o Sr. Renato Vianna entendeu de dar a sua peça... Louvemos, sim, a obra literária que ele mais uma vez realizou, reclamando frequentemente os diálogos – apesar do tom retórico que os intérpretes em geral não alternaram, ao contrário – de elevados, nobres conceitos, de belos

e esmeradas frases e, ainda, de vez em quando, de rutilantes ditos de espírito. O Sr. Renato Vianna, quando, refletida ou arrebatadamente, deixa de ser um homem de teatro, será sempre um escritor, com as duas qualidades, entre todas preciosas, de poeta e de artista.

A Sra. Julieta Tellez Menezes, que fazia a sua estreia dramática, surpreendeu, sobretudo no primeiro ato, com a eloquência das suas inflexões e a firmeza e o equilíbrio do seu jogo. Outra estreia auspiciosa foi a da Sra. Lu Marival. O Sr. Renato Vianna deu, apesar de certa igualdade ou repetição de acentos, muita emoção ao seu padre Leonel. Muito bem, o Sr. Delorges Caminha, no doutor MacDowell. A contento o Sr. Mário Salaberry no cínico Otávio. E além das Sras. Suzana Negri, enternecedora Sônia, e Luíza Nazareth, beata exigente mas espirituosa, ainda cooperaram para o bom êxito do espetáculo a Sra. Antonia Marzullo e os Srs. Antonio Ramos e Jorge Diniz. – L.

### **31/8/1935 – RIVAL – *Mascote* – Primeira representação**

Mais uma peça do Sr. Oduvaldo Viana. Desta vez, com a colaboração de outro escritor, Sr. Cleomenes Campos, na comédia em três atos e cinco quadros – *Mascote*.

Diga-se, antes de mais, que é um trabalho digno da curiosidade, da atenção e do aplauso de uma plateia fina, como aquela que admira o repertório do Rival e da Companhia Dulcina-Odilon.

Passa-se a ação da comédia num hotel de luxo de Poços de Caldas, onde vai parar, desiludido da sociedade, o poeta Teodorico, disposto a sepultar-se num quarto, para esquecer os dissabores e o ridículo de sua existência. Antes de encafuar-se, em companhia de seu tédio, encontra um amigo, alegre e feliz, Dr. Azevedo, que lhe apresenta, em palavras animadas, o lado risonho da vida e lhe ouve as desventuras, a maior das quais é não ser amado pelas mulheres. Teodorico faz-se noivo, e a mulher que ele escolhe casa-se com outro. Isso lhe acontecera mais de uma vez, e, dias antes, ao casar-se a última noiva, teve um desgosto profundo. Era *mascote* para as mulheres. Gostava delas e elas prosperavam... com outros. Ele ficava acabrunhado, com aquele privilégio, que o fazia ridículo. Conta estas coisas ao amigo, mas pede-lhe segredo.

O Dr. Azevedo, mal Teodorico sobe para o quarto, passa adiante a história. Quem a ouve é outro hóspede, que a conta a um criado, que a transmite a outro. Deste passa a uma senhora, desta a outras, e assim, de boca em boca, toda a gente do hotel e de fora fica sabendo da desgraça do Dr. Teodorico. As mulheres o namoram, para arranjar

casamento com seus preferidos, e outras pessoas que não pensam em amor, mas em dinheiro, descobrem que ele dá sorte no jogo, bastando que lhes emprestem uma quantia qualquer.

É nesse ambiente que se desenrola a comédia, desempenhada por artistas que fazem disciplinadamente, no tempo próprio, a obrigação que seus papéis lhes impõem. Cenas engraçadas. Diálogos interessantes, alguns tão bem conduzidos, que nada perderiam se fossem esticados, conservada, porém, a nota espirituosa que lhes dá brilho.

Aparece, então, um banqueiro com a filha, uma jovem bonita com quem o Dr. Azevedo já dançara antes de sua viagem (dela) à Europa. Depois de vários episódios, foi Teodorico, o poeta, apresentado à moça, e esta que lhe lera seu livro de versos, fica encantada com a apresentação. Recita-lhe mesmo a primeira poesia do livro e o poeta se comove e se sente feliz. Amam-se os dois.

Mas há uma velhota que quer conhecer o *Mascote*, para ganhar no bicho. Di-lo ela, desaastradamente, ao próprio Teodorico, explicando-lhe que toda a cidade sabe daquilo que só ele ignora...

Pensa o poeta que a moça rica também o faz ridículo. Tenta retirar-se. Mas a namorada chora por não ser compreendida e, pouco depois, acaba a peça.

A Sra. Dulcina, no pequeno papel que lhe cabe, trabalhou primorosamente. E o Sr. Odilon, no papel principal, conduzido com extrema inteligência e extremo apuro, mostrou-se um ator de incontestável superioridade.

Fez sua estreia a Sra. Elza Gomes, sempre interessante. O Sr. Aristóteles Penna foi o cômico realmente engraçado e acompanharam agradando e fazendo rir os Srs. Eduardo Viana, Roque da Cunha, Sylvio Silva, João Lima e Sarah Nobre, na velhota desastrada. São ainda dignos de citação os nomes dos artistas Norma Geraldly, Paulo Gracindo, Ruth Mynssen, Clara Leone, Luba Vatnich, Oswaldo Louzada, Alberto Dumont e Alexandre Correa.

Uma palavra de louvor ao cenário dos três palcos, trabalho do artista H. Collomb. – M.

## **2/10/1935 – JOÃO CAETANO – *Ciclone* – Primeira Representação**

Ao que parece, o Sr. Renato Vianna proferiu ou escreveu, em São Paulo, cobras e lagartos a respeito dos cronistas teatrais do Rio, “com duas ou três exceções”. Se realmente o diretor do Teatro Escola fez as declarações que se lhe atribuem e teve razão em as

fazer, cumpre-nos afirmar, desafiando prova em contrário, que constituímos uma daquelas exceções. E eis quanto, sobre o caso, nos parece necessário dizer.

O êxito do *Ciclone* noa teatros europeus e norte-americanos rivaliza com o triunfo, que ainda dura, do *Processo de Mary Dugan*. É uma peça que tem o seu motivo sensacional num mistério e está, no entanto, organizada com uma simplicidade, uma aparente facilidade e uma espécie de clareza que desde as primeiras cenas indicam a mão de mestre. Para que nada falte ao esmero daquela fatura, as três “unidades” clássicas estão rigorosamente observadas. A ação desenvolve-se seguidamente, no mesmo lugar e, tanto quanto possível em teatro, dentro do tempo que os mesmos episódios levariam a desenrolar-se na vida real. E o interesse do enredo, uma vez despertado, não faz senão aumentar de cena em cena e, do meio do segundo ato em diante, quase poderíamos dizer a cada frase do diálogo.

Da morte dum dos personagens, Maurício, pobre heroi da aviação, estropiado num desastre e amarrado para sempre a uma cadeira de rodas, passa-se à suspeita de ter sido o infeliz envenenado. Quem tal suspeita levanta é a enfermeira do aleijado. Mas a quem acusa ela de semelhante crime? Enquanto as hipóteses se sucedem e as deduções, boas ou más, lhes correspondem, vai-se sabendo que a esposa de Maurício, Stella, ama Fred, o irmão mais moço do enfermo, depois que os dois se correspondem há já tempo; depois, ainda Stella vai ter um filho... Será ela a criminosa? Será Fred? Será alguém que não apareceu ainda? Será a própria enfermeira que, a seu modo, adorava Maurício e sabia quanto ele padecia, no seu infortúnio, e os tormentos, maiores ainda, que curtia para o ocultar da esposa estremecida? Eis o que os cronistas, a bem do público, devem deixar de revelar. Em Paris, por exemplo, houve até um pedido a esse respeito aos críticos teatrais: que falassem de tudo como entendessem, menos do desfecho da peça, que é magnificamente sensacional para os que de antemão o não conhecerem, está visto!

Os artistas do Teatro-Escola deram, no *Ciclone*, tudo o que podiam dar, e não foi pouco. Ao seu esforço devem-se reais louvores, e também, para se lhe fazer mais honrosa justiça, algumas observações.

A Sra. Lú Marival, a quem coube o papel exigentíssimo de Stella, possui sem dúvida uma inteligência brilhante e uma veemente vocação para o teatro... Ninguém, porém, nasce ensinado; e a Sra. Marival, começando logo pelos grandes papeis, não teve tempo nem maneira de aprender. Eis do que se ressentia a sua interpretação de ontem, na qual, todavia, não se podem negar certas belezas intuitivas, certa sinceridade por vezes vitoriosa.



A Sra. Suzana Negri precisa de se corrigir dum vício que tende a prejudicá-la cada vez mais: corta arbitrariamente as frases, ora separando o sujeito do verbo, ora o qualificativo do substantivo. Por exemplo: “Maurício – sofria imensamente. A sua angústia – horrível, cortava o coração”. É certo que, na vida real, fazemos isso de vez em quando, por hesitação, para escolher o melhor termo... Mas a Sra. Negri fa-lo constantemente, monotonamente. Corrija-se desse defeito lamentável a jovem atriz que ontem mesmo nos deu, aqui e além, tão belas e ricas demonstrações do seu talento.

O Sr. Delorges Caminha, no pobre Maurício, esteve deveras apreciável, de naturalidade intensa, de sentimento profundo. O Sr. Antonio Ramos conduziu-se corretamente no ex-magistrado que subitamente tem de voltar, como amador, daquelas funções. Contando, porém, o artista, pouco mais ou menos, a idade do personagem, para que tão forte caracterização e sobretudo tão horrenda cabeleira? Por que gostarão tanto os nossos artistas da maquiagem reforçada e da cabeleira que não conseguem nunca atinar? O Sr. Jorge Diniz apresentou-se discretamente num médico entre escrupuloso e acomodático; e o Sr. Rodolfo Maia esteve a contento no papel, aliás secundário, do amante Fred. Mas as melhores honras da noite foram para a Sra. Luíza Nazareth, sóbria, digna, cheia de doçura e de simpatia em *Mistress Fabrel*, a mãe do morto. Os longos silêncios do papel, a artista os compôs e os manteve com raro apuro e propriedade; e só chegada à cena final se compreende bem e se aprecia deveras o seu excelente trabalho em toda a peça. – L.

#### **14/3/1936 – RIVAL THEATRO – *Cumparcita*, primeira representação**

A peça do Sr. Renato Vianna, com que ontem o Theatro-Escola iniciou a sua temporada no Rival-Theatro, decorre ao som do famoso tango, sua inspiração e seu batismo. Alguns trechos assumem a feição dos recitativos da velha guarda, com a orquestra acompanhando em surdina. E até há cenas sem diálogo nem movimento; só se ouve a música, mais veemente ou mais tênue, mais impetuosa ou mais lânguida, conforme aquilo que tem de exprimir. Toda a interpretação dos comediantes fica, então, suspensa. Quem representa é a música, é o *Cumparcita*.

A ação oferece, não uma originalidade, mas uma particularidade arbitrária e tanto ou quanto artificial; as coisas que se passam em quase todo o segundo ato, acontecem antes do primeiro. Desde a opereta de Melhac e Halevy, se não nos enganamos – *A Cigarra e a Formiga*, várias vezes se tem praticado essa transformação. Os autores da

*Cigarra* serviram-se para isso dum sonho; outros têm usado a narrativa feita por uma ou outra personagem. O Sr. Renato Vianna empregou a inversão pura e simples. Assim no aparece no primeiro ato, artista de *music hall* e célebre na sua maneira de cantar a *Cumparcita*, uma moça que no segundo ato é noiva, surpreende o noivo beijando sua tia e tutora – dela – e foge de casa; tenta trabalhar de datilógrafa; repele uma proposta grosseira do patrão; resolve suicidar-se, é salva por um pianista boêmio; graças a este, entra para o café concerto – e daí para diante vai a história seguidamente até o fim.

Aproveitando a disposição do palco do Rival, dividido em três cenas para a peça do Sr. Oduvaldo Viana, *Amor*, também o Sr. Renato Vianna fragmentou os três atos da sua comédia dramática; e, como aquele autor, tirou de tal recurso efeitos, por assim dizer, cinematográficos, bastante curiosos e sugestivos. Quanto aos diálogos... o Sr. Renato Vianna é um destro, sutil manejador de frase; e quando lança um conceito arbitrário ou força a simples realidade das coisas, as palavras formam uma combinação sonora, requintada, surpreendente... E é quanto basta. Pelo menos, no momento, é quanto basta.

Tirante certas hesitações do público, que não sabia, às vezes, exatamente o que estava sucedendo em cena e, ao final, se recusou, durante alguns momentos, a acreditar que a representação houvesse terminado; à parte também a insistência da toada do tango, que por vezes causou hilaridade – *Cumparcita*, a peça, agradou, vingou, abriu bem a temporada. Desempenho, em conjunto, caprichoso. A Sra. Amélia de Oliveira apresentou na protagonista um trabalho bastante variado, como equilibrado e harmonioso nos detalhes. O Sr. Renato Vianna disse com emoção o papel do boêmio – papel, com efeito, muito mais de dizer que de representar. O Sr. Arthur de Oliveira fez excelentemente um velho coronel... em todos os sentidos menos no militar; o Sr. Rodolpho Mayer brilhou num galã; a Sra. Marilu, nova no teatro – e na idade também, *ça va sans dire* – mostrou que tem feito progressos deveras apreciáveis; e em pequenos papéis ainda mereceram o seu quinhão de aplauso as Sras. Luiza Nazareth e Lú Marival e o Sr. Antonio Ramos. – L.

## **22/5/1936 – SENTIDO DO TEATRO – Palestra realizada na Associação dos Artistas Brasileiros pelo escritor Tasso da Silveira**

O pensamento que preside o atual movimento de teatro da Associação dos Artistas Brasileiros é o de que na arte dramática se encerram sentidos essenciais para a vida dos povos.

O teatro, nos seus momentos supremos, tem sido, em verdade, uma expressão total do espírito. Foi na obra dos seus trágicos eminentes que a Hélade antiga nos legou a mais profunda substância da sua cultura e da sua alma. Foi nos dramas de Shakespeare que o Renascimento imprimiu a marca mais forte da sua visão dos seres e da vida. Foi no teatro de Ibsen que a inquietação do nosso tempo mais agudamente se transfundiu em desejo de beleza.

Não será, talvez, supérfluo lembrar as expressões com que Hegel determina a preexistência da arte dramática entre as demais artes irmãs. “Considerando em seu fundo como em sua forma, diz o filósofo germânico, o drama oferece-nos a mais perfeita conjunção de todas as artes. Devemos por isto considerá-lo como o grau mais elevado da poesia e da arte em geral”.

Estas palavras de Hegel estão isentas do apriorismo sofístico com que o discípulo de Kant construiu sua nebulosa metafísica. A obra dramática, não como a pudesse conceber abstratamente algum teorista, mas como de fato se nos apresenta na história da criação literária, é uma totalização. É uma síntese. Funde, em sua essência, a epopeia e a poesia lírica. Integra, por vezes, na sua própria substância, a dança e a música. Chama a servirem-na a arquitetura, a pintura, a escultura.

É natural que, com essa força de totalização, possa a arte dramática, de todas as vezes que se mantém no seu puro ambiente criador, atingir a profundidades espirituais que as outras artes, relativamente falando, mal afluam. Foi o que, por exemplo, aconteceu entre os gregos. Os poemas homéricos nos dão, sem dúvida, realidade helênica. Mas é do caráter da epopeia transmitir-nos a visão dos grandes movimentos coletivos, quer dizer, restringir-se a uma exterioridade objetiva, que lhe tira toda possibilidade de definitivas sondagens na alma profunda dos povos. Através da *Ilíada* e da *Odisseia* chegaremos, por certo, à nítida compreensão das formas plásticas do mundo grego. Mas não lhe penetraremos de maneira alguma os últimos recessos espirituais, onde se ocultam as secretas crenças e terrores que definem o destino do espírito sobre a Terra. O ímpeto heroico dos helenos, a sua maneira de conduzir a guerra e a paz, o seu jeito de conceder a afeição e as paixões, seus movimentos no campo de batalha ou no ambiente do lar – tudo isto nos aparece nos cantos do rapsodo cego em claridade de beleza e graça como tão pura jamais voltou a revelar-se no planeta.

Nas estrofes de Píndaro e de Safo, sem dúvida, encontramos a pulsação eterna do coração pagão. Mas é do caráter da poesia lírica exprimir a diferença individual,

embora, de todas as vezes que a exprima profundamente, atinja, por uma espécie de transcendente paradoxo, a um ponto externo de universalidade. Assim, justamente porque exprimiui de maneira profunda essa diferença, a poesia de Safo, como a de um Li-Tal-pe, como a de um Firdusi – para citar cantores de extremas raças humanas – serve a mostrar-nos, hoje, que, por sobre essa diferença, o homem de todos os tempos é sempre o mesmo, é sempre a mesma a centelha de sonho e de desejo no fundo do humano coração. Na poesia de Píndaro e de Safo, dizia, encontramos, por certo, a funda pulsação da alma pagã. Manifestada, porém, no impulso efêmero dos sentimentos individuais.

Só nas obras dos mais altos representativos da tragédia grega é que, em verdade, ouvimos a ressonância essencial da espiritualidade helênica. Já se tinham desdobrado os panoramas épicas, na sua objetiva e clara representação épicas, na sua objetiva [SIC]. Já se tinham formulado as queixas do indivíduo perdido na solidão de si mesmo. Deu-se após a polarização necessária. Fundiram-se epopeia e poesia lírica, por efeito da presença de forças catalizadoras da história, numa realidade mais profundamente condensada – a realidade da poesia dramática – da tragédia – em que a inteligência criadora dos helenos por fim conseguiu atingir a perfeita definição de si mesma. O pensamento de uma necessidade incoercível, de um imprescritível destino a que os próprios deuses se acham irremediavelmente sujeitos, diz-nos mais, certamente, do mistério da alma pagã do que todos os claros cantos de euforia e de heroísmo ou de desalento e de renúncia dos poetas épicas e líricos da Hélade clássica.

A tragédia grega é que definitivamente nos revela, não apenas as profundidades últimas da alma helênica, mas também a sua limitação inevitável em face do espírito cristão.

Procuremos apreender, em síntese, as duas coisas.

A alma antiga era, por assim dizer, a alma terrena por excelência. A substância última do pensamento pagão foi um naturalismo incoercível, não obstante a multidão dos deuses. Daí a exata medida e a radiosa harmonia de sua arte, que, não tendo a exprimir o transcendente, na acepção genuína do vocábulo, não precisou de partir as suas linhaas estruturais para dar passagem às ansiedades infinitas, e pôde, assim, realizar a perfeição, tomada a palavra em sentido estrito e humano. A tragédia grega fica inteiramente dentro deste quadro. O *fatum*, que nela domina, é expressão do irremediável e, não obstante, - para o pensamento antigo, - do injustificável e inaceitável das grandes dores do destino. Porque não tinham a radiosa visão da eternidade, como só Jesus Cristo no-la trouxe, com a

perfeita justificação do sofrimento na Terra, punham os gregos na realidade da dor humana todo o seu assombro incontido, e daí tiravam o seu poderoso acento trágico.

Para a alma cristã – perdoem-me esta divagação – os mais fundos dramas terrenos imediatamente se revestem de luminoso caráter de aceitabilidade e compreensividade. O homem foi criado para a vida eterna. Pelo pecado, inaugurou a experiência do sofrimento que a misericórdia divina transformou em instrumento de redenção. Do sofrimento, que é a aprendizagem do amor infinitamente livre a Deus. De sorte que a desgraça mais dura, a miséria mais completa em que tombe o ser humano, do ponto de vista material, deixou de ser um mistério final, impenetrável, para transformar-se num estado passageiro, do qual pode resultar o esplendor sem limites. Daí o terem perdido as dores do destino, para o espírito cristão, aquele acento empolgante que faz a gloria de Ésquilo ou de Sófocles.

Tanto mais que, para empalidecê-las e anulá-las, em face das terrenas tragédias, ergue-se o drama divino e humano do Calvário – a tragédia absoluta de Jesus.

Os trágicos da Hélade beberam inspiração nos velhos mitos e lendas raciais saturados daquele essencial terrenalismo, daquela pobre limitação da visão do destino a que se viu inscrita a antiguidade helênica. Depois da cósmica tragédia, de que nasceu o espírito cristão, deveria ter-se esgotado inteiramente para o homem a possibilidade de criação de tal ordem, dentro de ambiente puramente humano. Mas, a partir dos últimos clarões medievais, o mundo entrou novamente em forte curva naturalística, de que só agora procura libertar-se. Por isto pôde manifestar-se em Shakespeare o fervor trágico – aliás em direção diferente da do teatro grego. E por isto se pôde modernamente valorizar o trágico cotidiano, de que Ibsen e Maeterlinck tiraram o proveito que sabemos.

Mas, na verdade, nunca mais atingimos o acento da tragédia helênica. Porque superamos de uma vez para sempre o espanto e o assombro que a dor deste minuto, que é a vida humana, despertava. O que ficaram exprimindo, no entanto, os trágicos da Hélade foi, de fato, o *abstractum* mais íntimo da, não obstante, formidável espiritualidade helênica.

Passando de Ésquilo e Sófocles para Shakespeare, devemos, antes de tudo mais, acentuar o seguinte: em nenhuma obra de poeta ou de pensador o espírito próprio do Renascimento tão supremamente se manifestou como na obra dramática do grande William.

O Renascimento, e o seu derivado, o Humanismo, como tão claramente

notaram, entre outros, Joahn Nordatrom e nicolau Berdineff, apresentam-nos um duplo sentido. De um lado, pela sua face ardentemente criadora, são um resultado final da profunda condensação de forças espirituais operada na Idade Média. De outro lado, pela sua ilusão ideológica, falsamente estabelecida sobre os fundamentos secretos da herança medieval, representam um retorno, agravado talvez, no intrínseco naturalismo da alma antiga. Haurindo sua magnífica energia criadora de sub-conscientes cristalização medievais, os grandes vultos do Renascimento e do Humanismo afirmaram-se como redescobridores da livre e serena beleza antiga e como instauradores do valor verdadeiro do homem. Essa atitude comportava negações tremendas, de que haveriam de resultar, como no-lo mostra Berdiaeff em uma *Nova Idade Média*, desastrosíssimas consequências para a humanidade e para o espírito. No entanto, o primeiro momento desse entusiasmo pelo homem e pela vida terrena, justamente porque se fecundava ainda daquelas secretas energias medievais, foi altamente criador. Que representa a obra de Shakespeare, com as suas seiscentas e tantas personagens palpitantes de vida e realidade, senão a realização genial, - aliás a realização suprema, como disse, - desse desejo devalorizar o ser humano como tal, isto é, do pensamento renascentista e humanista?

Sei bem que a obra de Shakespeare é excessivamente complexa e vasta para que a possamos comprimir em tão simples esquema. O grande William, sem dúvida, exprimiu muito mais coisas do que aquele pensamento ingênuo. Também ele era movido por atavismos e heranças bem distantes da afirmação naturalista do Renascimento. Mas a verdade é que o seu mais profundo interesse criador se dirigiu sempre para o ser humano como ser humano simplesmente. Prova-o a liberdade absoluta com que escolhia as suas personagens e os seus temas onde esses se lhe apresentassem, na história e na lenda de vários povos, na antiguidade latina ou no passado remoto das nações nórdicas. O que, de fato, essa livre atitude, essa ampla aceitação significava, era que, para Shakespeare, o ser humano valia por si mesmo, ou simplesmente como ser humano, desligado por inteiro, não obstante certas aparências, de qualquer definitivo sentido transcendente.

Dou novo salto sobre a história e passo de Shakespeare a Ibsen.

Ibsen é o ponto de chegada da estrada longa de que Shakespeare é um dos maiores iniciais. Ibsen é, como Nietzsche e Carlos Marx, um representativo do que a Berdiaeff chama o fim do Renascimento. A leigos em matéria da história das elaborações espirituais e dos movimentos políticos do largo período que vem do Renascimento até nós não seria fácil explicar esta coisa. O Renascimento, em seu surto inicial, foi o alvorecer de uma infinita esperança no homem, na sua capacidade ordenadora e criadora. O Renascimento, em

seu movimento final, nos dias de hoje, é a negação do homem como livre realidade espiritual, e é a negação, sobretudo, das infinitas esperanças do homem.

É isto que determina o ambiente de dúvida amargurada, de desconfiança no destino, e, não obstante, ainda de orgulhosa afirmação do indivíduo que caracteriza a hodiernidade e tão fortemente se condensa na obra complexa de Ibsen.

É bem de ver que não estou passando em revista a história da criação dramática no mundo. Saltei por sobre períodos de significação relevante, por sobre o XVII século francês, por sobre o grande teatro espanhol – porque não interessavam diretamente ao meu ponto de vista. O que desejo acentuar, simplesmente, é que em três períodos culminantes da história da humanidade coube ao teatro elaborar a síntese mais profunda, isolar a essência do pensamento de cada um desses momentos decisivos.

Compreende-se, repito, que tal se tenha dado, visto aquela capacidade de totalização que caracteriza a arte dramática. Visto a sua capacidade de síntese, de condensação extrema, de fusão dos elementos todos das outras artes na sua profunda e complexa unidade.

Ocorre-vos, talvez, replicar-nos que não foram obras de teatro, entre outras que igualmente exprimiram a substância total do espírito de um dado momento da história ou de uma dada raça, a Comédia do Dante e os romances, de essência metafísica, de Dostoiévski.

Não poderei negá-lo. A *Divina Comédia*, que não pode ser considerada uma epopeia ao mesmo título que a *Ilíada*, a *Eneida*, *Os Lusíadas* – contém, nos seus tercetos prodigiosos, toda a alma supreendente da Idade Média. Toda a alma, toda a inteligência, todo o fervor de Deus na Meia Idade. E não é, contudo, obra dramática. Pelo contrário, é longo poema, de muitos sentidos superpostos, longe do alcance da compreensão comum.

Também os romances de Dostoiévski encerram a substância última, não da estéril inquietação da dúvida moderna, mas da fecunda inquietação cristã em face do problema do destino. E esses romances, não obstante a sua intensa dramaticidade, estão longe da alta síntese do drama.

A esta observação devo responder que o fato de ter cabido, uma e outra vez, a outros gêneros de criação literária a função de exprimir o *abstractum* do espírito de um povo, ou de uma raça, ou de uma época, não invalida a verificação de que ao teatro ainda mais patentemente tem cabido essa mesma função, e da que ao teatro, pela força de síntese, é que melhor ela se adapta.

O romance é análise, objetiva e subjetiva, e como tal dilui em longos desenvolvimentos, ao seu próprio caráter, a essência, por assim dizer transcendente, que no drama se reconcentra e se dinamiza.

Há ainda um aspecto do problema a estudar. Um aspecto eminentemente dos nossos dias: o teatro em face do cinema. A crítica superficial vê no cinema um sucedâneo, mais perfeito e completo, do teatro. O que, se fora verdade, representaria a morte do teatro para sempre.

Apenas este ponto de vista só tem fundamentos ilusórios. O cinema é uma arte nova, que participa de certas características do teatro, mas de destinação diferentíssima. De todas as vezes que o cinema se apresenta como teatro transportado para a tela, produz obra insignificativa. O cinema poderia ser, quando muito, considerado o romance vivo, porque é do seu caráter desdobrar-se em múltiplas imagens, que são a análise longa de fatos, pensamentos, sentimentos. Um filme que se desenrolasse em dois ou três únicos cenários, abdicando da faculdade que lhe cabe de agilmente mover-se através de uma ininterrupta série de ambientes sempre novos, oferecendo à fruição do espectador a sinfonia de imagens que é o que verdadeiramente se procura no cinema, estaria por si mesmo condenado.

Uma peça de teatro, às vezes de um ato único, sem mutações de nenhuma espécie, pode empolgar-nos até o êxtase. Porque a força do teatro não reside no movimento ou na multiplicidade de imagens. Reside no que faz com que ele seja um gênero de poesia, e um gênero de poesia que se constitui da substância de todos os outros gêneros poéticos – da substância de objetividade da epopeia, da substância de subjetividade da poesia lírica, e que, ainda mais do que isso, conjuga, na sua própria essência, todas as outras artes, oferecendo-se-nos como síntese última, como instrumento supremo de expressão da nossa totalidade espiritual.

Foi talvez o pensamento que animou o grande sonho wagneriano. O sonho da fusão perfeita de todas as artes na cena lírica. Realizou-o o poderoso criador do *Lohengrin*? Talvez, mas de maneira muito incompleta. Por mim, acho que Wagner deixou apenas uma fecunda indicação, uma sugestão maravilhosa do que ainda se poderá fazer no domínio do teatro. Aliás, se me fora dado atuar em tal domínio com o intuito que moveu o grande revolucionário germânico da música, preferiria ater-me à direção da Grécia antiga, restabelecendo os coros trágicos e exclusivamente neles concentrando o acento musical. Para que Wagner assim pensasse e procedesse, fora mister que não tivesse nascido musicista de



gênio. O seu desejo de reforma do teatro estava fora da esfera da sua vocação profunda.

O que quero dizer é que, dominadora como é, não deve a música enredar o drama inteiro, porque, se o fizer, sufocará, sob seu prestígio absorvente, a profunda realidade dramática. Assim, neste assunto, os gregos, sonorizando os coros, mas libertando das malhas da música as personagens centrais, indicaram, talvez, um caminho eterno.

Creio haver sugerido, embora um pouco vaga e confusamente, o verdadeiro sentido do teatro em face da epopeia, da poesia lírica, do romance, do cinema, da arte em geral. E creio haver sugerido a importância deste supremo instrumento de expressão para a alma de cada povo e de cada época. Fica, por esta forma, justificado o movimento em que atualmente se empenha a Associação dos Artistas Brasileiros, no sentido de acordar a inteligência pátria para um entusiasmo mais ardente pela criação do teatro no Brasil.

### **19/7/1936 – *O crepúsculo do teatro e a opulência do cinema* – estudo crítico sobre dois instrumentos da educação**

A Companhia Dramática Francesa do *Vieux Colombier de Paris*, diretor o Sr. René Rocher, estreou no Municipal no mês de junho, com a peça de H. S. Lenormand, *Le Crépuscule du théâtre*.

Esta – humildemente chamada peça – contém uma sátira e uma caricatura à pobreza e à agonia em que se encontra o teatro, e também à opulência e à ostentação do cinema.

Nobre obra, esta peça, porquanto encerra uma vigorosa companhia em defesa do teatro, do grande teatro educador, e no sentido corajoso de fazê-lo ressurgir.

Não devemos observar demasiadamente os excessos da sátira e da caricatura. Estes são necessários, mas devemos fixar os nossos olhos intelectuais no ânimo do crítico dramaturgo, que revela um grande amor pelo teatro e uma profunda dor pela sua atual situação. Enquanto nos mostra a agonia do teatro, e flagela implacavelmente a egolatria, o cabotinismo, o amor próprio e o mercantilismo que dominam quase completamente a arte, tem ele a esperança na sua ressurreição. De fato, na boca do “O ator” ele pôs a sua profunda convicção: “Público, o que acabas de ver não acontece ainda. E de ti depende que não aconteça. Enquanto tu creres, fremires na penumbra duma sala em que o verbo é soberano, a beleza não descerá ao túmulo... Vai-te agora, mas para voltar. Para vir aqui ou alhures, não importa. Em qualquer lugar, onde as palavras brotem de lábios pintados. Por mim, nada sou.

A peça não é nada. Mas o teatro tem que viver! O teatro não pode morrer!”.

É verdade! O teatro tem que viver e não pode morrer.

A sua imortalidade é evidente na substância com que ele se alimenta, que o faz o veículo e instrumento de educação. De fato, além de ser recreação, dileto, alívio do trabalho para os intelectuais, é também veículo de aproximação e instrumento de compreensão espiritual dos povos. No círculo das respectivas culturas e na órbita dos países da mesma língua, o teatro é, sem dúvida, educador. Não somente, mas pode ser um conjunto de recreação, de dileto, de alívio, de educação, e, ao mesmo tempo, de entendimento político também aos países que não têm ainda assimilada a cultura e a língua do país exportador de obras teatrais; isso, porém, segundo meu juízo, quando o teatro tem o subsídio dos mecenas ou dos respectivos governos na formação de ótimas companhias e pela organização do intercâmbio.

Mas se da teoria passamos à prática e, por isso, a considerar a atual realidade, devemos constatar que o teatro – isto é, o grande drama e a grande comédia – educadores que pressupõem a existência de grupos circulantes bem organizados, administrados e subsidiados – não preenche mais as suas funções e os seus fins. Existe ainda, mas, além de ser desorganizado, é anêmico e doente. Salvo alguns casos – o grupo chamado *Carro de Tespi*, na Itália, e aquele *Les Copiaux*, na França; a *Companhia de Stradford*, cujos atores (depois de ter comemorado Shakespeare nesta pequena cidade com a grande temporada completamente shakespeareana) saem da Inglaterra para os Estados Unidos da América, Canadá, os Domínios; o *Teatro das Artes* na Rússia; salvo esses casos, é feita a exceção das organizações de amadores, especialmente na Itália, e de três ou quatro boas companhias na mesma Itália e na França, o restante das companhias dramáticas bem organizadas e que saem da órbita do próprio país e da própria língua e cultura – como a francesa de Renè Rocher e a Alemã de Werner Krauss – pode-se resumir, quando muito, nos dedos de uma mão...

A que fica reduzido, em semelhante situação, o teatro?

As opiniões a respeito, além de ter algo de vago, são discordantes, sem ordem, faltas de consequência.

Uns pretendem atribuir inteiramente ao cinema o enfraquecimento do teatro; ao passo que outros o atribuem ao fato pressuposto de não ter imprimido ao teatro uma adequada agilidade, a mentalidade do público.

Uns querem estabelecer que a agonia do teatro existe e que depende dos gostos arremedados e da corrupção que o cinema exerce no ânimo do público; outros, do

tamanho e da evolução do cinema.

Moralistas, filósofos, sociólogos, teatrólogos etc. são divididos: um grupo indica a situação econômica-moral-social como motivo da decadência; outro vê a morte do teatro no desejo irrequieto do lucro e de sucesso imediato; outro grupo, ainda, quer dar por certo que onde deviam dominar os mecenas, a vigilância dos governos e o escrúpulo dos organizadores, imperam o mercantilismo, a falácia, a falta de um princípio educador. Outro, finalmente, entrelinha com sutileza irônica, que o teatro é coisa que toda a gente admira... e ninguém vai ver.

Estas opiniões têm um fundo de razão, mas não explicam exatamente em que se assentam. Entretanto, a maioria vê no cinema um elemento demolidor, ou uma força mundana corruptora que não tem conceitos educadores, cujo ponto de partida e cujo estímulo estão somente na ganância.

Isto não corresponde à verdade, enquanto o cinema é, ou pelo menos pode ser um instrumento de educação igual ao do teatro.

Devemos dizer antes de mais nada que a questão é muito mais simples do que se crê: basta, porém, colocá-la nos termos e na órbita da sua natureza.

Essa natureza pode ser resumida na seguinte proposição: - para restabelecer o grande teatro é preciso renovar o cinema?

Neste caso, é preciso fazer a síntese analítica da questão que tem produzido a luta entre o teatro e o cinema.

A decadência, ou melhor, a crise do grande teatro tem a sua origem na mesma origem do cinema. Este último, no começo, teve pelos atores dramáticos uma patente atração. Melhores ou menores, velhos ou moços, quase todos foram seduzidos pelo lucro ou pelo sucesso imediato. Os artistas que representavam o grande teatro e que constituíam o veículo de aproximação dos povos desapareceram. Daí o desfazer-se das companhias dramáticas. Verificou-se também a seguinte contradição: enquanto as literaturas dramáticas alcançavam uma certa difusão com a evolução do cinema, os intérpretes vivos abandonaram o teatro para entregar-se à cena muda, isto é, aos organizadores – mais ou menos escrupulosos – que mais os recompensavam...

Esse abandono parece demonstrar a diminuição afetiva pelo teatro e consolidar a acusação de leviandade, como sendo os autores da decadência. Se nos lembramos, porém, dos obstáculos que encontraram os artistas no passado e dos sacrifícios para sustentar a arte dramática e para chegar ao merecido sucesso, tais acusações caem por si

mesmas. A única culpa que se lhes pode atribuir é a de outorga de quaisquer artistas em filmes pouco dignos, ou sem um conceito educador.

Entretanto, o cinema atraiu alguns entre os melhores representantes do teatro; o cinema conquistou o público. E, ao mesmo tempo, com a mesma finalidade: o proveito. Proveito pelos atores, não só pelo maior lucro, como também pelo sucesso imediato ou quase. Proveito pelo público, sobretudo pelo preço. Depois a utilidade: nos salões abertos muitas horas e para todas as classes sociais; utilidade pela maior facilidade de compreender e pela variedade dos filmes.

Acrescentem-se três elementos de uma certa importância:

1º) Quando o cinema fez a sua aparição, o público estava um pouco fatigado pelo drama psicológico de Ibsen, de Tchecov, de Tourgueneff e de outros dramaturgos, censores de almas e de costumes;

2º) O público – não obstante queira mostrar-se, ou queira ser muito espiritual – está, sob este aspecto, um grau inferior ao do antigo público: isso porque – além de ter menor veemência de afetos no ânimo do que no tempo de Sófocles, Ésquilo, Eurípides, depois de Racine, Corneille, Shakespeare, Alfieri, Schiller etc. – sente a influência da vida material que tem preponderância sobre a vida espiritual, isso devido às condições sociais-econômicas-morais;

3º) O público pode ver nos filmes todos os artistas e conhecer (ainda que superficialmente) muitas obras e hoje pode também ouvir as personagens e ver as cenas na cor natural. Daí a preferência imediata pelo cinema.

Feita esta breve síntese analítica, pode-se responder e discutir mais livremente a proposição acima.

Para restabelecer o grande teatro é preciso renovar o cinema?

Sim, moralmente (a parte técnica-artística está demasiadamente em evolução); mas é também preciso renovar o teatro.

Muitas pessoas compreendem a necessidade de uma renovação do cinema, no sentido de voltar a ser verdadeiramente um conjunto de recreação, de diletto, de alívio e de educação, mas poucos compreendem – nem mesmo os poucos artistas dramáticos – que também o teatro precisa de ser renovado, no sentido de se lhe dar uma agilidade adequada àquela do público moderno e proporcionada a uma visão mais extensa da arte, no sentido, sobretudo, de ter por finalidade a compreensão e a educação dos povos, finalidade que se não pode alcançar com a representação de peças que destroem o benefício adquirido

com a interpretação de obras clássicas.

Tem-se gritado contra o cinema; mas não se tem gritado, outro tanto, contra o teatro que representava e representa peças de um nível moral muito mais baixo do que o de certos filmes. Bastaria observar o pulular de companhias sem escrúpulos e sem nenhuma tese, cujo assunto para “divertir” se poderia trocar por... corromper. Vêem-se, pois, grandes companhias dramáticas, que têm por justa fama de seriedade, descer talvez do pedestal desta fama para representar peças que poderiam somente ser representadas no teatro de *vaudeville*.

Este fato verificou-se nestes dias, durante a temporada da grande companhia dramática do *Vieux Colombier*. Esta companhia, depois de ter interpretado o drama de Lenormand *Le Crépuscule du Théâtre*, em que o cinema é condenado com veemência admirável pelos defensores do teatro educador; depois de representada a tragédia clássica *Andromaque*, de Racine; *Le malade imaginaire*, de Molière; o drama *Elizabeth, la femme sans homme*, de Josset – drama que sob um aspecto faz lembrar os dramas de Ibsen, mas que não tem a finalidade moral, nem a força e a profundidade psicológica dos dramas do grande inovador nórdico do teatro; depois de representar o drama *L'Espoir*, de Bernstein, representou *Bourrachon*, de Doillet, pertencente ao número das comédias para divertir.

“*Bourrachon* – comentou com amargura o ilustre crítico Gilberto Andrade – não é espetáculo para o Municipal. Nos célebres *Moinhos*, que durante algum tempo infestaram a cidade, apresentavam-se peças menos escandalosas. Mas a Polícia acabou fechando os *Moinhos*”.

A pressuposta severidade desta crítica não destroi o fundamento em que se assenta. Todavia, eu não quero nada asseverar. O meu assunto limita-se a revelar que as poucas grandes companhias dramáticas devem evitar essas críticas, especialmente fora da própria nação, pelo mesmo bem final do teatro. Aqui, pois, não se trata de fazer uma crítica fácil à arte difícil – como seria, por exemplo, a crítica sobre a tragédia clássica *Britannicus*, de Racine – porque a peça *Bourrachon* não pertence à arte difícil... mas é arte de seduzir e de... comover.

Henri Bernstein, o ilustre dramaturgo que com Pirandello tem elevado o nome glorioso do grande teatro dramático, à vigília da partida da companhia francesa para o Brasil, escreveu ao diretor desta companhia, René Rocher, as seguintes nobres e sintomáticas palavras: “... você ama o teatro e o tem servido com magnificência e com a mais bela coragem. Você tem conhecido êxitos brilhantes e jamais empreendeu qualquer coisa de

mediocre ou de indiferente... Quando vieram os tempos difíceis você não se mostrou menos bravo, nem menos ardente, apesar dos obstáculos que se lhe apresentaram e ante os quais outros, menos valorosos amantes da beleza dramática, teriam caído para morrer. Você não caiu nem morreu. Está de pé e nunca esteve tão vivo como neste ano. É com alegria que parte para sua *tournée* à América do Sul, confio *L'Espoir* às suas mãos, aos seus cuidados de excepcional animador e digno embaixador das Letras Dramáticas francesas”.

Pois bem, apresentando ao público brasileiro a comédia *Bourrachon*, o grande artista Rocher, verdadeiramente incapaz de “empreender qualquer coisa de mediocre ou de indiferente”, e “valoroso amante da beleza dramática” – não se lembrou certamente, um instante sequer, das suaves expressões de Henri Bernstein.

Considerarei, imparcialmente, as razões, as deficiências e as faltas mais ou menos voluntárias do teatro e do cinema.

Resumindo: os pregoeiros da agonia e da próxima morte do teatro estão em erro. O teatro não pode morrer. Justas, a propósito, as expressões de uma das mais altas figuras do grande teatro, Germaine Dermoz: “o grande teatro é eterno na essência e na forma. O público que se desvia para o cinema é o público habituado ao ‘pequeno teatro’, onde descontava algumas horas de tédio ou fazia a digestão do jantar... Quem procura no teatro a imagem da vida, ou, antes, o sentimento, a emoção da vida, não o abandona e nem o abandonará nunca”. Todavia, estas palavras não encerram toda a verdade, porque o brilho nelas contido muda e vai diminuindo, como a celagem, pelos efeitos das nuvens e dos raios do sol, perante outras verdades, como aquelas acima explicadas. Para defender e manter a sua grandeza, o seu valor intrínseco e extrínseco, a sua dignidade, o teatro não deve descer ao “pequeno teatro” (do qual tantos artistas dramáticos falam com tanto desprezo) nem arriscar-se a repreensões, como aquela do acima citado crítico teatral brasileiro, que disse não ser a comédia *Bourrachon* espetáculo para o Municipal, como a mais escandalosa das peças que se representariam nos *Moinhos*, que a censura policial acabou de fechar, como aquela de um outro crítico ilustre: “Cremos que menos contente estava o público. O Procópio diverte mais e mais barato”; finalmente, nem arriscar-se à mordacidade, como aquela a propósito do drama *Elizabeth, femme sans homme*: “a peça, conforme preveniam os anúncios, é proibida para menores e imprópria para senhoritas. Ora, os leitores de um jornal sério como este (do *Commercio*) são equiparáveis a essas categorias pudentas”.

Não devemos, porém, olhar com desconfiança... e o pessimismo não deve chegar a ponto de ver triunfar a corrupção no cinema e a agonia no teatro.

A mesma evolução artística e técnica do cinema – junto aos estudos dos que são prepostos à vigilância da educação e das artes, junto à campanha moralizadora dos filmes, sem prejudicar de modo algum a indústria cinematográfica, fará o cinema voltar a ser completamente um conjunto para divertir sem corromper. Em muitos países se vão formando instituições que têm o apoio dos respectivos governos neste sentido. Mesmo nos Estados Unidos da América do Norte – o campo mais fértil dos filmes e da... corrupção – uma semelhante campanha foi levada a efeito pela chamada “Legião da Decência”, composta dos pais pertencentes a todas as classes sociais, cuja atividade já elevou o respectivo nível moral.

A mesma essência do teatro – eterna como a poesia e como todas as artes belas – e os mesmos seletos artistas, os mecenas, os amadores e os teatrólogos, que defendem o grande teatro e o mantêm, são a substância, a salvaguarda e a força que o farão restabelecer-se do enfraquecimento e ressurgir da lastimável situação em que se encontra. É um bom sinal o calor mais forte que se verifica nas atividades internacionais. Na Inglaterra, o velho Shakespeare nunca foi tão amado. A temporada em Stafford – que desde o ano de 1920 era prolongada até sete semanas – neste ano foi aberta no dia 13 de abril e será fechada no dia 26 de setembro. Vinte e quatro semanas e sem representar uma mesma obra duas vezes seguidas!

A Sociedade Shakespeare do Japão – anunciou o *Correio Teatral* do dia 31 de maio – vem de organizar uma seção teatral destinada a encorajar os empresários japoneses à representação das obras do famoso autor inglês. A Municipalidade de Tóquio associou-se a essa iniciativa instituindo um prêmio em dinheiro anual, assim como várias medalhas aos melhores intérpretes shakespearianos.

Na França, o Ministério das Belas Artes presta assistência às poucas companhias dramáticas. A organização chamada “Teatro Livre” produzirá bons atores para o teatro e despertará confiança nos sentimentos dos que abandonaram o teatro. Algumas companhias, como a de Rocher, a única, porém, que sai da órbita do idioma e da própria cultura, defendem e conservam o grande teatro clássico.

A Alemanha tem boas organizações de amadores chefiadas por *Freie Bühne* e tem uma boa companhia que sai do círculo da própria cultura, a de Werner Krauss.

A Rússia também, além do “Teatro das Artes”, tem boas organizações de amadores, das quais saiu o teatro profissional moderno.

A Itália não tem, hoje, companhias que saem do próprio país. Tem, entretanto, a maior organização de amadores. Duas geniais inovações foram introduzidas este ano: cada sábado, as companhias teatrais que se acham nas principais cidades, representam

uma comédia ou um drama reservado exclusivamente para empregados e operários – espetáculos que naturalmente podem interessar e ser aceitos por este público – e a um preço mínimo não superior a duas liras.

Não só isso, mas a cada espetáculo precede um breve discurso sobre a obra que será recitada, discurso confiado a um autor ou a um crítico dramático.

Aqui seja-me permitida uma breve digressão.

Não devemos dissimular os perigos que contêm a primeira inovação. De fato, essa pode somente alcançar a sua finalidade, a de fazer chegar todas as classes sociais a um grau sempre mais alto na escola da perfeição moral civil, se o assunto para “divertir” não está disjunto daquele para “educar”. Esta consideração tem uma ordem geral, e serve somente pelas eventuais organizações privadas que tiverem o desejo de introduzir tal inovação, enquanto que na Itália este teatro é [ilegível], além de ser subsidiado pela chamada “Obra Nacional depois do trabalho”, dependente do governo.

A segunda inovação tem mais importância do que a primeira, sobre da finalidade acima mencionada. A explicação das obras dramáticas, além de facilitar a compreensão, pode alcançar o fim de atrair o público.

Mas... o discurso que precede a recita representa uma segura perda na economia do tempo, do tempo que o público está disposto a outorgar e a tirar das suas ocupações ou costumes. O público, pois, é uma sociedade, pode-se dizer, heterogênea, ou seja, um conjunto não só de empregados e de operários, mas de várias classes sociais; e quem conhece a psicologia dos públicos sabe que se não deve abusar disso.

O discurso, apesar de sintético, não pode explicar toda a obra. De fato, como descrever um drama ou uma comédia, clássicas ou modernas (em três, quatro ou cinco atos), que por si mesmas precisam de três ou quatro horas?

Ou explicar ou recitar! A explicação exaustiva e a representação duma obra de uma certa importância não se podem concertar, sem se prejudicarem reciprocamente.

A questão, na genial inovação italiana, pode ser solucionada com esta simples inovação: 1º) Uma comissão composta de artistas, de dramaturgos, de mecenas e de amadores do teatro faz a escolha das obras; 2º) a mesma comissão confia a um ou mais críticos dramáticos o encargo de cumprir um estudo crítico sobre as obras escolhidas para as representações; 3º) cada estudo, depois de ter recebida a aprovação da comissão, será publicado por sua conta, num simples livrinho, cuja aquisição e cuja explicação sejam acessíveis a todos. A despesa será mínima, mas grande será o benefício que produzirá para o



teatro.

Outra boa instituição é a “Academia de Arte Dramática” de Roma, sob a direção do mais ilustre teatrólogo e crítico dramático italiano, Silvio d’Amico, com a assistência de um inspetor governativo do teatro e de um representante do Ministério da Educação Nacional. As cátedras de magistério são confiadas aos melhores artistas do teatro.

A estas e outras atividades aqui e ali, devem-se acrescentar os Congressos Internacionais das artes teatrais, onde foi discutida a questão mais importante, pela salvação do grande teatro, a do intercâmbio das companhias dramáticas mediante a organização de um teatro internacional. Não foi ela resolvida, em primeiro lugar, porque esta organização não pode ser criada sem o subsídio dos governos aderentes e dos mecenas. Mas as aspirações e os propósitos permanecem sobre a mesa, e o dia da sua solução está longe.

As atividades, as aspirações, o ardor e os propósitos para restabelecer o grande teatro e para moralizar o cinema são um fato confortador.

Passará, pois, o dia nebuloso em que se acham o teatro e o cinema. Como a filosofia e a literatura, e a própria ciência, surgiram mais claras e mais humanas depois dos sombrios dias medievais, também o teatro e o cinema subirão da atual crise – CRISE somente, não agonia, nem imoralidade determinada – mais brilhante e verdadeiramente dignos da missão (de alívio, de recreio, de conforto, de distração), contida na própria substância e na própria forma artística: missão profundamente e altamente humana e moral, porquanto *somente na poesia da alma*, sustentada pela inteligência, alimentada pelo sadio sentimento artístico-moral e ordenada e rodeada pela razão, consiste a verdadeira felicidade humana.

Dr. Giulio Canella

### **22/8/1936 – REGINA – *Menor Abandonado* – Primeira representação**

Tratando-se de peças da natureza da representada ontem pela Companhia Procópio, é costume, na Europa, pedir-se aos cronistas teatrais que se abstenham de lhes revelar o desfecho. *Menor Abandonado* pertence, com efeito, ao gênero enigmático. Sabendo-se dantemão os motivos por que as personagens procederam desta ou daquela maneira, está perdido, em boa parte, o interesse do espetáculo. Para que a peça atinja bem o seu fim, é necessário que o público se interesse pelo problema em ação – neste caso, há até vários problemas – a ponto de querer, ele próprio, auxiliar ou precipitar a solução. E o que torna

completo o êxito da obra é a inutilidade desse esforço da sala para depreender, adivinhar, até que o autor, por fim, lhe diga o segredo de todo aquele mecanismo complicado e empolgante...

O Sr. Joracy Camargo jogou bem com os dados que tomara para orientar e desenvolver a sua obra. Do furto de duzentos contos praticado pelo velho caixa dum estabelecimento bancário, tirou o comediógrafo, logo às primeiras cenas, um caso cativante e impressionador. Quando o empregado infiel, José Cardoso, que até então sempre fora honestíssimo, sente a miséria do seu ato e resolve entregar-se à polícia, um rapaz, uma espécie de vagabundo, André de tal, toma conta dele para lhe dar esconderijo seguro. E a outro objeto obedece o jovem salvador: o de se fazer, ele próprio, prender como ladrão daquele dinheiro. Com que interesse? Para que fim? Eis uma das equações do enredo.

Duas senhoras distintas, tia e sobrinha, entram, a pretexto de caridade, na pocilga do vagabundo, e convencem os dois homens a acompanhá-las e, o moço, na qualidade de criado, o velho, na de hóspede, ficarem os dois lá em casa. Que ideia estapafúrdia! E que resultará de tal combinação? Mais tarde, sabe-se ter o diretor do banco declarado que nenhum desfalque ali se verificara nem jamais ali houvera empregado de nome José Cardoso. Mentiu então o velho caixa? Nesse caso, donde vieram os duzentos contos que os espectadores viram em seu poder? São estas incógnitas que animam, agitam a nova produção do autor de *Deus lhe Pague*. E outro elemento de agrado está nas frases chistosas que não raro surgem nos diálogos e muito mais efeito farão quando o texto for reduzido, aliviado de insistências e repetições não só inúteis mas até positivamente prejudiciais.

O Sr. Procópio deu ao tipo curioso de André excelente naturalidade e não menos apreciável jovialidade. Só no fim do terceiro ato, numa “aria” mais grave, o artista se mostrou pouco seguro do texto. Assim mesmo, o seu êxito pessoal foi, como sempre, destacado e dominador.

O Sr. Modesto de Souza tem no velho Cardoso um trabalho que não hesitamos em qualificar o melhor da sua carreira. E em personagens sem relevo especial, mas de certo modo importantes, louvavelmente se conduziram as Sras. Elza Gomes – embora com uma desastrosa e inexplicável cabeleira postiça – Juracy de Oliveira e Hortênsia Santos e o Sr. Restier Júnior. – L.

## 16/9/1936 – O DESENVOLVIMENTO DO TEATRO BRASILEIRO

Em portaria de 14 deste mês, o Sr. Gustavo Capanema instituiu no Ministério da Educação, a Comissão de Teatro Nacional, órgão a que competirá estudar o problema do teatro nos seus múltiplos aspectos e propor ao Governo medidas convenientes ao progresso da arte dramática entre nós. É o seguinte o ato do Ministro da Educação:

O Ministro do Estado da Educação e Saúde Pública, em nome do Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, resolve expedir as seguintes instruções relativas à Comissão de Teatro Nacional:

I – *Constituição* – 1. É constituída, no Ministério da Educação, a Comissão de Teatro Nacional, como um órgão de caráter permanente.

2. A Comissão de Teatro Nacional se compõe de sete membros, designados por portaria do Ministério da Educação.

II – *Competência* – 1. À Comissão de Teatro Nacional compete:

- a) estudar, do ponto de vista nacional, a questão da edificação e da decoração de teatros;
- b) dizer que medidas devem ser tomadas para se fazer a seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, e como deve ser organizados os cursos destinados ao preparo de atores;
- c) indicar as providências que devem ser postas em prática a fim de que tenha incremento, no país, a boa literatura dramática;
- d) fazer estudo da história da literatura dramática brasileira e portuguesa, apontando as melhores obras de teatro que já se escreveram na língua nacional;
- e) fazer estudo sumário da história da literatura dramática de outras línguas, mencionando as obras que seja conveniente traduzir para a língua portuguesa;
- f) estudar o problema do teatro lírico e da arte coreográfica;
- g) estudar todas as questões relativas ao teatro infantil;
- h) examinar todos os demais aspectos do problema do teatro, a fim de sugerir ao governo as medidas que lhe cumpra tomar no sentido de favorecer o desenvolvimento do teatro nacional.

III. *Funcionamento* – 1. As reuniões da Comissão de Teatro Nacional se realizarão todas as quintas-feiras, às 15 horas, sob a presidência de um de seus membros, no Gabinete do Ministro da Educação;

2. Quando o Ministro comparecer às reuniões, serão estas por ele presididas.

3. Para os trabalhos de cada reunião haverá uma ordem do dia, fixada na reunião anterior. Só depois de esgotada a matéria da ordem do dia assim fixada, poderá ser apresentada ou debatida matéria nova.

4. Para cada questão em que se dividir a ordem do dia, haverá um relator, o qual apresentará o trabalho, de que for incumbido, por escrito.
5. Todo trabalho deverá apresentar conclusões, para discussão e votação, sob a forma de itens. Uma vez enunciadas as conclusões, o presidente as porá em discussão, item por item. Ninguém falará sobre o mesmo assunto senão uma vez, salvo para dar pequenos apartes. Encerrada a discussão, será deliberado se a matéria deve ser submetida a votação na mesma reunião ou em reunião posterior.
6. As decisões serão tomadas por maioria absoluta de votos dos membros da Comissão de Teatro Nacional.
7. A Comissão de Teatro Nacional terá um secretário, escolhido dentre os seus membros, e a ele competirá lavrar a ata de cada reunião, bem como fazer todo o demais expediente necessário.
8. No fim de cada trimestre será enviado ao Ministro da Educação um relatório dos trabalhos realizados, para que seja publicado em boletim.

Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1936 – Gustavo Capanema

### **2/10/1936 – A exploração do Teatro Municipal**

O Teatro Municipal, desde sua inauguração, vem sendo, sucessivamente, periodicamente, explorado por empresas concessionárias que o desfrutam, com todas as vantagens e nenhum ônus, recebendo ainda subvenções anuais por parte da Prefeitura, nunca inferiores a 300:000\$000. Esta quantia adicionada a que é dispendida com o seu custeio (Verba Pessoal e Material) acarreta aos cofres municipais despesa que monta 1.000:000\$ anuais.

Em contraposição ao elevado dispêndio por parte da Prefeitura para os concessionários as temporadas teatrais assumem feição inteiramente comercial, em detrimento da expansão e do brilho da parte artística. É esta, sem dúvida, a razão que levou os governos das grandes cidades a assumir diretamente a direção de seus teatros, como vem acontecendo como o Colón de Buenos Aires, a Opera de Paris, a Opera de Roma e o Metropolitan de Nova York.

Seria o momento de a Prefeitura adotar ou pelo menos ensaiar o critério seguido alhures.

Não visando usufruir lucros monetários, o governo da Cidade

contribuiria, com enormes vantagens, para a elevação da nossa cultura, possivelmente com margem de saldo que aliviasse as despesas que gravam o orçamento. Para tanto são privilegiadas as condições do Teatro Municipal, que é a bem dizer o único que possui a cidade e, sem concorrência, conta com clientela rendosa e certa.

Demandando o iniciativa despesa para socorrer aos trabalhos prévios da temporada, adiantamentos de contratos, estipêndio de passagens das companhias de artistas contratados no estrangeiro, viagens de um emissário técnico encarregado da seleção e o contrato dos conjuntos artísticos etc, torna-se precisa a abertura de um crédito especial, computado em 400.000\$000, ou seja, aproximadamente o equivalente à quantia com que a Prefeitura subvenciona anualmente as empresas concessionárias. É de notar, entretanto, que esta quantia, dentro de uma direção firme e bem apontada, será ressarcida pela renda dos espetáculos, revertendo ao erário municipal.

Para o bom andamento das transações e facilidade dos pagamentos, o crédito será feito à ordem da direção do teatro, pelo sistema bancário.

Ocorre ainda que o teatro não possui cenários e nem vestiários: o que existe, além e obsoleto, pertence à empresa concessionária.

Os cenários, importando em preços elevados, só poderão ser adquiridos no estrangeiro ou confeccionados aqui por artistas contratados. O mesmo ocorre com a indumentária, necessitando a montagem de uma oficina de costura, dirigida por especialistas.

Seja como for, a questão é importante e não poderá ser resolvida de uma só vez; urge, porém, contar com o mínimo e com o imprescindível, o que exige um crédito de 400.000\$000.

Nessas condições, terminando no corrente mês de setembro o contrato firmado entre a Prefeitura e a Empresa Artística Teatral Ltda., concessionária desse teatro, solicito-vos me autorizeis a abrir o crédito de 800:000\$000 para socorrer as despesas com material e pessoal, e que poderá ser conseguido em emenda ao projeto em discussão, pelo qual essa Câmara autoriza a Prefeitura a explorar diretamente o Teatro Municipal.

Distrito Federal, 29 de Setembro de 1936. - 40 da República – Olímpio de Mello.

#### **27/11/1936 – A TEMPORADA OFICIAL DE 1937 NO TEATRO MUNICIPAL**

Terminado em setembro último o contrato de concessão do Teatro

Municipal à Empresa Artística Teatral Ltda. a Prefeitura do Distrito Federal tinha cogitado a possibilidade da exploração direta da Temporada Oficial, chegando até a pedir à Câmara Municipal um verba de oitocentos contos para iniciar as correspondentes atividades.

Atendendo, porém, à falta de tempo e a que qualquer ulterior demora em resolver definitivamente o assunto poderia comprometer as longas e laboriosas negociações necessárias para o contrato no estrangeiro de companhias e artistas destinados a realizar a temporada oficial do ano próximo, a Prefeitura resolveu adiar a exploração direta, a fim de poder realizar um mais tranquilo e detalhado estudo em relação às necessidades técnicas e financeiras, decidindo renovar o contrato de concessão do Teatro Municipal para o ano próximo, com a referida empresa.

Esta notícia será acolhida com agrado pelos assinantes da temporada e pelo público em geral, pois no decorrer destes últimos três anos, a Empresa Artística Teatral Ltda. deu indiscutivelmente provas não somente da sua idoneidade, como também da seriedade dos seus propósitos e da sua probidade artística, mantendo todas as suas obrigações para com a Prefeitura e as suas promessas para com os assinantes, dando a toda a temporada oficial um cunho de alto valor artístico, digno das tradições do nosso maior teatro e comparável, se não na extensão, certamente na qualidade, com os teatros oficiais das maiores capitais do mundo.

A Empresa Artística Teatral Ltda., com seus avultados materiais cênicos, com uma perfeita organização técnica e artística e com o justificado crédito de que goza no estrangeiro, está aparelhada para satisfazer as necessidades da temporada oficial e as legítimas exigências do nosso público.

Além dos espontâneos elogios que pela sua atuação no Teatro Municipal a Empresa teve recentemente desde os vereadores da Câmara Municipal, até as mais altas autoridades do Município, bastaria para constatar o geral contentamento pelos brilhantes resultados das suas atividades, o referendado por ela realizado entre os assinantes, na véspera do encerramento da Temporada Lírica deste ano.

Nas respostas escritas manifestaram eles a sua satisfação pela forma por que a Empresa se desobriga de seus compromissos, proporcionando ao público carioca excelentes espetáculos, à altura da nossa cultura e senso artístico.

A Empresa Artística Teatral Ltda., que corresponde à confiança dos poderes municipais, já está cogitando da temporada oficial de 1937, que deverá ser das mais interessantes e variadas.

### **31/12/1936 – Projeto de Proteção ao Teatro – Câmara Municipal**

Art. 1º. Será feita nova vistoria no Teatro Casino, que servirá para demonstrar a segurança do edifício, que apenas precisa ter reconstruída a sua parede do fundo do palco.

Art. 2º. Será procedida, logo após, a remodelação de todo o mobiliário desse teatro, por velho e antiquado.

Art. 3º. Serão construído, com a maior urgência, os três teatros de emergência, já constantes do decreto n. 54, de 31 de dezembro de 1935, devidamente sancionado.

Art. 4º. Será feita uma redução de cinquenta por cento (50%) em todos os impostos municipais que gravam os cinemas, desde que os mesmos mantenham, pelo menos durante oito meses consecutivos em cada ano, conjuntos teatrais com mais de cinco (5) figuras.

Art. 5º. Será criada uma companhia teatral volante – mantida pela Prefeitura – encarregada de proporcionar espetáculos teatrais – grátis – líricos, de declamação e de bailados, em jardins públicos ou em casas de espetáculos, para tal requisitados, nos bairros e subúrbios da cidade.

Art. 6º. Fica organizada uma temporada oficial de teatro declamado, anualmente, no Teatro Casino, com uma companhia especialmente convidada e com peças exclusivamente nacionais e devidamente selecionadas em concurso.

Art. 7º. Fica estabelecida a concessão de prêmios aos autores de dramas, comédias e revistas, de acordo com a respectiva regulamentação.

Art. 8º. Ficam desde já abertos os créditos necessários para a execução do presente.

### **5/3/1937 – REGINA – *Anastácio*, comédia do Sr. Joracy Camargo**

A figura central do original do Sr. Joracy Camargo é profundamente humana, como, aliás, são as diversas personagens da comédia representada ontem no Teatro Regina. Sofrendo as consequências de uma educação errada, o jovem Fernando, a braços com uma grande fortuna, do dia para a noite, realiza negócios que o levam à ruína e à desgraça. Perseguido, maltratado, tudo perde o infeliz, sempre resignado com a sua triste sorte, menos a fé, que o há de salvar um dia. O Sr. Joracy Camargo armou com segurança os três atos da sua peça de forma a terminar de modo inesperado e brilhante. No primeiro ato, o preparo do entrecho, no segundo, uma boa dose de comédia e no final uma ação vibrante, com situações de intensidade dramática. As tiradas de um bêbado filósofo e gaiato fazem mesmo realizar o

efeito das cenas dramáticas que fecham o trabalho. *Anastácio* constitui uma sátira à sociedade em que vivemos, apresentando as falhas dessa mesma sociedade. A original figura do protagonista encontrou no Sr. Procópio Ferreira um intérprete de primeira ordem. Descuidado à princípio, preocupado com a vida mais tarde e, finalmente, absolutamente desgraçado. Em todas essas fases o Sr. Procópio Ferreira é de absoluta naturalidade nos menores detalhes, despertando justos aplausos com a grande fala do terceiro ato. O *Anastácio* enche quase toda a peça com a sua figura sugestiva e bem marcada.

Há um outro tipo criado com rara felicidade pelo Sr. Modesto de Sousa: o bêbado filósofo.

Os demais artistas, como as Sras. Hortênsia Santos, Norma Geraldly, Srs. Restier Júnior e Abel Pera, completam a boa impressão do espetáculo. O público esgotou as lotações do Regina e aplaudiu com calor os Srs. Procópio Ferreira e Joracy Camargo. – R.

#### **6/5/1937 – CTN – Verba para construir Teatros**

A Comissão de Teatro Nacional, no momento em que se elaboram as bases do orçamento de 1938, toma a liberdade de sugerir a V. Ex. que seja consignada verba, dentre as reservadas a obras públicas, para a construção de um prédio, destinado ao teatro nacional, em terreno do patrimônio da União. Este prédio deverá comportar três teatros superpostos, assim distribuídos: o do subterrâneo às atividades dos amadores, o do andar térreo à companhia ou companhias oficiais, o do andar imediato a companhia idônea que o requeira. O andar seguinte ficará para cenografia, comum a todas as companhias do prédio. Os andares restantes serão, respectivamente: um para a Comissão de Teatro Nacional, inclusive sua Biblioteca, franqueada ao público; outro, para sociedades de teatro; outro, para o Instituto Nacional do Cinema Educativo; o último, para o Serviço de Rádio-difusão do Ministério da Educação e seu estúdio. Por essa organização, ficarão condignamente instalados o teatro, o cinema e o rádio oficiais, servindo sobremodo aos interesses da cultura, bem como instituindo mais três teatros no centro da cidade, sob a presumida garantia de que se conservarão teatros. Aumentar o número de salas de espetáculos constitui medida de alcance, pois não só é maneira indireta de auxiliar a formação de companhias e a realização de temporadas, como serve para criar novos focos de difusão cultural e de recreação. Em inúmeras ocasiões, no curso desses seis meses, tem a Comissão de Teatro Nacional estudado as possibilidades da construção de prédios de teatro, encontrando como obstáculo maior a



inexistência de verba no orçamento atual. Por esses motivos, sugere seja reservada a verba de 6000 a 8000 contos para o fim mencionado. A Comissão, uma vez incluída a verba da proposta orçamentária, iniciará as medidas preliminares: escolha de terreno e ante-projeto. *Rio, 5 de Maio de 1937. - Celso Kelly, Múcio Leão, Benjamin Lima, Oduvaldo Vianna, Sérgio Buarque de Holanda, Olavo de Barros e Oscar Lorenzo Fernandes.*

### **27/5/1937 – O Governo Federal e o Teatro Nacional**

Comunicam-nos: “Com a instituição da Comissão de Teatro Nacional, criada pela recente reforma do Ministério da Educação, como órgão permanente para os assuntos e problemas da arte dramática, o Governo Federal marca o início de uma ação sistemática em prol do teatro, propugnando, por todos os meios, pelo seu desenvolvimento e aperfeiçoamento. Várias iniciativas desse órgão da administração já foram divulgados, sendo que a mais recente – a representação do *Guarani* em português – constituiu um acontecimento de grande relevo. Agora, vai ter começo a temporada oficial de comédias, para a qual o Ministério da Educação instituiu uma concorrência, escolhendo, desde logo a Companhia Jayme Costa, para uma das três companhias que receberão subvenção, condicionada à execução de um contrato, cujas cláusulas visam à constituição de um bom elenco e um repertório de qualidade, bem como a fixação do preço do espetáculo a quatro mil réis, a fim de que se torne acessível ao público. A Companhia Jayme Costa estreará amanhã; além da figura principal, o conhecido artista Jayme Costa, que tanto êxito tem alcançado em teatro como cinema, outros nomes de real valor participam do elenco, como Lygia Sarmiento e Lu Marival, Teixeira Pinto e Rodolpho Meyer, além de outros, portadores, igualmente, de boas credenciais. As peças escolhidas pela Comissão, dentre as propostas pela Companhia, são as seguintes: *As doutoras*, de França Júnior; *Anna Christina*, de Eugene O'Neill; *Volúpia da honra*, de Pirandello; *As três encarnações de Romeu e Julieta*, de Ernani Fornari; *O hóspede do quarto n. 2*, de Armando Gonzaga; *Uma loira oxigenada*, de Henrique Pongetti. É justamente com essa peça inédita, de um escritor moderno, que terá início a temporada. Os cenários foram feitos por Santa Rosa, artista premiado diversas vezes em concursos de grande repercussão no país. O diretor artístico é o professor Eduardo Vieira, da Escola Dramática.

Para o espetáculo de estreia, foram especialmente convidados o Presidente da República, o Ministro da Educação, os Presidentes do Senado e da Câmara dos Deputados, o Interventor do Distrito Federal e a Comissão de Teatro Nacional. A estreia, bem

como toda a temporada nesta capital, será no Teatro Rival. Após dois meses de espetáculos, a companhia prosseguirá a temporada nacional no Estado de Minas, sendo substituída no Rio pela Companhia Álvaro Moreyra.”

**29/5/1937 – RIVAL TEATRO – *Uma loira oxigenada* – Inauguração da Temporada Nacional de 1937**

Diga-se, primeiro que tudo, e não como acusação, antes como defesa, que a peça do Sr. Henrique Pongetti, ontem representada no Rival Teatro, tem alguns pontos de contato com a comédia de Arthur W. Pinero, *A casa em ordem* (*The house in order*). Em ambas, um viúvo que tornou a casar, ainda cheio de admiração pelas graças e virtudes da primeira esposa, quer que a segunda se pareça tanto quanto possível com aquela; em ambas a segunda esposa, que veio da pobreza, mostra na opulência e elegância do lar, sentimentos muito seus, profundos e intransformáveis; em ambas se verifica que a primeira esposa, com toda a sua superioridade admirável, enganou o marido; em ambas a esposa n. 2 encontra num esconderijo ou caixa secreta cartas que provam a infidelidade da n. 1... Mas semelhanças destas coincidências frequentemente se dão entre obras de autores acerca dos quais se não pode admitir que um deles as lembrasse de copiar do outro.

Além disso, assim como há parecenças próximas entre *Uma loira oxigenada* e *A casa em ordem*, há também diferenças radicais. As duas mulheres imaginadas pelo Sr. Pongetti, em verdade, se aproximam fisicamente, como duas gêmeas. Poderiam ser confundidas. O retrato que um pintor fez da morta é a imagem perfeita da viva. Assim o viúvo Paulo Miranda, de longe, e diante de uma fotogravura de revista, sente a mais extraordinária, a mais curiosa das emoções. Revê a criatura cada vez mais saudosamente lembrada, como se de fato ela houvesse voltado. Tem a impressão transcendente, maravilhosa, duma ressurreição. Vem da Europa à procura daquela moça da revista, que no Rio o espera, como a própria amada rediviva...

Encontra Leonora, criaturinha empregada num banco, honesta mas ambiciosa, trabalhadora, sem dúvida, mas supliciada pela tarefa monótona, obscura, fatalmente medíocre de todos os dias... E, bem requestada, bem assediada, Leonora se presta ao papel de substituta. Paulo Miranda trata de a fazer em tudo imitar, repetir a outra... E daí, o conflito que atravessa dois atos, entre episódios vivazes, cada vez mais intensos, até a cena em que Leonora, vendo o marido desconfiar, quase verificar que a primeira esposa o traíra –

Leonora, no momento exato da desforra e do triunfo, renuncia a todo o amor próprio para defender a rival defunta, “provar” a sua inocência e restituir-lhe, se não já o amor, pelo menos o respeito do homem que nunca saberá a verdade terrível.

Do meio do segundo ato em diante, a peça do Sr. Henrique Pongetti diverge, na ação, inteiramente da de Pinero. Há, porém, em *Uma loira oxigenada*, de princípio a fim, a nota pessoal da maneira, do caráter, do espírito do autor. Nos diálogos, saltam a cada momento as suas frases caprichosas e audazes. Se um repórter do gênero fosse tomando nota, no correr da representação – como fez, durante certo tempo, um cronista de *Comoedia* – das réplicas que formam conceitos ou comentários por si mesmos integralmente expressivos, reuniria no fim uma coleção cintilante de máximas da atualidade. As peças do Sr. Henrique Pongetti têm sobretudo estilo. São “escritas”. Eis o que desde o princípio o colocou entre os mais brilhantes cultores do teatro brasileiro de qualquer tempo; e eis o que na peça de ontem confirma e mais que em outra qualquer, acentua o vigor do seu talento e a independência da sua obra.

O desempenho de *Uma loira oxigenada* correu animado, desenvolto, sobretudo nos dois primeiros atos. O Sr. Teixeira Pinto traduziu com expressiva naturalidade a paixão do protagonista Paulo Miranda, as suas ansiedades, as suas cóleras e desesperos, o júbilo que lhe vem da certeza final da sua felicidade. Em Leonora, tem a Sra. Lygia Sarmiento a mais espontânea criação da sua carreira. O Sr. Jayme Costa apresentou com facilidade um dos galãs boêmios, quase cínicos mas no fundo adoráveis, que têm constituído no teatro o seu grande êxito. Correto o Sr. Rodolfo Mayer, num apaixonado romântico; finamente natural a Sra. Luíza Nazareth numa boa mamãe à moda brasileira; e ainda figuraram com relevo na representação as Sras. Lú Marival, Victória Régia e Lourdes Mayer e os Srs. Custódio Mesquita e Ferreira Maia. – L.

### **26/8/1937 – RIVAL TEATRO – *O Gosto da Vida*, primeira representação**

A Companhia subvencionada do Riva Teatro revelou-nos ontem uma escritora de valor. Só por isso, dalgum modo faria jus à subvenção.

A Sra. Maria Jacintha, autora d'*O gosto da vida*, veio para a literatura dramática trazendo uma bela cultura e um estilo apurado. Não consideramos esse estilo o mais adequado à diálogos da comédia burguesa nem a quaisquer outros de teatro, pois nenhum dispensa duas condições: espontaneidade, para que os artistas joguem fácil,

naturalmente; e clareza para que toda a gente, na sala, os compreenda... Evitaremos, pois, exagerar os louvores, mas não deixaremos de saudar com todas as honras merecidas uma estreante dotada de qualidades e recursos que não são nada comuns.

A Sra. Maria Jacintha aparece vitoriosamente, porque tem ideias e procura exprimi-las com elevação e beleza. Os seus personagens agitam teorias, estudam problemas, debatem grandes causas. Há uma donzela do tipo moderno, Anna Maria, que tendo-se emancipado das hipocrisias – e também dos pudores – tradicionais, anda a procurar entre os homens a quem beija por experiência aquele a quem ame e que a ame, conforme ela deseja, de acordo com o seu ideal; e há um Dr. Túlio, homem de grande inteligência e grande sentimento, mas inimigo intransigente do matrimônio. Nem mesmo nas condições de dois amores sinceros e impecavelmente se correspondendo, Túlio aceita o casamento. Combate aquilo que considera um preconceito, opondo-lhe outro ou mais que isso: uma espécie de monomania. Que poderá resultar da paixão que Túlio e Anna Maria se possuam um pelo outro? Eis o que a Sra. Mari Jacintha nos mostra, em alguns episódios que enchem três longos atos e por entre polêmicas frequentes, já entre pessoas de idades muito distante, que por conseguinte representam época, diversas orientações quase antagônicas, já entre indivíduos da mesma geração, a geração moça de hoje, e que falam, consciente ou inconscientemente, cada qual em obediência ao seu caso pessoal, ao seu particular, exclusivo interesse. A linguagem é um tanto guindada ou repuxada às vezes, nunca porém, ordinária ou desleixada. E divididos em dois quadros cada um, os três extensos atos fazem-se ouvir com atenção e respeito. Ontem, de cada vez que o velário se fechou, houve palmas calorosas.

A Sra. Lygia Sarmiento e o Sr. Rodolpho Maier conduziram em apreciável colaboração os papeis de alta responsabilidade dos protagonistas. A Sra. Cora Costa apresentou com dignidade uma excelente senhora da época a que os velhos chamam “o bom tempo”. O Sr. Custódio Mesquita, ator ainda de curta experiência, mostrou progressos deveras notáveis. O Sr. Jayme Costa encarregou-se dum papel pequeno e, assim mesmo, como de costume, não o sabia. E ainda figuraram no desempenho d’*O gosto da vida* as Sras. Lu Marival, Lourdes Maier e Victória Régia e os Srs. Silva Filho e Ferreira Maya. – L.

### **1/9/1937 – As companhias estrangeiras no Brasil – serviço de censura teatral**

Ao Serviço de Censura Teatral e de Diversões Públicas, para conhecimento e devida execução.

Tendo esta Diretoria Geral constatado irregularidades na constituição e funcionamento de companhias teatrais estrangeiras que vêm exhibir-se nesta Capital e considerando que essa situação acarreta grave desrespeito às leis do país; considerando que decorre do não cumprimento das leis prejuízos injustos aos artistas brasileiros, aos quais a legislação do trabalho visa amparar; considerando que, enquanto artistas de outras nacionalidades são para aqui trazidos de maneira ilegal e aqui exploram sua profissão com lucros apreciáveis, os artistas nacionais são relegados para o plano secundário pelos empresários, quase todos estrangeiros, contrariando assim a lei de nacionalização do trabalho; considerando que, além de violar a legislação, é profundamente injusto que nossos patrícios não encontrem amparo dentro de seu próprio país e tenham de competir desfavoravelmente com artistas estrangeiros; considerando que, além do mais, é dever precípua das autoridades cumprir e fazer cumprir a lei, determino o seguinte:

1º – O Serviço de Censura Teatral e de Diversões Públicas não aprovará programas que lhe forem apresentados quando os artistas estrangeiros que neles tomarem parte não estiverem quites com o parágrafo 6º do artigo 14 do decreto n. 24.258, de 16/8/1934.

2º – Também não serão aprovados programas quando o conjunto artístico não for constituído de acordo com o artigo 1º do decreto n. 202.291 de 12-8-1931, salvo a exceção do artigo 8º do mesmo decreto.

3º – No caso do artigo 8º do decreto número 202.291 a companhia ou conjunto musical só gozará da regalia nele contida se funcionar integralizada para o fim para o qual veio contratada;

4º – No caso do empresário alegar as restrições do artigo 4º do decreto 202.291 deverão as mesmas vir acompanhadas da prova de terem sido reconhecidas pelo Conselho Nacional do Trabalho.

5º – Constatada qualquer irregularidade, o Serviço de Censura Teatral e de Diversões Públicas suspenderá imediatamente a exibição, de acordo com o regulamento e encaminhará a este gabinete uma representação circunstanciada para serem tomadas as providências requeridas.

Cumpra-se.

### **7/11/1937 – O caminho do Teatro**

Devido aos inúmeros pedidos para a repetição de algumas destas Tardes Culturais e na impossibilidade de o fazer cada quinta-feira, como habitualmente se tem feito, Álvaro Moreyra resolveu apresentar de novo todas as conferências com as respectivas cenas ilustrativas em dois únicos espetáculos. Será feito assim, porque a Companhia terá que seguir ainda este mês para o sul do país onde prosseguirá na sua temporada oficial de teatro organizada pela Comissão de Teatro Nacional.

O primeiro espetáculo será realizado na próxima sexta-feira, dia 12, às 21 horas, e constará do seguinte programa:

1. Palestra sobre o Teatro na Antiguidade com uma cena de *Antígona* de Sófocles;
2. Palestra sobre o Teatro na Idade Média, com uma cena do mistério *Anunciação*;
3. Palestra sobre o Teatro na Renascença, com uma cena de *Hamlet*, de Shakespeare;
4. Palestra sobre o tema: de Gil Vicente a Antônio José, com uma cena de *Mofina Mendes*, de Gil Vicente, e uma de *Guerra do Alecrim e da Manjerona*, de Antônio José;
5. Palestra sobre a Comédia Dell'Arte, com uma cena improvisada;
6. Palestra sobre o Teatro do Século XVIII, com uma cena de *O Doente Imaginário*, de Mollière, e uma de *Phedra*, de Racine.

O segundo espetáculo, também às 21 horas, será realizado segunda-feira, dia 15, com o seguinte programa:

1. Palestra sobre o Teatro do Século XVIII, com uma cena de *A dupla Inconstância*, de Mariveaux;
2. Palestra sobre o Teatro do Século XIX, com uma cena de *Hernani*, de Victor Hugo; uma de *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas, e uma de *Casa de Bonecas*, de Ibsen;
3. Palestra sobre o Teatro de Hoje, com uma cena de *Santa Joanna*, de Bernard Shaw; uma de *Maya*, de S. de Gentillon, e uma de *Anna Christie*, de Eugene O'Neil;
4. Palestra sobre o Teatro no Brasil com três cenas brasileiras de épocas diferentes.

### **28/11/1937 – Correspondência de Washington**

Quando o Presidente Roosevelt resolveu em 1934 dar alívio aos desocupados por intermédio das obras públicas, o governo organizou o WPA (Works Progress Administration), entidade chamada a dar trabalho a profissionais de todas as classes.

Entre as obras que pôs em prática o WPA estava o Teatro Federal, empregando atores e atrizes necessários para a organizar 150 companhias que trabalhassem em todos os Estados da União.

Agora, porém, em meio às economias governamentais, o Teatro Federal está para terminar e as companhias debandaram. Com isso termina o projeto do governo federal que sonhava 'descentralizar' o teatro que por longos anos vinha sendo dirigido do Broadway novayorkino.

Em dezesseis meses de vida que teve o Teatro Federal, as 150 companhias trabalharam perante 20.000.000 de espectadores, três quartas partes das quais entrava de graça.

J. Howard Miller, um dos diretores do Teatro Federal, declarou recentemente que, ainda que o governo seja de opinião que o projeto tinha tido êxito ideológico, fracassou quanto aos planos que devia realizar, isto é, que cada companhia, com o correr do tempo, fosse capaz de cobrir as próprias despesas. Das 150 companhias, há somente duas que conseguiram esse desideratum e que continuam trabalhando.

O motivo do fracasso, segundo o Sr. Miller, é que o público suspeitava de que o teatro WPA tinha tendências 'vermelhas' e que suas peças não faziam senão propaganda radical.

Nesse sentido, os arquivos oficiais demonstram que unicamente um ou dois por cento das 750 peças do repertório federal eram de caráter esquerdista.

Por outro lado, muitas das peças do WPA foram classificadas com 'vermelhas' sem razão nenhuma. Muitas tratavam de assuntos comunistas e socialistas, mas sempre em tom de controvérsia, apresentando os dois aspectos de cada questão.

Agora termina o Teatro Federal, obra que começou com muito entusiasmo mas que passou para a história quase despercebidamente, deixando sem trabalho cerca de 1500 artistas. – Canel

### **10/12/1937 – JOÃO CAETANO – *Cyclone*, estreia da Companhia Álvaro Pires no Rio de Janeiro**

Depois de extensa excursão pelos Estados do Norte, apresentou-se ontem ao nosso público a Companhia dirigida pelo Sr. Álvaro Pires e subvencionada pelo Governo.

Este espetáculo despertara realmente curiosidade. A julgar pelos

telegramas dos Estados, a *tournée* referida fora triunfal; a acreditar nas notícias espalhadas nas nossa rodas de teatro e de imprensa, o empreendimento do Sr. A. Pires por toda parte redundava em desastre... Onde estava a verdade? Eis o que muita gente desejava saber. E para isso, só vendo. Quer dizer: só o espetáculo de ontem levaria os interessados a depreender se a famosa e tão debatida viagem ao Norte fora, conforme os boatos aqui espalhados, uma série de fiascos, ou segundo os desmentidos do sr. Pires, um conjunto de vitórias.

A representação do *Cyclone* permitiu-nos concluir que a verdade do caso não estava, como habitualmente, no meio termo. Ia bastante acima. Isto é: aproximava-se bem mais das declarações do diretor da Companhia do que dos “disquediques” dos seus detratores.

A peça, já aqui representada não só em francês no Municipal, mas em português, naquele mesmo teatro, prestava-se, justamente pelas suas exigências, a um juízo seguro. Houve esmero de montagem, capricho de mobiliário, de acessórios. E ao cabo de alguns minutos de representação se notava como os artistas se haviam empenhado em cumprir da melhor maneira o seu dever.

O que falta à Companhia, parece-nos, é um bom ensaiador. Ignoramos quem desempenha essas funções e não desejaríamos, de modo algum, ferir suscetibilidades. Tivemos, porém, a impressão de certa ausência de autoridade. A pessoa que dirigiu os ensaios não exerceu sobre o trabalho dos atores e especialmente na fase de apuro geral, do equilíbrio em conjunto, da 'afinação', enfim, a necessária crítica. Deixou os artistas demais entregues a si próprios. Ora os artistas, por mais talentosos e experientes que sejam, não podem julgar rigorosamente o que estão fazendo. Não se veem representar a si próprios. O ensaiador fez as marcações, indicou as atitudes, designou os momentos... Mas, de certo ponto em diante, não tem que fazer no palco. O seu lugar é na plateia converte-se em espectador. Como espectador esclarecido e justo, faz a crítica; e como mestre ensina a corrigir os senões que se lhe deparam. Eis o que, a nosso ver, não foi devidamente feito com esta edição do *Cyclone*.

O desempenho de ontem ressentiu-se, pois, da falta de orientação geral, de direção. Quanto aos intérpretes, cada um de per si se tornou digno de elogios. A Sra. Maria Castro, com o seu rico temperamento dramático; a Sra. Iracema de Alencar, vibrante, veemente, “sincera”; a Sra. Amélia de Oliveira, lutando com uma voz que nunca foi devidamente educada mas impondo-se pela inteligência e o sentimento; os Srs. Antonio Ramos, sempre esforçado e caprichoso, Armando Rosas que, bastante se salientou no seu pequeno papel; Carlos Machado, Ramos Júnior – todos, em suma, se conduziram com



dignidade e louvavelmente. – L.

#### **14/1/1938 – Publicações sobre o teatro promovidas pelo Ministério da Educação**

O Sr. Gustavo Capanema, Ministro da Educação, além do programa de atividades teatrais que realizou, através da Comissão de Teatro Nacional no correr de 1937, com a subvenção a três grandes companhias, e a conjuntos de amadores e com a realização de espetáculos, promoveu várias publicações que estão começando a circular. Assim é que constituirão a Coleção Brasileira de Teatro, composta de quatro séries: a) peças de teatro dramático em língua portuguesa; b) peças de teatro universal traduzidas; c) teatro musicado e cantado; d) estudos sobre teatro.

A Comissão de Teatro iniciou os trabalhos de catalogação de todas as produções em língua portuguesa e da escolha das que deverão constituir a primeira série da Coleção Brasileira de Teatro.

Organizou ainda a Comissão um inquérito sobre as vinte melhores obras do teatro universal, a serem traduzidas.

Esse inquérito foi apurado e constituirá uma das publicações da quarta série (estudos sobre teatro), já nas oficinas do Serviço Gráfico.

Já está no prelo uma das peças traduzidas: é o *Romeu e Julieta* de Shakespeare, vertida para o português pelo poeta Onestaldo Pennafort e ilustrada pelo artista Santa Rosa.

Todas as outras traduções serão igualmente ilustradas, sendo em verso quando o original também for.

Com relação às óperas, o Ministro já editou a tradução do libreto do *Guarany* para o vernáculo, feita pelo Sr. C. Paula Barros, e encomendou a tradução dos libretos de várias óperas, ao mesmo tempo que encomendou novas óperas, essas de fundo nitidamente nacional. Nessa terceira série, já se encontra também nas oficinas uma publicação sobre *Bailados Brasileiros*, de Eros Volússia. Finalmente vários estudos sobre teatro estão publicados e outros em prova: *Teatro-padrão de cultura*, pelo professor Sá Pereira, já publicado; *Teatro brasileiro e teatro infantil*, pelo sr. Joracy Camargo, já publicado; *Teatro Contemporâneo*, pelo prof. Garrie, em provas; *Inquérito sobre o teatro universal*, em provas.

Dessa forma, pretende o Ministério contribuir para o enriquecimento da bibliografia teatral, atingindo um de seus inúmeros objetivos em matéria de teatro. O Serviço

Nacional de Teatro, ora fundado, dará seguimento a todos esses trabalhos.

### **16/1/1938 - Inquérito sobre o Teatro Universal – Peças Mais Votadas**

Comunica-nos o Ministério da Educação:

“O Ministério da Educação, através da Comissão de Teatro Nacional, começou a organização de publicações de teatro e sobre teatro que constituirão a Coletânea Brasileira de Teatro, da qual uma das séries será constituída de traduções de grandes peças, oferecendo assim a oportunidade para ser conhecido e montado no Brasil o bom teatro estrangeiro. A fim de escolher as 20 melhores obras que constituirão as primeiras publicações dessa série, sugeri a Comissão a realização de um inquérito entre intelectuais e homens de letras, com o propósito de colher as suas preferências quanto à produção literária teatral.

O Sr. Gustavo Capanema, Ministro da Educação, enviou então a seguinte carta de consulta:

‘Com o objetivo de estimular a formação de um ambiente propício ao desenvolvimento da arte dramática no Brasil, a Comissão de Teatro Nacional, entre outras iniciativas, resolveu promover esta de tornar conhecidas do grande público as melhores obras de teatro que já se escreveram.

Foi, assim, julgado conveniente fazer, desde logo, a tradução em língua portuguesa, das obras que possam constituir a base de uma biblioteca brasileira de teatro universal.

Para a escolha dessa obras, opina a Comissão de Teatro Nacional que nenhum processo será mais adequado e seguro do que organizar-se um inquérito entre os nossos intelectuais para falar sobre o assunto.

Com tal intuito, foi redigida a presente circular, que tenho o prazer de remeter a Vossa Excelência, pedindo-lhe a sua resposta, que, estou certo, representará uma contribuição significativa para a preparação da projetada coleção.

O inquérito é o seguinte: Das obras de teatro (tragédias, comédias etc.), de todos os tempos, e de todas as línguas (menos a portuguesa) quais as vinte que, a seu ver, podem ser apontadas, com o seguintes requisitos: a) serem obras-primas da literatura; b) terem sentido universal e humano; c) serem capazes de despertar o interesse no grande público.

Certo de merecer a sua colaboração para esse trabalho, que se pretende

fazer em benefício de nossa cultura, aguardo a sua resposta até o fim do próximo mês de Dezembro, ocasião em que será feita a escolha das obras que devem ser traduzidas.’

A essa carta responderam figuras de alta projeção no nosso meio intelectual. A apuração dessas respostas é o que se acaba de fazer. Dela resulta haverem sido indicadas, como as vinte mais votadas, por ordem decrescente de votos, as seguintes peças:

1. *Le Cid*, de Corneille;
2. *Hamlet*, de Shakespeare;
3. *Fausto*, de Goethe;
4. *Tartufo*, de Molière;
5. *Athalia*, de Racine;
6. *Phedra*, de Racine;
7. *Romeu e Julieta*, de Shakespeare;
8. *Misanthrope*, de Molière;
9. *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello;
10. *Antígona*, de Sófocles;
11. *Othelo*, de Shakespeare;
12. *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo;
13. *Édipo rei*, de Sófocles;
14. *A Gioconda*, de D'Annunzio;
15. *Rei Lear*, de Shakespeare;
16. *Macbeth*, de Shakespeare;
17. *Os espectros*, de Ibsen;
18. seguem-se, com igual votação, para completar a lista de 20, as seguintes:  
*Knock*, de Jules Roman; *Santa Joanna*, de Shaw; *O Avarento*, de Molière;  
*Henrique IV*, de Pirandello; *A vida é sonho*, de Calderón, e *O Doente Imaginário*, de Molière.

Muitas outras peças foram indicadas, mas com número inferior de votos.

Já se acha no prelo a tradução de *Romeu e Julieta*, feita em versos pelo Sr. Onnestaldo Pennafort, ilustrada pelo Sr. Santa Rosa. O Ministério da Educação, por intermédio do Serviço Nacional de Teatro recentemente criado, promoverá a tradução de todas as peças acima indicadas, as quais serão impressas nas oficinas do Serviço Gráfico daquele Ministério.”

## 1/2/1938 – O Governo e o Teatro

Sob o título de *Realizações*, o Ministério da Educação e Saúde está editando, pelo seu Serviço de Publicidade, uma coleção de folhetos, destinados a divulgar de modo circunstanciado, os projetos, os atos e as iniciativas, as obras, numa palavra, todas as realizações que o Governo Federal promove para dar solução aos dois problemas nacionais da educação e da saúde.

Nessa série, acaba de aparecer, em boa apresentação, com inúmeras ilustrações, o volume intitulado *O Governo e o Teatro*. Abre o volume uma fotografia do Presidente Getúlio Vargas e, logo a seguir, algumas palavras a título de prefácio, do Sr. Gustavo Capanema. A publicação está dividida em capítulos, compreendendo todas as atividades do Ministério da Educação em matéria de teatro, avultando o que foi efetuado no correr do ano de 1937.

O primeiro capítulo é relativo à instituição, composição e funcionamento da Comissão de Teatro Nacional. Com pouco mais de um ano de funcionamento, a Comissão encarou o problema do teatro em todas as modalidades, desde a arte dramática até o teatro lírico, desde o trabalho de profissionais até o amadorismo, desde o teatro como forma de cultura até o teatro como elemento de recreação, desde a situação do ator até a do autor e do cenógrafo, desde o prédio destinado a teatro até às questões relativas à cenografia, desde o teatro de adultos até o teatro infantil e o escolar. Cada um desses assuntos vem desenvolvido em capítulos especiais. A questão das casas para teatro foi estudada nos seus aspectos fundamentais: há as conclusões a que chegou a Comissão e as sugestões que formula como solução do problema em todo o território nacional. Essas sugestões visam, sobretudo, a construção de teatros em todos os municípios de mais de 30000 habitantes e a organização de conjuntos ou cadeias de teatros nas cidades de maior população, sugerindo-se com relação ao Rio, uma rede de teatros populares pelos subúrbios da cidade, além do conjunto de teatros no centro.

Há um capítulo sobre a elaboração do Código de Teatro, cujo plano inicial compreende: 1. ideias Gerais 2. Dos direitos autorais 3. Do registro dos trabalhadores 4. Da locação dos serviços artísticos 5. Da censura 6. Das condições técnicas dos estabelecimentos 7. Da proteção da produção nacional 8. Das penalidades 9. Disposições gerais.

Segue-se um capítulo especial sobre a formação dos atores, em que se estudam dois problemas: o amadorismo e os cursos profissionais de atores. Depois, a

publicação trata do teatro para crianças e adolescentes, enumerando uma série de conclusões e algumas realizações, dentre elas a função do teatro escolar do Colégio D. Pedro II e as suas representações. Vários capítulos são ocupados com a produção de obras de teatro e sobre o teatro, que constituem a Coleção Brasileira de Teatro, com as seguintes séries:

- a) peças dramáticas escritas em língua portuguesa;
- b) peças dramáticas do teatro universal em traduções;
- c) obras de teatro lírico, musicado e coreográfico (músicas e textos);
- d) estudos sobre o teatro (história, crítica, arquitetura, cenografia etc).

A respeito de cada uma dessas séries, há notícia pormenorizada do que foi feito e do que se encontra em andamento. Assim, está em preparo uma bibliografia completa das obras dramáticas escritas em português. Foi realizado e apurado um inquérito sobre quais as obras do teatro universal que deverão ser traduzidas. Já se encontra traduzida, no prelo, uma dessas obras, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, vertida para o português por Onestald Pennafort. Está em preparo o inventário de todas as óperas nacionais.

Foi realizado um concurso de libretos para óperas. Foi traduzido o libreto do Guarany pelo sr. Paula Barros. A tradução de outros libretos foi também resolução e está em andamento para nacionalização da ópera. Vários estudos sobre teatro foram realizados, estando alguns já impressos, como os dos Srs. Sá Pereira e Joracy Camargo, e outros no prelo, como o Inquérito sobre o Teatro universal, a conferência do professor Garric e a história do teatro no Brasil, premiada no respectivo concurso, e de autoria do Sr. Lafayette Silva.

Trata a seguir a publicação da temporada nacional de 1937, que consiste fundamentalmente no seguinte:

- a) organização de três companhias de comédias;
- b) amparo a conjuntos de amadores para realização de espetáculos;
- c) amparo ao teatro lírico com elementos nacionais;
- d) realização de grandes espetáculos diretamente promovidos pela Comissão.

Transcreve-se o edital de concorrência para apresentação dos candidatos a subvenção, e são descritas as companhias Jayme Costa, a de arte dramática Álvaro Moreyra e a dramática Álvaro Pires. Elenco, repertório e itinerário estão descritos na publicação.

Segue-se o edital de auxílio aos amadores e a relação discriminada dos conjuntos contemplados, que o foram em diferentes Estados do país.

Há um capítulo sobre teatro lírico e o auxílio concedido à companhia lírica organizada pela Sra. Gabriella Besanzoni Lage.

Há, finalmente, um capítulo sobre a instituição do Serviço Nacional de Teatro e suas finalidades, com novos horizontes que abriu para o teatro.

No início, há um capítulo sobre as iniciativas em teatro anteriores à existência da Comissão de Teatro Nacional.

Contém o volume ilustrações de várias cenas de peças montadas, bem como de artistas da temporada oficial.

### **19/3/1938 – GLÓRIA – *O homem que nasceu duas vezes, primeira representação***

Tem sido imensamente explorado no teatro o assunto do marido bonacheirão, laborioso, caseiro, fiel, absolutamente virtuoso, em suma, e a quem a mulher despreza e quase odeia até ao dia em que, por iniciativa própria ou a conselho dum amigo – só nesta variante os comediógrafos se dividem – ele se torna sobranceiro, autoritário, genioso e até aparentemente bilontra – para então conquistar o amor e a obediência da esposa, integral e definitivamente. O Sr. Oduvaldo Vianna, autor da peça ontem levada à cena no Glória, prolongou o entrecho repisadíssimo com episódios que, se não primam pela verossimilhança, oferecem a circunstância de juntar ao caráter realista a feição anedótica e assim dar ao assunto sedição aspectos divertidos e sensacionais.

Também o Dr. Antonio Napoleão, a quem a esposa, no primeiro quadro da peça, cobriu de escárneos e injúrias, resolve, no segundo quadro, encher-se de energia e de orgulho dominador. E chega a ter a ilusão de que a esposa passou a admirá-lo, a adorá-lo, para sempre. Mas é coisa apenas dalguns minutos. D. Helena Napoleão finge aquele enlevo e aquela subserviência, mas para logo depois se desmascarar, numa desforra terrível de perversidade e de insolência. Mais ofendido que nunca, Napoleão quer ainda reagir, mas não pode. Arregalam-se os olhos, foge-lhe a cor do rosto, falta-lhe a respiração... E abate, de repente, como fulminado.

Passa-se o atestado de óbito. Faz-se o enterro. À noite, um ladrão especialista em cemitérios retira o caixão da sepultura, abre-o magistralmente... E o Dr. Napoleão acorda do sono cataléptico em que caíra.

Com a venda das joias que levava para o túmulo e que o laráprio não chegou a roubar, Antonio Napoleão arranja meios de embarcar para a Europa, resolvido a ir procurar, em Paris, seu irmão, José, médico também e parecidíssimo com ele – como se viu por um retrato a óleo, no primeiro quadro. Mas lá chegado, sabe que o irmão morreu e esse de

verdade. Como José usava a cara raspada, Antonio bota abaixo o bigode e a pera que lhe ornavam o semblante, toma o lugar do outro e continua com a sua clientela. Mas a lembrança da mulher o atormenta, a saudade das filhas o consome. Auxiliado pelo pretendente à mão duma das meninas, volta ao Rio de Janeiro. Na qualidade de José Napoleão, se apresenta à família. Helena acha-o extremamente parecido com o falecido no físico, mas, quanto à inteligência e a simpatia, enormemente superior. Antonio goza momentos de grande júbilo por se sentir agora amado deveras, mas também padece momentos desesperadores, vendo que a esposa lhe desrespeita a memória antes de terminado o primeiro ano de viuvez e dalgum modo o atraiçoa – embora com ele próprio... E com estes traços de observação ou de imaginação se entrem o resto da peça, cujo terceiro ato se arrasta um tanto, sem que essa lentidão chegue a prejudicar gravemente o interesse da obra.

O público aplaudiu efusivamente a peça e o desempenho. Neste, sobretudo se salienta a Sra. Itala Ferreira, cujos dotes e recursos de comediante sempre nos foi grato admirar e propalar. O seu trabalho de ontem (papel de Helena) atingiu com rara eloquência a aliança possível de verdade estudada com a espontânea fantasia. Em toda a peça a Sra. Itala Ferreira se irmanou com as maiores artistas de comédia que já triunfaram nos nossos palcos.

O Sr. Jayme Costa tirou bastante partido do papel de Napoleão – embora no segundo ato em diante deixasse de brilhar como devia, por não estar seguro do texto. O Sr. Delorges Caminha deu mais um bom galã e o Sr. Aristoteles Pena, um engraçado tipo de parasita doméstico. A Sra. Lygia Sarmiento, em papel muito inferior a sua categoria; a Sra. Lucia Delor, graciosa e jovial *soubrette*; e mas a Sra. Nelma Costa e os Srs. Custódio Mesquita e Ferreira Maya realizaram – sob os conselhos cada vez mais sábios do ensaiador Sr. Eduardo Vieira – um conjunto bastante apreciável. – L.

### **31/3/1938 – RIVAL TEATRO – *Marquesa de Santos*, primeira representação**

Peças como esta são cada vez mais raras e ainda por isso mais merecedoras de louvor. Numa época de precipitação e “facilidade” em todos os domínios da arte – que dantes eram da arte – e por assim dizer no mundo inteiro, como não se acolherem com respeito e entusiasmo excepcionais as obras que representam a inteligência e a cultura, a elevação de pensamento e o cuidado da forma? Para aquele que ainda mantém o decoro literário e a dignidade do teatro, não deve haver meios encômios. Pouco importa que eles

constituam, em atividade, número tão reduzido. E ao contrário: há nisso mais uma razão para que os prezemos e proclamemos o seu valor. Contra todos os artifícios e todas as fancarias; todos os ruídos do reclamo barato; todos os recursos da exploração do público ingênuo que parece ter desaprendido a escolher – cumpre que nos levantemos, que alteemos o espírito e a palavra para exaltar quem ainda trabalha com amor e consciência, e vem hoje desputar o êxito que em qualquer época lhe devia estar assegurado. Assim procedendo começaremos por fazer simples justiça; e depois talvez contribuamos para uma espécie de restauração, de ressurgimento do triunfo novo e porventura decisivo do bom e nobre teatro hoje quase abandonado... Quem sabe?

O Sr. Viriato Correa tomou o assunto histórico da *Marquesa de Santos*, para o “teatrizar”. Podemos usar desse verbo, como em tantos casos se diz que a biografia de tal personagem foi “romanceada”. Decididamente, passou a moda de escrever-se História, meramente História. Já numa peça de R. de Flers e G. A. de Caillavet se dizia que os historiadores tinham passado a fazer romances e os romancistas peças de teatro. O Sr. Viriato Correa, cronista dos mais estudiosos e penetrantes, operou essa evolução completa. Caminhou da pesquisa e interpretação dos documentos e dos arquivos para o episódio e a novela; e conclui agora a trajetória com uma peça sensacional.

Alguns aspectos da *Marquesa de Santos* fazem lembrar Sardou – *excusez du peu*. Re[ilegível]am alguma coisa ou várias coisas de *Mme Sans Gêne*: a jovialidade e a desenvoltura da ação e dos diálogos; a coragem e a sem cerimônia de apanhar as grandes figuras e reduzi-las, ali, bem à vista do público, a homens fracos, tanto mais débeis quanto mais orgulhosos e impulsivos, e a mulheres que, na sua vaidade, na sua ambição, na sua astúcia e em seu esplendor sofrem como as verdadeiras desgraçadas. Da individualidade de D. Pedro, o Sr. Viriato Correa se aproximou o mais possível; não manteve, de certo, o mesmo rigor de análise e de reconstituição em relação a D. Domitília. Enobreceu-a, dando-lhe um título bem superior ao de marquesa: o da sinceridade, do desprendimento, da candura de coração. Poetizou-a um tanto... Em todo o caso, não demais. Porque nunca se poetiza demais uma mulher que ama...

A peça alcançou indiscutível êxito pelo que contém de pitoresco, de curioso – e de nobre também. A nota patriótica ressalta de vez em quando, com grande efeito sensacional. A descrição feita por Domitília do Grito do Ipiranga é excelente de precisão e veemência: houve por toda a sala uma ardente salva de palmas. Ardente e merecidíssima – já pela maneira como o Sr. Viriato Correa traçara aqueles períodos, já pelo modo como a Sra.



Dulcina lhes realçou, lhes valorizou a eloquência.

Foi *esse* o ponto culminante do trabalho da Sra. Dulcina. Algumas vezes, no correr da peça, o seu jogo pecou um tanto pela feição “menineira” que em outros papéis lhe tem valido as mais justas vitórias... Faltou, talvez, alguém que, durante os ensaios, chamasse a atenção dos artistas para estas descaídas fáceis de evitar... Mas a criação da Sra. Dulcina não deixou, em conjunto, de comprovar os seus méritos de comediante que a atingiu a primeira categoria.

O Sr. Odilon fez um *tour de force*. Com a sua figura, a sua voz, a sua tendência conhecidíssima e os seus melhores êxitos até hoje, conseguiu alguma coisa de diferente, de novo, em relação a si mesmo. Revestiu-se de força, de autoridade, de violência, muito mais do que esperava. Nos dois primeiros atos, principalmente, surpreendeu deveras. E realmente se impôs.

Outros artistas se esforçaram digna e eficazmente no desempenho da peça, assim as Sras. Sarah Nobre e Aurora Aboim, elegantes e pérfidas damas da Corte, Dulcina de Moraes, apesar de, por vezes, descambar para a graça *populaciere*, popularíssima, Zilka Sallaberry, Ruth Mynssen; e os Srs. Manoel Pera, espirituosamente canalha no “chalaça”; Attila Moraes, cheio de gravidade, de dignidade, em José Bonifácio; Mário Sallaberry, Alberto Dumont e Arthur Castro. – L.

### **3/4/1938 – Aspectos do Teatro I – A Renovação do Teatro Brasileiro – O Teatro na Alemanha em 1937 – Raul Pedrosa**

Foi Marcel Achard, um dos mais talentosos autores contemporâneos, que teve um dia esta *boutade* desconsolada: - O público não tem mais talento... Ora, o público é o povo e o povo é a nação... Descrer do público é, portanto, descrer da própria nacionalidade... O grande autor francês, cujas peças têm esta profundidade que parece esvoaçar à flor da pele, paradoxo que é o encanto do seu teatro, apenas exprimiu, a meu ver, uma revolta contra o mal-entendido terrível, o círculo vicioso, ou melhor, a vertigem espiral descendente que, no ambiente da incerteza mundial, fez, durante algum tempo, certos empresários obrigarem certos autores a baixar o nível das suas peças e os atores a interpretá-las, fazendo-as descer alguns degraus mais, a fim de atingir o público que eles julgavam estar lá muito embaixo, e que estava, simplesmente, ao lado, indiferente... O público apenas se manifesta indo ou deixando de ir ao teatro. No Brasil, cuja índole é avessa a reações violentas, nem mesmo a

pateada saneadora intervém, - e assim o julgamento, algumas vezes falho porque humano, atinge uma significação mais cruel, deixando autores e atores a clamar no deserto da indiferença, o mais desesperador, o mais dissolvente dos sentimentos.

Essa espiral descendente que, em alguns países, tanto alterou o padrão da cultura, já cessou e, refazendo o caminho para cima, o teatro entrará novamente em contato com o povo, educando-o e com ele se elevando a inesperadas regiões, onde muita coisa nova se poderá ainda ver e ouvir.

No Brasil já este movimento ascensional se processa. Não há muitos dias li a excelente publicação *O Governo e o Teatro*, lançada pelo Ministério da Educação na série *Realizações*, palavra que constitui um programa consolador de energia e vontade. A obra da Comissão de Teatro Nacional, orientada pelo Ministro da Educação, foi grande e profícua, levando através do território nacional, de extremo norte a extremo sul, um repertório selecionado abrangendo alguns autores nacionais e também peças de Lenormand, Pirandello, O'Neill, Somerset Maugham, Florencio Sanchez. Os aplausos que acolheram estes nomes universais tiveram a significação de uma reabilitação. O Teatro Lírico Nacional, dinamizado pela Sra. Gabriella Bezanoni Lage, grande artista e grande realizadora; o Teatro de Amadores, manancial de valores novos; um grande inquérito entre homens de letras, a fim de fixar as obras estrangeiras merecedoras de figurarem traduzidas na coleção que o Ministério da Educação pretende publicar e será iniciada pela obra prima de Shakespeare, *Romeu e Julieta*, na versão Onestaldo de Pennafort; a questão da construção de casas para o teatro em todo o território brasileiro; os estudos preliminares para a elaboração do Código do Teatro; os espetáculos para crianças e adolescentes; um concurso de História do Teatro Brasileiro, no qual foi premiado o Sr. Lafayette Silva; espetáculos de bailados; muitos outros assuntos foram abordados pelo Ministério da Educação, resolvidos alguns vitoriosamente, colocados outros em caminho largo e seguro, onde poderão ser facilmente impulsionados.

Os governos que se interessam pelo Teatro, condensação de todas as artes, merecem a gratidão dos intelectuais. O mundo compreende a atuação profunda exercida na mentalidade do povo pelo teatro, desde os mais remotos tempos. Se um orador exerce sobre a multidão uma grande influência, facilmente poder-se-á imaginar como esta influência se torna ainda mais poderosa modelando a consciência coletiva pela própria imagem da vida, que é o teatro.

A Sociedade Universal de Teatro, fundada por Firmin Gemier, organizadora do 10º Congresso Internacional, realizado em Paris em 1937 ... com a

participação de mais de vinte países. Os problemas mais diversos foram estudados sob todas as faces e muitos deles entre nós merecem atenção contínua. A situação social dos artistas, a questão dos sem-trabalho no teatro, a questão do cinema, procurando-se saber, sob o ponto de vista social e artístico, se o acúmulo de trabalho no teatro e no cinema poderia ser admitido, a ação dos poderes públicos mereceram animados debates. A evolução dos teatros populares, a penetração da arte dramática e lírica em todos os ambientes, a arquitetura das casas de espetáculos, as grandes festas populares, o teatro para a mocidade, a descentralização do teatro, a influência da arte popular nos bailados modernos, o teatro radiofônico, a formação do gosto do público foram também questões esmeradamente cuidadas. Daí passaram a ser estudadas as graves questões do direito teatral nas suas várias modalidades, o domínio público sob o ponto de vista internacional e a sua unificação, leis especiais regendo a adaptação e a tradução, o regime fiscal dos espetáculos nos diferentes países, os direitos de sequência para os colaboradores que participem da criação de uma obra, como o cenógrafo e o *metteur-en-scene*, não sendo esquecido o problema, que também entre nós merece ser convenientemente estudado, da relação da atividade teatral existente entre as nações. Comunicações foram feitas por vários delegados sobre a estação teatral através do mundo em 1937. Outros apresentaram relatórios que abrangeram um período mais largo. Entre estes, figurou o meu, no qual procurei estudar, em síntese, toda a evolução do nosso teatro, desde os autos de Anchieta até a ação do Ministério da Educação do ano passado. Esses relatórios vão ser oficialmente publicados, juntamente com o *compte rendu* do Congresso, segundo comunicação recebida há dias. As notas apresentadas sobre a atividade teatral no mundo na estação 1936-1937 formam um verdadeiro panorama, muito desenvolvido, que procuraremos desdobrar em artigos sucessivos. Lancemos um golpe de vista sobre a Alemanha, país essencialmente cultural. O Sr. Hans Knudsen sublinhou o fato, que parece extremamente significativo como elemento de cultura, da descentralização do teatro alemão, sendo de notar que os teatros do Reich, disseminados pelas grandes e pequenas cidades, mostram um número maior de criações do que em Berlim. Berlim continua a ser o reservatório da grande arte teatral. Os artistas berlinenses substituíram o regime das “estrelas” pelo espírito de conjunto e é este espírito, ao qual os maiores autores se submetem, que faz a harmonia suprema do espetáculo. O Diretor do Staats Theater, o Sr. Gustav Grundgens, pediu a alguns jovens dramaturgos que escrevessem uma peça para o seu teatro. A fim de que esses escritores pudessem trabalhar tranquilamente, sem que a produção da obra de arte fosse perturbada por preocupações materiais, eles receberam adiantadamente honorários fixos, sem isso importar em

compromisso para a representação da peça. Assim, graças a esse método digno de ser seguido, pois é o índice de um alto respeito pelo trabalho intelectual, duas peças foram escolhidas e criadas pelo Teatro do Estado, *Jan e a mentirosa*, de Per Schwenzen, e *Uma mulher na casa*, de Kurt Heynicke.

Outras obras de autores jovens devem também ser registradas, como *Frederico I*, de Hans Richberg, no Teatro Alemão, *Rothschild vitorioso em Waterloo*, de Eberhardt Wolfgang Moeller, no Rose-Theater e a *Volta de Mathias Bruck*, de Sigismund Graff, no Volksbühne e cujo protagonista foi Eugen Klopfer.

Os autores da antiga geração foram representados por Gerhard Hauptmann e Carl Hauptmann. O centenário da morte de Grabbe foi comemorado no Teatro Alemão com a peça *Farsa, sátira, ironia e significação profunda*, na interpretação de Bruno Hübner e no Teatro do Estado por *D. João e Fausto*, interpretado por Gustaf Grundgens e Eugen Klopfer. Os clássicos mereceram especial carinho e o público pôde aplaudir, em magníficas montagens, peças de Schiller como *A Virgem de Orleans*, com Luise Ullrich no principal papel, para só citar uma, pois se nos sobrasse o espaço, poderíamos, como um punhado de estrelas, atirar sobre o papel, analisando-as, títulos de peças como *D. Carlos*, *Coriolano*, *Maria Stuart*, *Ricardo III*, *O Juiz de Zalamea*, de Calderón, *Fausto*, *Os Bandidos*, *O Anfitrião* de Kleitz e ainda a peça do autor austríaco Raymund, *A Fantasia acorrentada*. E entre o fulgor da interpretação dos elencos do Teatro de Kurfurstendamm, da Volksbühne, do Schiller Theater, onde brilham os nomes de Luise Ullrich, Albin Skoda e Ewald Balser, Theodor Loos, Käte Doroh e Hermine Körner, Hilde Weissner, Maria Koppenhofer, Werner Krauss, Heinrich Gorge, Agnes Straul, Paul Hartmann, Günther Hadank, Kate Gold, Bruno Hubner, que já citamos quando nos referimos ao centenário de Grabbe, e outros ainda.

Os autores estrangeiros não foram esquecidos. Assim refulgiram nos cartazes os nomes de Ibsen, com o *Inimigo do Povo*, na interpretação de Eugen Klopfer; Oscar Wilde com *Uma mulher sem importância*, interpretado por Leopoldine Constantin; *A milionária* de Bernard Shaw, com Flokina von Platen, para só citar alguns. Hans Knudsen nos mostra o extraordinário trabalho executado pelo Governo para o povo, na Alemanha. Os teatros da província fazem descobrir novas obras e novos autores. Quase que se poderia dizer que cada representação nos traz uma revelação, a qual nem mesmo falta o autor-ator como o grande artista Victor Wuarsitz, apresentando Goya, o extraordinário gênio espanhol, como um revolucionário combatendo por uma nova concepção, à qual faltou o ambiente que só a multidão pode criar. Eis, resumida, a atividade alemã em matéria de teatro. Deveremos

continuar, para mostrar que em todas as nações do velho mundo o teatro é sempre novo e seus processos se tornam cada vez mais modernos, mais colados à realidade cotidiana. Se assim é em nações cujo passado se perde na noite dos tempos, este sentido de atualidade, esta ânsia de renovação ou afirmação de valores, dando aos que já triunfaram maiores elementos para novos triunfos, que redundarão em novo brilho da cultura pátria e aos que apenas se iniciam o estímulo necessário, afastando empecilhos desanimadores ante os verdadeiros talentos, esta ânsia, diríamos maior ainda deve ter o Brasil, país novo, cujas forças profundas estão intactas. A criação do Serviço Nacional de Teatro por decreto do Presidente da República, atendendo aos motivos expostos pelo Ministro da Educação, cuja ação se revela assim contínua e intensamente devotada à elevação da cultura brasileira, veio dar forma concreta e será a continuação efetiva do trabalho iniciado pela Comissão de Teatro Nacional. Muito já se fez, particularmente, pelo teatro no Brasil. O esforço de atores-empresários, como Procópio Ferreira, Jayme Costa, Dulcina e Odilon e outros mais, aí está atestando um vigoroso poder de existência.

A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, atingindo uma larga finalidade que só tende a aumentar, e a Casa dos Artistas, último arrimo dos que viveram no esplendor do palco, aí estão, dizendo bem alto do valor e da vontade dos brasileiros. O Serviço Nacional de Teatro, incentivando amadores, dando ao teatro infantil a sua verdadeira significação, nacionalizando o teatro, sem que isso importe na exclusão do grande repertório universal; adaptando ao nosso tão belo idioma os libretos de ópera, como já o Ministério da Educação o fez com sucesso; promovendo óperas, peças e bailados de assunto nacional; criando uma grande companhia oficial nos seus vários setores de comédia, drama lírico e bailados; modernizando processos de *mise-en-scene*; criando prêmios de viagem para autores, atores e alunos de arte dramática que mais se distinguirem; cumprindo, enfim, o decreto que o criou e que encerra o mais belo dos programas; encarando outros assuntos e resolvendo-os, fará obra meritória.

Não será demais cogitar num entendimento com o Ministério do Trabalho para a criação de um Instituto que ampare e assista aqueles que, pelo teatro e para o teatro, vivem, completando, assim, a obra da Casa dos Artistas. O teatro no Brasil atingiu, agora, o ponto do qual deverá tomar seu rumo definitivo.

Quando não se cogitasse de mais nada bastaria refletir no que acabamos de dizer para se ter a impressão absoluta e forte de que o teatro no Brasil vencerá.

Raul Pedrosa

**22/5/1938 – Variações sobre o teatro nacional – Cyro Vieira da Cunha**

O teatro brasileiro, depois da luminosa fase alcançada por João Caetano – a quem deu Feliciano de Castilho o título de 'artista príncipe' e de quem disse Pinheiro Chagas cobras e lagartos – vem vindo por aí aos bores, alimentado de esperanças e amargurado de desilusões. De quando em quando, em suas feições de agonizante crônica, aponta a alegria de um sorriso, no qual, si uns antevêem o caminho para a convalescença, adivinham outros a falta de confiança do enfermo no mundo de poções e garrafadas que lhe metem goela abaixo doutores e curandeiros, se não às colheres, de duas em duas horas, ao menos em decretos e subvenções, de seis em seis anos. Em 1922, numa crônica da *Árvore Nova* – revista dirigida por Tasso da Silveira e Rocha de Andrade – já se rebelava Peregrino Junior, médico forrado de literato, contra um dos processos terapêuticos por muitos, ainda hoje, tido e havido como capaz de milagres semelhantes ao famoso toque de Asuero – aquelas descargas elétricas que deram dinheiro, muito dinheiro, a doutores sem clínica e anunciavam aos quatro ventos que a viúva de Patrocínio amargava os dias da velhice na tristeza de um asilo... Assim escrevia o autor de *Pussanga*: 'Teatro nacional – não é coisa que se invente ou se improvise. O Brasil ainda não o tem, nem o terá tão cedo. As subvenções oficiais e os decretos do governo não têm a menor influência nas altas manifestações estéticas dos povos. É rematada tolice julgar que o teatro francês existe só porque o governo de Paris subvencionou a Ópera, a Comédia e o Odeon. Ele existe porque encontra para isso condições especiais e indispensáveis, de ordem artística e social, que nos faltam em absoluto. É um processo simplório e pueril esse de procurar resolver um problema tão complexo e difícil como a criação sumária de companhias oficiais. O Teatro Nacional não pode ser criado por decreto da Prefeitura. Até mesmo porque o que menos convém, no caso, é a intervenção oficial. Mirabeau dizia, com muita razão, que ao Estado, nessas questões de Arte, não se devia pedir nada. A participação do governo nessas coisas – é a vitória irremediável da rotina, do funcionalismo, da mediocridade. A intervenção oficial empresta a todas as coisas um ar lamentável de burocracia. E não há nada mais execrável do que a burocracia artística. O governo deve de certo auxiliar, estimular: mas nunca dirigir e superintender as instituições artísticas. A arte oficial é uma arte de funcionários públicos. Por isso é estulta veleidade acreditar que a iniciativa da Prefeitura poderá criar o Teatro Nacional. Este não existe, nem a Prefeitura que o invente.' É verdade que, com alguns artistas ou autores ou empresários, temos tido, depois de João Caetano,

instantes de Teatro Nacional. Instantes, apenas. Furtado Coelho, *doublé* de empresário e ator, porque olhava muito mais a arte que a bilheteria, pugnou heroicamente pelo alevantamento de nosso teatro. Basta lembrar que, ao ser construído o Teatro Lucinda, exigiu que nele não houvesse *torrinhas* pois – alegava – 'o público para que ia representar não era o que procurava tal localidade'. A esta atitude de Furtado Coelho dá Múcio da Paixão, em *Espírito Alheio*, o título de 'movimento de orgulho do artista e erro crasso do empresário'. Concordemos. Porém, reconhecendo, naquele orgulho, elogiável desejo de, selecionando o público, elevá-lo até ao drama e à comédia, que são, no verdadeiro teatro, as únicas e legítimas manifestações de arte e de cultura, com Furtado Coelho e Dias Braga. Estas linhas de Arthur de Azevedo marcam bem o que foi a atuação daquele que, nos fins do século passado, fazia, no *Recreio Dramático*, as delícias dos amigos do bom teatro, ao lado de Eugênio de Magalhães e de Apolonia Pinto, a notável Apolonia que alcançou ser grande até aos dias da velhice: 'Aí está um empresário que, não obstante as injustiças do público, não está prevenido contra o verso, desde que o verso não seja de pé quebrado, nem resiste ao desejo de por em cena uma peça brasileira em que descubra qualquer esforço de arte. Esta mania de ser artista antes de ser empresário pode levá-lo à pobreza, mas fica-lhe ao menos a satisfação de ter cumprido o seu dever e de reclamar para a sua memória uma boa referência, quando mais tarde houver no Brasil alguma coisa que se pareça com teatro, e se der um balanço nos autores, artistas e empresários que viveram nesta quadra infeliz de industrialismo e indiferença". Furtado Coelho e Dias Braga foram dois magníficos instantes de teatro nacional... Também o foi Arthur Azevedo. Nascido para a vida de teatro – tanto que, aos onze anos já escrevia uma tragédia em que morriam as personagens... - tinha, ao descer no Rio de Janeiro – como o confessou a Garcia Redondo – um só desejo: vencer como comediógrafo. Venceu. Teve os melhores elogios da crítica. Alcançou os maiores aplausos dos intelectuais. Procurou fazer teatro sério, escrevendo *Dote*, 'essa delícia que é a *Fantasia* e esse encanto que é a *Fonte Castalia*' - para ficarmos com a opinião de Paulo Barreto, em *Cinematographo*. De nada, porém, lhe serviu o esforço. O teatro de pernas à mostra e língua à solta – com o famoso *Alcazar* – entrara a perverter o paladar público. E Arthur, para não morrer, teve que mergulhar na revista e na burleta... Ele mesmo o declarou, de uma feita: '...todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isto a seco; ao passo que, enveredando pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula de glória, mas – que diabo! - ela é essencial para um pai de família que vive da sua pena!' E, em outra ocasião: 'Também fui moço e também tive o

meu ideal artístico ao experimentar a pena, mas, um belo dia, pela força das circunstâncias, escrevi para ganhar a vida, e, daí por diante, adeus ideal!

Quando descobri que no bico daquela pena havia um pouco de pão para minha prole tornou-se ela para mim um simples utensílio de trabalho que trato de utilizar em proveito meu e de quem me recompense. E não a posso utilizar melhor do que escrevendo para esses que não me condenam, e se satisfazem com minha simplicidade'. Do teatro de Arthur – é a prova de que os tempos não mudaram – afora algumas falas d'*O Badejo* que andam nas antologias, só a *Capital Federal* é conhecida das novas gerações... E desta mesmo, apenas o sexto quadro, com aquelas cenas de Lóia e *seu* Euzébio. Até o *Cordão Carnavalesco*, que ainda alcancei, em São Paulo, defendido por João de Deus, Theodoro Taveira – o Taveira de os *Dois Nenês*, com Arruda e Elvira Beneventi, que Voltolino caricaturou – Ether Bergerath e Edmundo Silva, até o *Cordão Carnavalesco* já lá se foi para o esquecimento... Por que, ao invés de *As Doutoradas*, de França Júnior, não preferem as companhias subvencionadas *O Dote*, de Arthur Azevedo, aquela deliciosa comédia escrita para Lucília Peres, e a qual Tina de Lorenzo fez questão de representar? Arthur – e há por isso quem o condene – teve que entregar os pontos para não entregar-se à miséria.

Foi, em vida, censuradíssimo por haver, da comédia em verso que não se aguentava cinco dias em cena, descido às paródias e revistas que davam a ele e ao empresário regulares compensações monetárias. Múcio da Paixão, em *O Theatro no Brasil*, recorda os ataques sofridos pelo autor de *Retrato a Óleo*, nos tempos que eram anda aqueles a que se referia Machado de Assis em ensaio para *O Novo Mundo*: 'Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e da perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras de arte.

Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o cancan, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?' São facilmente explicáveis na investida contra Arthur quando ele, pensando no estômago do filhos, mandou às favas os ideais de arte, entrando a amarrar o burro à vontade do dono...

Cuidava-se, diante da decadência do teatro, de arranjar um culpado para o fenômeno doloroso que era consequência de vários fatores. E o escolhido, por isso que a figura mais evidente do meio teatral da época, foi Arthur. Contra ele se voltaram os autores menores e os jornalistas de todos os tamanhos. Tinha que ser assim, pois é de todos os dias a verdade da frase de Heródoto repetida por João do Rio naquele artigo que se transformaria em prefácio do *Nossa Terra* de Abadie Faria Rosa: “não há pior inimigo do fabricante de ânforas



que o fabricante de ânforas”. A popularidade alcançada pelo mestre dos *Contos em verso* tinha que fazer mal aos homens de letras que com ele cruzavam na rua do Ouvidor... Bem o frisou Paulo Barreto: “Houve um momento em que foi moda, entre meninos desocupados, achar Arthur detestável depois de lê-lo todos os dias, porque ele era dos mais lidos. E Arthur, bonacherosamente, os acolheu depois, na hora do arrependimento. Era assim, não só para os literatos como para os simples particulares e para toda gente”. Vitorioso em todo o Brasil, vitorioso em Portugal, dono da mais larga bondade (“Arthur foi efetivamente um homem rico, riquíssimo nababo, mas nababo de coragem, de bom humor, de trabalho e de generosidade” – dele disse Billac), destituído completamente daquele “talento da injúria” a que se refere Agripino Grieco, ao cuidar do autor de *Ironia e Piedade*, sabendo padecer e sorrir, sofrer e perdoar, havia de ser o mestre d’*O dote* o escolhido para alvo da insensatez dos seus contemporâneos que passaram a apontá-lo ao futuro como causador da decadência em que entrara o teatro nacional. Não cuidaram de examinar a questão. Fugiram de sentir os esforços de Arthur no sentido de, dentro da arte, alimentar os filhos, alimentando o ideal. Fizeram como delegados de roça que, à notícia de um crime, vão metendo na cadeia o primeiro cidadão que encontram... O que fizeram com Arthur havia de fazer-se mais tarde, fora do teatro, com Carlos Seidl, a quem acusavam, impiedosamente, de culpado da invasão da gripe espanhola... O sanitarista, entretanto, foi mais feliz que o comediógrafo. Àquele já fez o tempo justiça. Deste continuam alguns críticos a repetir as mesmas culpas que não teve, inventadas pela inveja que o talento provoca entre oficiais do mesmo ofício. Agripino Grieco que – sejamos justos – possui em alta dose o referido talento da injúria, “tão comum entre homens de letras no Brasil, entre falsos críticos sobretudo”, como acentua Liberato Bittencourt, assim se expressa em sua *Evolução da Prosa Brasileira*: “Quanto a Arthur Azevedo, teria espírito até colaborando no Diário Oficial. Falou em moralizar o teatro embora escrevendo sempre as suas burletas pornográficas à maneira de um gari que, consoante o epigrama famoso, entrasse nas casas para sujar mais”. Aí está como o desconhecimento de um assunto ou a vontade de fazer frases pode levar um crítico à prática de dolorosíssima injustiça. Arthur não se limitou a falar muito em moralizar o teatro. Procurou moralizá-lo dando-lhes peças que, ainda hoje, honrariam o repertório de qualquer companhia honesta. E as “burletas pornográficas” que escreveu, comparadas com as que se escrevem em nossos dias, parecem feitas para alunas de colégios de freiras. Reveja-se o teatro em verso que Arthur nos legou. Depois dele, no gênero, só apareceram Goulart de Andrade com *Jesus*, Baptista Cepelos, com *Maria Magdalena*, e Paulo Gonçalves, com *1830*... E sentiram todos a inutilidade do esforço. As peças de Goulart

não fizeram carreira. A de Cepelos, montada por Cristiano de Souza, enviada a Monteiro Lobato, para tentar em volume o que não alcançara em cena, ao invés de aparecer em livro, acabou saindo, aos pedaços, na Revista do Brasil... E a de Paulo Gonçalves, muito embora corra por aí impressa, não encontrou outra Companhia Abigail Maia que a quisesse encenar... Arthur Azevedo foi o que a nossa incultura exigiu que ele fosse. Não obstante os erros que o forçaram a cometer, marcou luminoso instante do teatro nacional. Seu nome e os de Martins Pena e Cláudio de Souza assinalam as passagens mais sérias da história de nosso teatro, entre os autores como entre os artistas, são essas páginas iluminadas pelos nomes de João Caetano, Vasques – aquele que foi roubado depois de morto, como também o foram Noel Rosa e Olympio Nogueira... - e Leopoldo Fróes.

Depois de Arthur Azevedo, Gomes Cardim. Com a *Companhia Dramática de São Paulo*.

De que lhe valeram os esforços entusiasticamente apoiado por Carlos de Campos, Nestor Pestana, Amadeu Amaral, Wenceslau de Queiroz e Olival Costa? Corbeille para Italia Fausta. Aplausos para Antonio Ramos. Palmas para Jorge Diniz. E, ao fim, um porção de aborrecimentos para Gomes Cardim... Outras tentativas poderiam ser aqui lembradas: as de Eduardo Victorino no *Municipal* e no *João Caetano*, a de Renato Vianna com o Theatro Escola, que principiou com *Sexo* para acabar com descomposturas pelas colunas dos jornais... Não chegaram elas, porém, a marcar instantes de nosso teatro, desse que alguém, talvez por não se médico, achou de comparar a 'uma criança cujos pais não fizeram tratamento prenupcial, nascendo amarrada a uma paralisia infantil...

Diante do visto, nas linhas gerais que este trabalho comporta, impõe-se a pergunta: será impossível o alevantamento do teatro nacional? Será mesmo o seu destino aquele do *Conto da Carochinha* traçado por Procópio Ferreira na revista *Problemas*? Já o dissemos uma vez, e repetimos agora. Não nos faltam autores. Nem artistas. Não falta auxílio dos governos. Nem falta o público. O que falta ao teatro nacional é apenas isto: organização. Há quem se refira ao problema dos autores. Explica-se. O ideal de quem escreve para teatro é ver a peça representada. Daí o descerem os autores até às exigências dos empresários que, por seu lado, dizem atender às preferências do público... E as peças de valor, ao nível de nossa civilização, têm que morrer nas pastas dos escritores. Sabendo que tal destino as aguarda, quem vai arriscar-se a fazê-las? Caso raro é o de um J. Athayde, ator que, vindo dos tempos do Dias Braga, ainda hoje, velho e pobre, vive na cidade de Campos escrevendo dramalhões que ninguém representa, mas que ele publica em volumes, havendo, para tal, montado uma

pequena tipografia. Escreve. Compõe. Iprime. Encaderna. E distribui com os amigos... Para os escritores honestos, apresenta-se o dilema: ou descer ao teatro de revista ou deixar que o espírito se vá para outros departamentos das belas letras. Arthur Azevedo, medusado pelas dificuldades financeiras, deixou-se levar para o primeiro caminho. Cláudio de Souza está seguindo para o outro. Já em 1917 – no início de sua carreira de comediógrafo – sentia o autor de *Pater* a quase inutilidade do esforço em favor do bom teatro. Entrevistado, naquela época, pelo *Jornal do Commercio* do Rio, acerca do renascimento do teatro nacional pela iniciativa da *Companhia Dramática de São Paulo* com Gomes Cardim à frente, não eram otimistas suas opiniões. Como lhe falasse o jornalista no êxito que vinha alcançando a Companhia, comentava o mestre de *A Renúncia*: Sucesso de estima; e este, completo. Não basta, porém. Seria necessário o sucesso concreto... Infelizmente, o público de que dispomos para o bom teatro é restrito. É sempre o mesmo: o que vai devotamente ao Gultry, ao Huguenet e às companhias estrangeiras e que entra no teatro nacional do chapéu na cabeça, com o ar generoso de um turista que complacientemente se aborrece'.

Frisado o sucesso de *Flores de sombra* e *Eu arranjo tudo!*, estas considerações: 'Justamente de acordo com o que lhe acabo de dizer. O *Eu arranjo tudo!*, que é uma comédia ligeira feita sobre a perna, está com cento e tantas representações e vai ser levada em Buenos Aires e Montevideo, vertido para o espanhol pelo Dr. V. M. Carrió, escritor e Ministro do Uruguai em Santiago do Chile; *Flores de sombra*, outra comédia ligeira acaba de dar 50 representações seguidas em São Paulo e foi traduzida para o italiano, devendo ser levada à cena, dentro de poucos dias pela Companhia Carlo Nunzita, no Palace-Theatro de São Paulo; e *A Renúncia*... deu apenas quatro representações... É um atestado eloquente de que a *A Renúncia* é a melhor!... Eu a reputo a menos má. É filiada ao grande teatro moderno com o qual sonha o Cardim, sonha você, sonho eu, sonhamos todos nós que temos o vício de sonhar e que pedimos ao teatro alguma coisa além do desfolhar vadio dos malmequeres de um lirismo obsoleto ou da 'piada'... da ignóbil e enervante 'piada', que tema em andar de tamancos pelo asfalto de nossas avenidas'.

Perguntado, ao fim, se não acreditava no ressurgimento próximo do teatro nacional, estes comentários, seguidos de um programa de ação: 'Do bom teatro, não. Cada coisa no seu tempo. Nossa evolução intelectual é muito recente. Não se pode obrigar uma plateia que mal soletra a digerir um paradoxo. E não se pode fazer teatro para duas ou três centenas de intelectuais, que não cobrem as despesas de montagem das peças e de manutenção das companhias.

Quando se tiver aperfeiçoado a nossa cultura popular o bom teatro virá natural e suavemente como os fenômenos que se encadeiam ao determinismo das leis cósmicas. Podia, talvez, abreviar essa data criando desde já o público e o ator. São as duas únicas entidades que faltam ao nosso teatro!... Para isto seria indispensável a interferência do governo, ou de algum generoso Rockfeller nacional, que quisesse formar um patrimônio em favor da iniciativa. O ator é, entre nós, um homem sem profissão definida, sem amparo nas leis e no respeito coletivo, jogado aos azares mais violentos da sorte – pobre e triste jogral que o público exige que iria numa agonia miserável e lenta!... Se queremos criar um teatro devemos pensar primeiramente em tirar o nosso ator de situação tão incerta e tão humilhante.

É preciso assegurar-lhe o futuro, constituir-lhe o montepio, 'burocratizá-lo' enfim, porque nos países novos, como o nosso, é o panteísmo burocrático e supremo remédio das organizações novas. Aliás a França, a Itália, Portugal e outros muitos países têm o seu teatro oficial de comédia; e são países de cultura multi-secular.

Calculo que com uma dotação anual de 150 contos podíamos ter a nossa 'Comédie'. Se cada um de nossos grandes Estados quisesse concorrer com cinco ou dez contos anuais estava realizada a ideia

A soma total é, porém, insignificante para o desperdício federal, sendo de notar que o teatro nacional nenhuma verba tem no orçamento da República.

É a propaganda a fazer. Um teatro organizado nos moldes da 'Comédie Française' educaria o povo, garantiria o ator e estimularia os atores. Com uma centena e meia de contos – faz-se isto. - É bem verdade que com muito menos mantem-se um teatro de marionetes ou um circo de cavalinhos'.

Respondendo a discurso de Maurício de Lacerda, em espetáculo de gala que lhe fora oferecido, no São Pedro, do Rio de Janeiro, assim se exprimiu Cláudio de Souza: “A *Renúncia* é simples tentativa de peça de estudo que faz raciocinar, que se desenvolve em ambiente distinto, onde a ironia provoca apenas o sorriso, onde se esgrime com o paradoxo, e onde não se estima a chulice desinteressante do baixo cômico. Se deste baixo cômico – o mais fácil de escrever, e o de mais fácil êxito – me servi em peças anteriores, fi-lo e hei de sempre fazê-lo com repugnância e revolta, no intuito apenas, de atrair um público ainda não preparado para o teatro exclusivamente de caracteres, e de raciocínio social. Tenho procurado, porém, diminuí-lo, e tenciono, se me ajudardes, suprimi-lo de meu teatro.’ Ao publicar *A Renúncia* em volume, a essa passagem do discurso após esta nota: 'Essa esperança falaz não consegui realizá-la até esta data, seis anos depois! Todas as minhas peças de teatro mais

acurado – como *o Turbilhão*, *L'oiseau de Rapine*, e outras, me têm valido dissabores... e inimigos gratuitos cada vez mais numerosos.' Dos tempos de Arthur aos nossos dias, não caminhamos um milímetro, como se vê... Ainda cabe a frase de Álvares de Azevedo: 'O palhaço enforcou o homem de espírito'. E o fenômeno que levou o mestre de *O dote* à revista de ano está conduzindo o mestre de *A Mantilha* à feitura de romances e livros de viagens... Organizado o teatro à altura de legítimas finalidades culturais, não lhe faltarão autores dignos. É ilusória a sua inexistência. Eles existem de verdade. Mas homens que adoram a casaca, certo que não podem aparecer em arrasta-pés em que o traje obrigatório é a camisa de malandro... A crise não é pois, de autores. Como não é de artistas. É verdade que eles vivem por aí às turras, movidos mais por vaidades que por ambições. 'Reúnam-se entretanto todos esses elementos – escreve Eduardo Victorino – ensaiaram-se as peças a capricho e ver-se-á, então, que a míngua de artistas é tão grande como se pensa'. O que dá a muitos a impressão de carência de artistas é o personalismo em que eles se afundam, procurando cercar-se de mediocridades que mais lhe realcem o valor. Mesmo, dão alguns a certeza de que estão de pé só porque os outros estão deitados... Temos autores. Temos artistas. E público? Ele aí está. É verdade que 'não se pode obrigar uma plateia que mal soletra a digerir um paradoxo'. Mas é possível, em campanha bem organizada, elevar essa plateia até semelhante digestão... Claro que não será trabalho para meia dúzia de meses. E nisto, justamente, é que tem residido o erro dos governos quando se propõem, com subvenções, levantar o Teatro Nacional. As subvenções tem sido uma inutilidade, se não um mal. Óleo canforado não soluciona caso algum de clínica. É preciso diagnóstico seguro, terapêutica certa, orientação firme e, sobretudo, paciência, muita paciência... Subvenções, teve-as João Caetano. Porém, desaparecido ele, entrou o teatro em decadência.

De que valeram as subvenções dadas, em 1911 e 1912, à companhia organizada por Eduardo Victorino? Duas belas temporadas com peças de D. Júlia Lopes de Almeida, João do Rio, Carlos Góes, Roberto Gomes, Coelho Netto, Baptista Coelho, Pinto da Rocha, Oscar Lopes, Lima Campos... E, depois, tudo na mesma. Em 1922, a mesma cantiga: subvenção. Outra vez Eduardo Victorino. Dessa feita no Theatro João Caetano. Peças de Baptista Junior, Raul Pedrosa, Heitor Modesto, Afonso de Carvalho... 'Muito agrado, muitas palmas, muitos apelos da imprensa, mas não se deu um passo para criar o teatro nacional' – como confessa o próprio Eduardo Victorino. O mal das subvenções chegou até nossos dias. Interessado na solução do problema, antes de enveredar pelo caminho justo, entendeu o Dr. Gustavo Capanema de tentar o velho processo, tantas vezes posto à prova inutilmente... Mas o

que no ilustrado Ministro da Educação parecia simples pretexto para livrar-se dos assaltos dos eternos e vorazes 'salvadores', não era se não inteligente atitude de homem estudioso que finge acompanhar velho erro para que se prepare ambiente favorável à medida que deseja lançar. Ao modo do médico que à vista primeira de um doente, aconselha vinte e quatro horas da mesma dieta que ele vem tendo e vai para o gabinete estudar o caso, assim também procedeu o Dr. Gustavo Capanema com as últimas subvenções. Não passaram elas da velha dieta... E, agora, com o decreto-lei assinado pelo Sr. Dr. Getúlio Vargas, entrou, como conhecedor perfeito do problema, no caminho único para a salvação do teatro nacional. Não lhe promete autores. Nem artistas. Nem público. Apenas isto: organização. Era o de que precisava o nosso Teatro. Com ela, veremos para ele uma era de alevantamento de verdade. O que se faz preciso é que a orientação do serviço que se vem de criar, sob aplausos de todos os amigos do bom teatro, não venha a parar em mãos inexperientes ou inábeis, o que redundaria naquela deplorável burocratização da arte, justamente condenada por Peregrino Junior. E mais: que a ação do governo chegue ao ponto justo a que deve chegar. Com coragem, decisão, tendo por lema a frase de Bernard Shaw, lembrada por Fábio Aarão Reis: 'os homens práticos se adaptam ao mundo, enquanto os visionários tratam de adaptar o mundo a si próprios; é por isso que todo progresso se deve aos visionários e não aos homens práticos'. Isto é essencial. Temos que levantar o povo à compreensão do teatro. E não descer o teatro ao paladar estragado do povo. Certo que tudo não há de ficar em mãos do Governo. Muito há de caber, na obra que se vai iniciar, aos que têm num jornal ou num microfone, um campo de lutas para educação do povo. É preciso que o combate se trace com calor e sem recuos por que à ação governamental preceda uma onda de boa vontade em favor do teatro sério, do teatro desejado para honra e orgulho da nossa civilização. A atitude do governo federal – acreditamos – virá casar-se a dos governos estaduais, sobretudo estimulando os conjuntos de amadores de onde poderão surgir artistas capazes, e os autores teatrais, com a instituição de concursos. Em Recife, o Grupo Gente Nossa é uma realização que deve provocar imitadores. Depois, não foi de um grupo de amadores que veio para os melhores êxitos nos melhores teatros a figura de Guilhermina Rocha, que Bilac assim apresentava a Arthur Azevedo: '... ela deseja ter o prazer, o orgulho de trabalhar em tua presença... posso afirmar-te que darás por bem empregada a tua noite, porque apreciarás uma verdadeira vocação'. Quantas Guilherminas não andarão por aí sumidas, sem oportunidade que as deixe brilhar e nossos palcos à maneira daquela que, cansada da luz da rampa, se fez autora de revistas e foi matricular-se na Faculdade de Medicina?

Só faltava ao teatro o que, agora, lhe vem de dar o Governo, pelas mão do Sr. Getúlio Vargas: organização. Com ela, estamos convencidos, reaparecerão autores, atores e público. E o nosso teatro alcançará, em luminosa caminhada, seus legítimos destinos culturais e educativos.

Cyro Vieira da Cunha

### **9/7/1938 – GLÓRIA – *Fora da Vida*, primeira representação**

La Brige, personagem célebre de Georges Courteline, diz numa das comédias judiciárias de que é protagonista o *raisonneur*: “A Justiça e a Lei são duas irmãs, filhas de pais diferentes, que levam a chamar-se bastarda uma à outra e a cuspir-se reciprocamente nas faces, enquanto as pessoas de bem esperam, entre dois gendarmes, que elas se ponham de acordo”.

De conceito análogo ao dessa frase de peça ligeira, fez o Sr. Joracy Camargo, na peça ontem representada no Glória, um caso ao mesmo tempo sociológico e patológico. Imaginou um velho magistrado, um Ministro do Supremo Tribunal que, no mesmo dia da sua aposentadoria, é assaltado por esta dúvida patética. Teria ele sempre cumprido com a sua função de distribuidor da Justiça o seu dever humano? Não teria algumas ou muitas vezes condenado por uma questão de tendência punidora e para mostrar maior zelo, mais ardoroso empenho em defender a sociedade? Em suma: aplicando a Lei teria ele feito sempre obra de Justiça?

A qualquer de nós parecerá que, tendo o Dr. Luciano procedido invariavelmente conforme lhe ditava a consciência, nada tem agora de que se arrepende nem com que se alarmar. Mas o fato mesmo de ele ter ficado livre das suas obrigações judiciais e sem vontade de arranjar outra ocupação ou distração da vida; a espécie de ociosidade que não sabe remediar o leva a converter aquele problema numa preocupação exclusiva, uma verdadeira obsessão.

Obtém emprestados todos os processos importantes que julgou para os rever, reestudar e chegar à conclusão de ter agido com perfeita equidade ou inquamente – embora sem querer. Debalde a esposa tenta arrancá-lo à pavorosa obsessão, persuadindo-o a fazer uma viagem, a procurar qualquer derivativo providencial... A nada o Dr. Luciano atende. Quer saber se cometeu algum erro judiciário e até se, aplicando rigorosamente a letra do Código, deixou de ser clarividente, deveras escrupuloso, perfeitamente sincero e sobretudo

útil à coletividade.

Vai pelos antros da miséria à procura dos indivíduos a quem condenou e por isso se tornaram banidos, repudiados, desgraçados – como se não estivéssemos vendo, por assim dizer, todos os dias os que cumpriram a sua pena voltar a trabalhar sossegadamente e a viver, tanto quanto possível, honradamente. Na impossibilidade de vencer aquela perseguição do próprio pensamento, ataca em longos arrazoados a organização social e o sistema da justiça, “anacrônicos”, ambos porque não impedem o crime e confundem enfermo com delinquente. E esquece-se dos estabelecimentos premunitórios, das instituições que defendem o indivíduo contra as tendências hereditárias e as influências do meio primitivo...

Até que enfim encontra uma das suas “vítimas”. É um sujeito que desceu, pelo álcool, pelos vícios, a todas as misérias. O Dr. Luciano intima-o a narrar o caso pelo qual foi condenado. O homem conta a história e dela se deduz que está inocente. Tem até uma prova da sua inocência: uma carta do verdadeiro culpado. E exhibe-a de longe. O magistrado estende a mão para o documento mas o outro acende rapidamente um fósforo, queima o papel revelador. E o Dr. Luciano fica mais atormentado que nunca e como nunca vocifera contra a justiça atual. O seu caso caminha para o completo irremediável desespero. Felizmente, chega o dia 10 de novembro. E entrando em casa, com os jornais que narram os acontecimentos do dia, o Dr. Luciano sente e proclama que a boa, a verdadeira justiça se vai implantar no país e com ela a perfeita felicidade.

Tal a linha central e geral em que se desenvolve o assunto da obra do Sr. Joracy Camargo. No correr da peça, o filho único do protagonista é acusado de haver tomado parte – como de fato tomou, mas disparando um revólver para o ar – num rolo de casa de tavolagem em que foram mortos três agentes de polícia. É acusado e condenado a um ano de prisão, com *sursis*. Mas esse caso não altera a marcha da luta em que se debate o espírito do protagonista. Apenas varia um tanto a ação da peça e reforça o seu efeito sensacional. O público, empolgado, fermento de emoção dramática, esperava o fim das cenas como uma desopressão salvadora. E aos finais de ato, do segundo principalmente, houve longos e ardentes aplausos.

O Sr. Jayme Costa (Dr. Luciano) apresentou um excelente tipo de austeridade, de nobreza, que gradualmente se converte em suplício interior. Pena foi que não tivesse estudado mais a letra do papel, para, de certo ponto em diante, falar com mais desenvoltura e propriedade. Talvez com mais uma ou duas representações obtenha a segurança completa que ontem não pôde mostrar.



A Sra. Cora Costa conduziu com muita distinção e muita ternura ao mesmo tempo o papel da esposa do magistrado. O Sr. Ferreira Maya deu bastante caráter ao tipo de desclassificado e perdido que domina o segundo ato. E em outros papéis contribuíram para a elevação do desempenho a Sra. Nelma Costa e os Srs. Custódio Mesquita, Henrique Fernandes e Álvaro Costa. – L.

### **20/8/1938 – GLÓRIA – *Malibu* – Primeira representação**

Renovou-se ontem o cartaz do Teatro Glória. Peça nova e companhia nova. Esta, do artista Raul Roulien, sempre aplaudido pela plateia carioca, mas há longo tempo distanciado dela por motivo de suas ocupações cinematográficas. Reapareceu o ator estimado, que para não se divorciar, de repente, da especialidade a que se dedicou, há anos em Hollywood e depois nesta capital, encomendou a um escritor de talento, o Sr. Henrique Pongetti, a peça da estreia, peça cinematográfica, que é assim indicada a *Malibu*.

Destinada a ser exibida em sessões de duas horas de duração, os espectadores assistiram a uma representação que se prolongou por mais de três, embora tivesse havido apenas um pequeno intervalo, para descanso geral.

*Malibu* é dividida em dez quadros, com cenários de Hypólito Colomb, menos o quarto quadro, que é de Ruy Costa. De todos eles apenas dois se repetem, e como a arrumação desses arranjos consome tempo, sua sucessão se fez um tanto lentamente, o que não é nada cinematográfico.

Mas o espetáculo agradou, pela novidade e pelo desempenho. Os “dez ângulos da vida de Hollywood (ficção)” correram sem tropeço, dando ensejo a interessantes diálogos, que faziam, de vez em quando, aflorar aos lábios do espectador sorrisos que ninguém dissimulou. Há cenas de cinema e também de rádio – a filmagem de uma cena dos *Raios de Sol* e uma transmissão radiofônica do movimento externo de um espetáculo teatral. Nesse trecho o ator Armando Rosas tem ocasião de representar, sem ridículo, uma cena de loucura, que teria merecido aplausos se a atenção geral não estivesse concentrada no trabalho limpo e louvável do Sr. Roulien.

Outros artistas que fizeram excelente figura foram a Sra. Sarah Nobre, numa ex-atriz dona de uma pensão habitada por “celebridades” falhadas e sem dinheiro; a Sra. Maria Sampaio, no de “estrela” cinematográfica, apaixonada e caprichosa; a Sra. Heloísa Helena, na modesta auxiliar da presidente. Em certo ponto da representação cantou o Sr.

Roulien uma canção que provocou aplausos e pedidos de bis. As outras figuras femininas, em papeis de menor responsabilidade, mostraram sabê-los. Dos artistas homens, além dos citados, podem ser referidos os nomes dos Srs. Aristóteles Penna, Carlos Torres e Túlio de Lemos.

O Sr. Olavo de Barros, diretor de cena, muito deve ter trabalhado para disciplinar com êxito a numerosa companhia.

O artista Roulien anuncia que sua permanência do Glória não irá além de trinta dias. Se tal acontecer, é perfeitamente possível que *Malibu* faça a temporada.

Antes do espetáculo, falou do proscênio ao público o escritor Abadie Faria Rosa, diretor do Serviço Nacional do Teatro. Seu discurso foi uma genial apresentação da Companhia Roulien, composta de artistas feitos e de atores esperançosos, e preconizando o êxito da peça do Sr. Pongetti. O público aplaudiu o orador e no fim do espetáculo deu-lhe razão. – J.

#### **29/10/1938 – JOÃO CAETANO – *Romeu e Julieta*, pelo Teatro do Estudante**

Nenhum espectador deixou de acompanhar a tentativa de ontem com olhos de extrema simpatia. Foi um empreendimento de moços, uma aventura de estudantes, mas a que absolutamente se não pode chamar uma rapaziada.

Tudo aquilo se organizou e se executou com superior empenho de acertar. Não se trata dum desses cometimentos de amadores ou curiosos teatrais que visam a convivência jovial dos ensaios e as fáceis emoções dum espetáculo que forçosamente será aplaudido e que se não repetirá. Os estudantes chefiados pelo Sr. Paschoal Carlos Magno – que, pela juventude de espírito e o entusiasmo do coração, nunca deixará de pertencer à classe – quiseram realizar alguma coisa de belo e de bom. Para isso trabalharam a valer. Ouviram e cuidaram de aprender deveras as lições da excelente mestra que é a Sra. Italia Fausta, como se se tratasse dum grande exame a fazer, com todos os possíveis resultados que vão da “bomba” à distinção. Tomaram aquilo como uma espécie de tese a defender perante um júri composto de mil pessoas. E o que seriam para aqueles examinandos os últimos minutos que precederam o seu comparecimento à banca temerosa do palco, só mesmo os estudantes o podem imaginar.

Mas tudo realmente correu bem. As matérias estavam sabidas. E a cada prova se revelava a inteligência e o sentimento dos artistas improvisados que, em certas passagens, nos deram bem a impressão de artistas de verdade. A senhorinha Sônia Oiticica,

leve, mimosa, cheia de graça sorridente, tem a idade e tudo o mais da personagem que Shakespeare tornou adorável para sempre. Ao lado dessa Julieta, Paulo Ventania Porto foi um Romeu apropriado, condigno. Sem dúvida o grande Will os consideraria feitos um para o outro. E em outros papeis se distinguiram, conquistando as boas graças do público que aplaudiu calorosamente a todos os finais não apenas de ato mas de quadro, os estudantes Geraldo Avellar, Justiniano J. Silva, Maíra Filho, Baptista Pereira, Antonio Padua, Vittorio Caparelli, Yvette Ilka e Elvira Salles da Fonseca, J. Baptista de Alvarenga e Athayde Ribeiro da Silva.

No espetáculo foram introduzidas algumas danças pelas discípulas da Sra. Maria Olenewa, ao som duma pequena mas esmerada orquestra sabiamente dirigida pelo Sr. F. Chiafitelli. – L.

#### **5/11/1938 – TEATRO GYMNASTICO – *Iaiá Boneca*, primeira representação**

Linda peça, lindo espetáculo, linda noite. As palavras de entusiasmo e esperança, de que o Sr. Abadie Faria Rosa precedeu o descerrar do velário azul do teatro Gymnastico, calaram bem no espírito e no sentimento dos espectadores. Prepararam o ambiente adequado à obra que ia ser revelada. E dalgum modo encaminharam, orientaram a excelente vitória da noite.

O Sr. Ernani Fornari, que no drama social *Nada* nos dera um estudo amargo, sombrio ao extremo e por demais pessimista dos valores e dos êxitos da nossa época, ontem nos ofereceu uma história do passado, história de episódios múltiplos, cortando-se uns aos outros, jogando um tanto à cebra-cega uns contra os outros, para no fim se reunirem e conciliarem da maneira mais ditosa. Entre outros aspectos cativantes, tem esta comédia uma engenhosa e vibrante variedade. Entram nela elementos fortes e alegres adornos, uma dose razoável de observação, outra, mais larga, de fantasia; e, às vezes, as mudanças se sucedem tão rapidamente e em tal contraste de motivos e de efeitos, que, em plena emoção duma cena enternecedora, a gente é surpreendida, sofre uma reviravolta de sensibilidade, e de repente desata a rir.

Não há muito tempo – o espetáculo acabou depois da meia-noite – para se dar aqui uma longa exposição, minuciosamente comentada, de *Iaiá Boneca*. A protagonista é o que o seu nome indica. Tem quinze anos. É neta dum velho conselheiro, empenhado com toda a sua alma de político e de patriota, na campanha pela maioria de Pedro II. Ela,

porém, pouca atenção dá aos negócios públicos que absorvem, apaixonam o avô. Cuida unicamente, ou parece que cuida unicamente de brincar, caçoar e, com a ingênua cumplicidade do seu moleque Cristino, pregar partidas a toda a gente. Uma dessas partidas – por sinal que um pouco repetida demais – consiste em introduzir carrapichos quer nos vestuários quer na roupa dos leitos. Por causa dessa tendência folgazã, uma prima, solteirona, azeda como fel e estúpida como a própria maldade, propala que Iaiá Boneca não tem alma. E outras pessoas idiotamente aceitam essa noção, e a própria Iaiá, meio persuadida de tal lacuna, fica doida de contente quando lhe afirmam, lhe provam a existência, dentro do seu corpo adolescente, tão esbelto e tão mimoso, duma alma igual à que habita nas outras pessoas...

São os amores de Iaiá e de sua irmã Alina que formam a parte romântica da peça, num jogo ora de expansões ora de disfarces, que por vezes faz lembrar as peças de Marivaux, mas sem deixar de manter o seu tom de independência e o caráter das personagens duma sociedade e duma época inconfundíveis. Ao redor dessas quatro figuras, outras se movem, com feitio e expressão interessantes: um cura tão singelo de maneiras quão fino de inteligência e suave de coração; a velha negra Bá Merenciana, com extremos de afeto maternal; o candidato a deputado Vadico, que se esquece de tudo o que vai dizer; o secretário Arnaldo, mais uma encarnação – mas só no primeiro ato – do *Moço Pobre*, de Feuillet; o moleque Cristiano, terrível e quase angélico... Toda essa gente se move e se relaciona com bastante propriedade, certa espontaneidade; e os diálogos, em que surgem alguns modernismos facilmente suprimíveis, correm em geral com leveza, animação e graça.

Para o agrado de *Iaiá Boneca* valiosamente contribuiu o desempenho dum tom geral de segurança e desenvoltura bem raro nas nossas primeiras representações – mesmo em peças de menos responsabilidade. A Sra. Lúcia Delor, que fez a protagonista, esteve, sobretudo nos primeiros atos, encantadora de vivacidade e sutileza, bem como de justeza de maneiras e expressões. A Sra. Olga Navarro – na enferma Alina, que, como toda a gente logo adivinha, se restabelece no último ato – pôs bem em relevo a sua bela inteligência e a sua boa escola de comediante. A Sra. Palmira Silva, comovedora Bá, e a Sra. Luíza Nazareth, perversíssima Dedê, completaram valiosamente a cooperação feminina. Do lado dos homens, o Sr. Delorges Caminha, com uma cabeça à Ibsen, foi um nobre, majestoso Conselheiro. Os Srs. Augusto Aníbal e Edmundo Maia aparceiraram-se, apesar da diversidade das personagens, num agrado comum; os Srs. Rodolfo Meyer e Francisco Moreno deram simpáticos galãs; o Sr. Sadi Cabral briosamente se aveio com as dificuldades do papel do moleque Cristino; e no pequeno papel de Feitor figurou o Sr. Armando Braga.

O Sr. Collomb armou para *Iaiá Boneca* dois cenários, qual deles mais magistral. – L.

### **17/12/1938 – Agradecimento de Delorges a Capanema**

A temporada de teatro de comédia que o ator Delorges Caminha vem realizando com geral agrado no Gymnastico, sob patrocínio do Serviço Nacional de Teatro, é bem uma prova do que pode ser a arte cênica no programa educacional do país.

O artista que está à frente do conjunto homogêneo que no momento atua na nova casa de espetáculos da esplanada do Castelo, constitui uma outra demonstração do poder de vontade a serviço da verdadeira arte, pelo que tem obtido os mais francos aplausos.

Em agradecimento à presença do Sr. Gustavo Capanema, na representação de *Iaiá Boneca*, no festival de Ernani Fornari, autor da interessante peça, Delorges dirigiu ao titular da Educação e Saúde o seguinte telegrama:

'Exmo. Sr. Dr. Gustavo Capanema, Ministro da Educação.

Apresento a V. Ex. em meu nome e no dos artistas que estão realizando no Teatro Gymnastico sob o alto patrocínio do Serviço Nacional do Teatro, a certeza do mais profundo reconhecimento à honrosa visita de V. ex. aos espetáculos de *Iaiá Boneca*.

O gesto de V. Ex., prestigiando e sensibilizando os artistas brasileiros que realizam a temporada do Teatro Gymnastico, consideramo-lo como demonstração superior espírito V. Ex. e índice do sentido democrático do Estado Novo – *Delorges Caminha*.'

### **24/2/1939 – CARLOS GOMES – *Carneiro de Batalhão*, comédia em 3 atos**

Para Dona Carlota, o marido é uma espécie de carneiro de batalhão.

Serve apenas para dar uma nota característica mas, se desaparece, não faz muita falta. A dificuldade está apenas em encontrar um novo carneiro... Como Dona Carlota é rica, não lhe faltam carneiros, apesar do seu gênio terrível. Casada pela terceira vez, exerce um domínio absoluto em sua casa.

Gaspar – o marido atual – é, porém, um carneiro sonso que, de quando em vez, prega a sua marrada na terrível senhora. Com a cumplicidade do acaso, que leva à residência de Dona Carlota uma criança recém-nascida justamente no momento em que

Gaspar procura deslindar uma complicação amorosa, armam-se as situações e peripécias da comédia. No fim, tudo acaba bem e o *Carneiro de Batalhão* com o seu prestígio aumentado.

A peça do Sr. Viriato Correa, apesar de conter absurdos como aquela epidemia de amantes com o nome de Ivone, está escrita com graça, apresentando cenas de absoluta comicidade. O triunfo da noite pertenceu ao Sr. Procópio Ferreira que apresentou no Gaspar um tipo de absoluta felicidade. Fez rir a valer e neste trabalho foi bem secundado pela Sra. Hortênsia Santos, excelente de naturalidade na rabujenta D. Carlota, e pelo Sr. Rodolfo Arena, apreciável intérprete do *Alarico*, um dos genros dominados pela D. Carlota.

Em outros papeis destacaram-se as Sras. Elza Gomes, Belmira de Almeida, Srs. André Villon e Sylvio Silva.

A peça está caprichosamente montada e o público que encheu o Carlos Gomes demonstrou o seu agrado aplaudindo com calor. – R.

#### **19/4/1939 – CARLOS GOMES – *O Homem que Fica*, sátira**

Evaristo, um pobre diabo que vive de expedientes, encontra um cachorro e vai levá-lo à sua dona para receber a gratificação prometida. Acaba não recebendo coisa alguma, mas instalando-se na vida, graças aos conhecimentos que faz e ao amparo de um negociista. É eleito deputado pelo prestígio do protetor e, quando este lhe prepara um tombo, tem a ventura de herdar 15 mil contos. Domina, então, a situação: passa a dirigir a vida do antigo protetor e casa-se com a filha deste, que, a princípio, combatia o casamento.

Com esse fio de entrecho, armou o Sr. Raymundo Magalhães Júnior a sua peça. Trata-se de uma sátira, com situações felizes e na qual o escritor reafirma as suas qualidades de comediógrafo. As figuras centrais são bem apanhadas e caricaturadas com graça.

As cenas sucedem-se com naturalidade e o público acompanha interessado a história curiosa do Evaristo, que começa mordendo os amigos e acaba deputado e capitalista. As frases engraçadas surgem a cada passo, como no verdadeiro questionário a que é submetido o protagonista no início da peça. O Sr. Raymundo Magalhães mantém a ação do seu trabalho num crescendo de interesse e o público ri muito com as complicações que surgem a cada passo.

*O homem que fica* tem no Sr. Procópio Ferreira o seu grande intérprete. Nas primeiras cenas, modesto e tímido, e, pouco a pouco, atrevido e dominador, o festejado

artista marca a figura criada com uma justeza digna de registro.

A cada frase corresponde uma gargalhada na plateia, dadas as inflexões perfeitas, a máscara, o jogo de cena. O Sr. Procópio Ferreira realizava ontem a sua festa e recebeu merecidas homenagens.

O original do Sr. Raymundo Magalhães tem somente um grande papel. Os demais personagens formam apenas o quadro, dentro do qual ressalta o trabalho do protagonista.

Justo é, entretanto, destacar as Sras. Hortênsia Santos, Juracy de Oliveira, Elza Gomes, Srs. Sílvio Silva e Rodolfo Arena.

Montagem nova e de efeito.

O espetáculo terminou com um interessante ato variado. – R.

#### **25/5/1939 – GYMNASTICO – *Margarida Gautier* – original do Sr. Renato Vianna**

A inauguração da temporada oficial do Teatro Gymnastico marcou, sem dúvida, um acontecimento pela feição que lhe emprestou o Sr. Renato Vianna. A peça – *Margarida Gautier* – inspirada na obra de Dumas Filho, foi escrita pelo Sr. Renato Vianna com aquele vigor que o escritor aplaudido tem demonstrado em outros trabalhos.

O autor apresenta a figura central do drama célebre sob uma feição diferente e com aspectos novos. *Margarida Gautier* foi apresentada com montagem luxuosa, figurinos e mobiliário de acordo com a época. O desempenho muito bom, com a Sra. Suzana Negri à frente, interpretando com propriedade a personagem principal. Neste papel de amor e sofrimento, em que há mudanças bruscas, a jovem artista confirmou as suas qualidades demonstradas em criações anteriores. As atrizes Sras. Cyrene Tostes, Maria Lina, Maria Isabel, Srs. Jorge Diniz, Paulo Gracindo e Ruy Vianna têm a responsabilidade dos outros personagens principais. Todos eles perfeitamente à vontade concorrendo para a apresentação harmoniosa do conjunto.

A realização do Sr. Renato Vianna recebeu os aplausos consagradores de uma grande assistência. – R.

#### **27/5/1939 – RIVAL – *Carlota Joaquina* – Primeira representação**

A peça que a Companhia Jayme Costa representou ontem no Rival, pela

primeira vez, correspondeu brilhantemente aos reclamos que a precederam. Não é bem um trabalho de ficção, porque relata e vive fatos que ocorreram, ao tempo em que se refugiou no Brasil, açoitado pelos soldados de Napoleão, o rei D. João VI, e durante toda a época em que esse soberano, manso e tolerante, viveu neste país. É uma crônica que apanha o flagrante daquelas figuras, decerto curiosas, que cercavam o rei, a começar pela rainha Carlota Joaquina, antipática, ambiciosa, infensa à terra acolhedora, inimiga do marido, a quem traiu e injuriara, sem cerimônia.

*Carlota Joaquina* é o nome do excelente trabalho do Sr. Raymundo Magalhães Júnior, que se apresenta, nesse arranjo histórico, com um vigor novo de inteligência, tendo aproveitado com habilidade notável, para exibir na cena, sem trincar episódios nem alterar o caráter dos personagens, toda a vida agitada da rainha, mulher sem dignidade, sem beleza, incapaz das delicadezas femininas tão comuns.

Fez esse papel a Sra. Itala Ferreira, que lhe deu uma interpretação admirável, mas cujo físico destoou do que conta a história em relação à fealdade da rainha famosa. Talvez tivesse procurado apresentar o personagem com os carcerísticos fisionômicos que lhe emprestam os historiadores e ultimamente os romancistas, através dos quais se tem conhecido minuciosamente aquele tempo e aquela gente. Entretanto, aparece naturalmente bonita e essa circunstância, para algum espectador malicioso, teria concorrido para inspirar ao marido várias vezes enganado, o esquecimento de suas faltas...

O Sr. Jayme Costa deu-nos um D. João VI sóbrio, que faz imaginar como deveria ter sido o original. A caracterização é um trabalho de grande relevo e a maneira um tanto desmazelada com que o rei come os frangos que o Lobato lhe serve, e limpa as mãos, primeiro na toalha que os fâmulos lhe apresentam e depois na própria roupa, descuidadamente, foi motivo para louvores que endossamos.

Os outros personagens principais, o Rufino Lobato, pelo ator Cazarré, o corregedor do crime, pelo ator Eduardo Vieira, o *Chalacha*, pelo ator Brandão Filho, aparecem com desempenho [SIC]. E os demais artistas, entre os quais as Sras. Dea Selva e Mary May, e os Srs. Sady Cabral, interessante no cabeleireiro da rainha, Castro Vianna e Álvaro Costa, muito concorreram para o êxito inegável da representação.

*Carlota Joaquina* está encenada com propriedade.

Houve, porém, alguns senões de linguagem: o arauto, que lê, no começo de cada ato um decreto do Rei, fez referências aos *su-dí-tos* de Sua Majestade. E a plateia pontuou a sílaba com incontida risada. Outra falha, certamente do fulgurante original, consiste



nesta maneira esquisita de falar: “Vossa Majestade *sabeis*”, “Vossa Majestade *fizestes*”... No mais, tudo muito interessante e digno de louvor. – M.

**26/8/1939 – GYMNASTICO – Mauá. Primeira representação.**

A comédia *Mauá*, ontem representada pela primeira vez, no Teatro Gymnastico, pela Companhia Delorges Caminha, não é, como se poderia supor, diante do simples título, uma peça com pretensões a histórica, cingida à existência movimentada daquele personagem real do Brasil, a que ele serviu com tanta inteligência e tanto descortino.

Há no correr da comédia largas referências ao Visconde e a seu espírito empreendedor, sempre vitorioso. E essas tiradas, articuladas por um velho juiz de Congonhas do Mato, vem a propósito da teimosia de um ex-deputado, importante capitalista, em querer filhos possuidores de diploma de doutor.

A mania do velho ricaço fê-lo desprezar o filho mais velho, que largou o curso de direito logo depois do primeiro ano, em que aliás teve a aprovação distinta. O juiz conta o êxito do rapaz que em dois meses se preparou para os exames e deles se saiu tão bem que o professor de uma das cadeiras declarou não ter em trinta anos de magistério assistido a provas tão brilhantes. Tendo deixado os estudos, viajou pela Europa, auxiliado só pelos expedientes de sua grande inteligência e, de regresso à casa paterna, expôs um plano comercial, que beneficiaria o nome e a indústria do Brasil, dependendo apenas de uma grande soma, com que deveria entrar para a nova firma.

O pai recusa. Nega tudo ao filho. Auxiliar-o-á. Entretanto, se ele concluir o curso e se diplomar.

Mas o jovem não tem tempo a perder. Lança-se no negócio e para consegui-lo, falsifica a assinatura do pai. Este sabe do caso dois anos depois. Quer fazer processar o criminoso, mas o moço dirigiu tão sabiamente a casa comercial, em nome do pai, o qual encontra na escrita da casa, em seu favor, um saldo quase igual ao capital empatado e a firma em grande prosperidade, com absoluto crédito.

Depois de várias peripécias interessantes, o velho João Luiz abraça o filho e assume as funções de sócio. Mário, o rapaz empreendedor, continua na gerência.

A companhia, homogênea, deu excelente desempenho à comédia, de autoria do Sr. Castello Branco de Almeida. A plateia não estava lotada. Longe disso. Mas os poucos espectadores aplaudiram a peça e a interpretação.

Estiveram muito bem em seus papeis os artistas Modesto de Souza, Delorges Caminha, Rodolfo Mayer e as Sras. Luíza Nazareth, Norma de Aldrade e Lúcia Delor, dignamente secundadas pelos artistas Carlos Medina, Francisco Moreno, Oswaldo Louzada, Luiz Benvenuto, Elma Contur, Lourdes Mayer, João Martins e Artur Costa.

### **17/11/1939 – TEATRO MUNICIPAL – *Tiradentes***

Sob patrocínio do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação, realizou-se ontem no Teatro Municipal uma “récita cívica”, como parte do programa das comemorações do jubileu da República, com a representação da peça *Tiradentes*, original do Sr. Viriato Correa.

O espetáculo agradou muito, porque o público se prendeu ao desenrolar da peça do Sr. Viriato Correa, que, embora de estrutura muito simples nos seus três atos, ou melhor, nos seus seis quadros, mantém um ritmo forte, culminando nas cenas passadas no tribunal do Rio de Janeiro, julgador do infeliz alferes Tiradentes.

A representação transcorreu a contento, descontadas uma ou outra pequena deficiência que, no entanto, não empanaram o brilho do espetáculo, que foi realmente um êxito.

Coube ao Sr. Delorges Caminha fazer o papel de um Tiradentes nervoso, fremente de ideais revolucionários, assomado, sonhador, desprendido de tudo e pronto a sacrificar-se pelos seus companheiros. O Sr. Delorges Caminha se houve muito bem na interpretação que deu à figura central da peça do Sr. Viriato Correa.

As demais figuras foram bem interpretadas pelas Sras. Luíza Nazareth, Lúcia Delor, Amélia de Oliveira, Lourdes Mayer, Abigail Maia e pelos Srs. André Villon, Pedro Dias, João Martins, Restier Júnior, Rodolfo Mayer, Artur Oliveira, Modesto de Souza e A. Azevedo.

Devemos consignar o nosso louvor à preocupação que teve a Companhia Delorges Caminha de apresentar bons cenários e vistosos figurinos.

Ao espetáculo compareceu o Sr. Presidente da República, acompanhado pelo Chefe da sua Casa Militar.

O Sr. Viriato Correa e o Sr. Delorges Caminha foram chamados ao proscênio e vivamente aplaudidos pelo numeroso público que enchia o Municipal. – T.S.

**27-28/11/1939 – TEATRO MUNICIPAL – *Leonor de Mendonça*, drama de Gonçalves Dias**

O Teatro do Estudante do Brasil representou ante-ontem, no palco do Municipal, o drama – *Leonor de Mendonça* – em cinco atos, de Gonçalves Dias.

Quem, nos dias de hoje, se lembra que o esplêndido cantor dos *Timbiras* também foi escritor dramático, e de primeira água? *Leonor de Mendonça* recorda-nos um momento da história de Portugal e põe ante nossos olhos as figuras torturadas de D. Jaime, duque de Bragança, e de sua mulher, Dona Leonor de Mendonça, duquesa de Bragança e de Medina-Sidonia. É também uma história de amor, de um amor romântico feito de renúncia, desprendimento e exaltação, amor que seria talvez impossível se a história não no-lo tivesse confirmado. Gonçalves Dias, seguindo a tradição dramática do seu tempo, e buscando cingir-se aos modelos estabelecidos por Hugo, Vigny, Garret e Mendes Leal, escreveu um drama de entrecho singelo mas absorvente, fremente de paixão e de fatalidade e que, reposto no palco, como o foi ante-ontem, prende e emociona.

Falemos, agora – e com prazer – do esplêndido cometimento do Teatro do Estudante do Brasil, fazendo representar *Leonor de Mendonça*, em adaptação do Sr. Paschoal Carlos Magno. A plateia vibrou com o excelente desempenho dado à peça. Podemos mesmo afirmar, sem receio de contestação, que o Teatro do Estudante deu ao drama de Gonçalves Dias um interpretação honesta, veraz e digna, que faria inveja a muito profissional. Houve nisso um grande esforço que merece ser fartamente louvado. E louvado por vários motivos: primeiro, porque o desempenho coube a estudantes; em segundo lugar, porque o Sr. Paschoal Carlos Magno, diretor do Teatro, a Sra. Esther Leão, diretora cênica, e o Sr. Oswaldo Sampaio, que se revelou um cenógrafo moderno e dotado de grande individualidade, fizeram um trabalho artístico de grande beleza de conjunto. Assim, o vestuário dos figurantes obedeceu a uma preocupação de finalidade histórica que nos lembrou o que se faz nos teatros estudantinos da Inglaterra, França e Espanha.

A Sra. Yara Salles fez com muita sobriedade a figura de D. Leonor de Mendonça, duquesa de Bragança. Os seus dotes teatrais revelaram-se digno de encômio. O Sr. Athayde Ribeiro da Silva representou o papel de D. Jaime, Duque de Bragança, apresentando-nos uma criatura sombria, odienta, torturada de pavores, sempre perseguida por um passado horroroso, em que lhe aparece como visão constante a cena de seu pai, decapitado por ordem de D. João II, por crime de lesa-majestade. A Sra. Elvira Salles da Fonseca fez com naturalidade o papel de camarista e confidente da duquesa. O Sr. Danilo Ramires representou o papel de Alcoforado, o pajem que se apaixona pela duquesa e por ela se

sacrifica. As demais figuras ficaram a cargo dos Srs. Geraldo Avellar, Cahuê Filho e Antonio Di Monti. Todos amadores, mas com sentido de teatro.

No início do terceiro ato, houve o desempenho excelente de um bailado tradicional português, *Dá-me um beijo*, que é uma das joias do romantismo lusitano. O cenário, o jogo das figuras, o luxo da reconstituição histórica desse ato foram realmente notáveis.

Em suma, o Teatro do Estudante estreou bem. Que os seus esforços sejam coroados de êxito, porque representam um esforço cultural de primeira ordem. A honestidade com que foi levado à cena o drama *Leonor de Mendonça* deve constituir motivo de reflexão para muito profissional do nosso teatro. Pensamos que nisso reside o maior elogio que lhe possamos fazer. – T. S.

### **1/12/1939 – TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL – A PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO DE LEONOR DE MENDONÇA**

São do ilustre ensaísta e crítico francês Fortunat Strowsky, escritas especialmente para o *Jornal do Commercio*, as seguintes impressões do espetáculo inicial desta temporada do Teatro do Estudante, no Teatro Municipal, espetáculo esse de que, no dia seguinte, demos a costumada apreciação:

“Não trago para aqui uma resenha nem um julgamento fundamentado, mas, sim, rápidas impressões duma noite de arte que deveras me satisfez.

Toda a vida entendi que a presteza e a justeza de espírito exigiam a profundidade de espírito. Assim o dissera Pascal. Havia, porém, aqui, em contraposição, um terrível preconceito, inventado pelos espíritos lentos e os espíritos falsos. Mais uma vez vi esse preconceito derrubado, porque mais uma vez verifiquei que o gênio brasileiro, maravilhosamente rápido, sabia ir diretamente ao fundo das coisas, para de lá trazer os elementos essenciais.

Eis uns moços que, sem preparo preliminar, ousaram representar no palco enorme do Teatro Municipal, um drama terrível, a *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, que exige de parte dos intérpretes elementos físicos extraordinários, drama de amor e de morte, atravessado pela tragédia da loucura. Ousaram fazer, eles próprios, os cenários, a encenação, a interpretação!

Não tinham para isso a envergadura nem a experiência. Tinham a sua

mocidade. Mas tinham também a fé e essa profundidade de espírito que se chama *intuição*.

Com a fé, representaram conforme eles próprios, sem seguir tradição alguma, sem imitar qualquer astro de cena.

Com a intuição, compreenderam o essencial do caráter de cada personagem; não se deixaram perder nem exaurir em detalhes: exprimiram diretamente a vida.

Disponham de forças limitadíssimas. Não eram (fisicamente falando) nem Mounet Sully, nem de Max, nem [ilegível]. Elevando-se, porém, ao essencial, pouparam da melhor maneira a voz, as atitudes, os efeitos, conseguiram dominar a sala enorme e impor-se ao público.

E agora, que dizer da peça? Tinha sido aligeirada, retraçada em linhas mais simples: o amor duma duquesa desditosa e inocente por aquele que acaba de lhe salvar a vida; a dedicação devota e estática desse salvador; o ciúme do duque, meio louco, sob a contínua ameaça dum acesso de epilepsia; a condenação da soberana; o enternecimento dos algozes que a não querem matar; o adeus dos filhos; a cólera alucinada e assassina do marido – eis o que vimos desenvolver-se rapidamente em largos quadros.

Cumpre, antes de mais nada, louvar o conjunto do desempenho. Esses moços compreenderam que não há papeis grandes nem pequenos: o que há é a peça.

Certos papeis são, porém, pesados. O do duque é esmagador.

O Sr. Atahyde Ribeiro da Silva não fez do personagem um possesso mas um doente, que alia à fraqueza acessos de raiva terríveis. Assim, ele pôde ir até o fim, sem forçar a voz nem os meios de expressão. Produziu grande efeito.

A rainha infortunada e trágica foi interpretada pela senhorinha Yara Salles, nobre e graciosa no primeiro e segundo atos, patética sem dramalhão nos últimos.

A senhorinha Elvira Salles da Fonseca, vivaz e deliciosa camareira, desatou em pranto no último ato, da maneira mais comovedora.

O Sr. Antonio Di Monti foi o belo pajem amoroso, de alma alanceada.

Não esqueçamos o corpo de baile.

Cenários e acessórios, de perfeita beleza: uma toalha de renda, móveis antigos, uma prataria suntuosa que dava vontade de ser ladrão!

A Sra. Esther Leão, e o Sr. Oswaldo Sampaio tudo regularam a preceito. E o Sr. Paschoal Carlos Magno presidiu essa organização ardorosa e artista.

Há já um grande teatro nacional brasileiro, visto como na mocidade intelectual se encontram estes “crentes” do teatro que consideram a arte dramática não um

esporte ou um pueril divertimento, mas uma superior manifestação da beleza e da poesia.

Venham as circunstâncias favoráveis e este teatro, que deve honrar o Brasil, em breve se tornará um dos mais célebres do mundo – *Fortunat Strowsky*”.

#### **24/1/1940 – O Teatro de Revista**

No seu interessante programa *O Teatro por dentro* irradiado pela Rádio Cruzeiro do Sul, o Sr. Luiz Iglesias fez ontem a defesa da revista, declarando que o povo prefere este gênero de teatro. E achou mesmo possível que os revistógrafos Srs. Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e o saudoso Marques Porto ainda tenham os seus bustos em praça pública...

Não parece que o teatro de revista seja o preferido do nosso público, apesar da declaração do aplaudido escritor e empresário. Em 1939 os grandes êxitos teatrais não pertencem ao teatro ligeiro, mas sim à comédia, como aconteceu, por exemplo com *Carlota Joaquina*, do Sr. R. Magalhães Junior, e *O Maluco numero 4*, do Sr. Armando Gonzaga. As temporadas de revista não despertaram maior interesse do público. Nos Estados, não tiveram melhor sorte as companhias de revista, onde, pois, a preferência do público? A campanha em favor da revista merece aplausos, principalmente porque tem como objetivo melhorar o nível dos trabalhos ultimamente apresentados. Daí, porém, a levantar bustos aos revistógrafos e a garantir que o povo prefere aquele gênero de teatro é querer exagerar as coisas...

#### **26/1/1940 – O Teatro de Revista**

Com referência à nota publicada nesta sessão com o título acima [O Teatro de Revista], recebemos a seguinte carta: 'Ilmo. Sr. Redator Teatral do *Jornal do Commercio*:

A melhor resposta que se poderia dar ao sr. Luiz Iglesias é que, enquanto suas revistas desaparecem sem deixar vestígios, sua comédia *Onde estás, felicidade?* vai resistindo ao tempo, sendo representada ora aqui, ora acolá.

Agora mesmo, foi aqui, no Rio, representada por amadores'.

De fato a comédia em apreço tem sido representada com agrado e foi aproveitada, também, para uma produção cinematográfica. Quanto às revistas, não são apenas

as do Sr. Luiz Iglesias que têm vida curta. A própria *Capital Federal*, de Arthur Azevedo, bateu vários records de permanência em cartaz, mas acabou desaparecendo. Os tempos mudam e as críticas perdem o sabor.

As comédias, originais e traduzidas, do Sr. Carlos Bittencourt são sempre representadas, despertando interesse. Entretanto qual o empresário que teria coragem de fazer uma reprise das revistas do mesmo autor? Foram originais escritos para determinadas épocas e que, no seu tempo, alcançaram êxitos ruidosos.

Os trabalhos do gênero de autoria do festejado escritor e empresário Sr. Luiz Iglesias, não poderiam fugir à regra geral.

### **2/3/1940 – TEATRO SERRADOR – *Maria Cachucha*, primeira representação**

Esta Maria Cachucha nenhuma relação tem com a da velha cantiga. Felizmente. Felizmente, se não talvez para ela, com certeza para nós.

Trata-se duma dessas infortunadas que se tornaram tipos populares, pedindo esmola entre os insultos dos perversos e as vaias da garotada, e a quem o povinho, ao que nos informa agora o autor da peça, chama de *Maria Cachucha*.

O mundano Paulo Carneiro, que dá em sua casa recepções sempre animadíssimas, pois infalivelmente oferece a seus convidados um conferencista notável, um músico no apogeu, uma atriz de gênio ou uma estrela de *music-hall*, assente, por indicação dum amigo, em lhes apresentar, naquela noite, como “número de sensação”, Maria Cachucha. Os convidados são apenas cinco, dois homens e três senhoras, mas nem por isso o êxito de Maria Cachucha, como personagem grotesca, deixa de ser enorme. Maria Cachucha apresentase numa *toilette* surrada e espaventosa: vestido cheio de tufos, chapéu carregado de plumas. É quase demente absoluta. Sofre do delírio de grandeza, ao qual, como frequentemente sucede, se alia o da perseguição. E ali onde a vêem, envelhecida, surrada por todos os contratempos, mortificada pela mais cruel miséria, ama dois homens e é por eles amada.

Dum nos afirma o texto que é milionário; ele, porém, não nos diz significativamente coisa alguma. O outro, mendigo, das sete às onze, à porta da igreja de São Francisco de Assis, e por sua própria boca se equipara ao *poverello*, mas com este nada espiritualmente se parece. É filósofo e palrador; cínico às vezes, outras vezes sentimental; aprendeu medicina e é forte psiquiatra, porque organizou uma coleção – uma espécie de

biblioteca – de bulas de remédios e catálogos de farmácias; tem o dom um tanto pirandelliano de discutir com razão ou sem ela, pela lógica ou pelo paradoxo; e dispõe da arte da réplica, audaciosa, não raro desafortada, que fez triunfar na admiração das plateias o *Bobo do rei*, *Deus lhe pague* e outras obras do mesmo comediógrafo. Maria Cachucha oscila entre os dois apaixonados: quando faz sol, lembra-se da sua mocidade e vai para o ricaço que foi o seu primeiro amante e o autor de toda a sua desgraça; quando chove, volta a pensar na longa adversidade, no apoio carinhoso de Francisco, e para este volta, toda gratidão e toda paixão.

Ora, no correr da peça, o sol e a chuva se revezam, dando ganho de causa ora ao nababo ora ao pedinte; na última cena, Maria Cachucha resolve casar definitivamente com o homem de dinheiro; em vão Francisco emprega, para a demover de tal desfecho, os recursos da recordação, do conselho, da súplica até as lágrimas... Maria declara, em resumo, que senhora da alta sociedade não se pode ligar a um pobre de pedir. E parte. Atravessa a porta repetindo a negativa formal; e já se afasta, e já a sua voz não se ouve... quando, subitamente, desaba um temporal. Maria volta, atira-se aos braços de Francisco. E acaba a peça.

A rigor, não acaba proque não houve para o problema estabelecido uma positiva solução. Na manhã seguinte, com o sol, preferirá Maria o cavalheiro dos milhares de contos. E assim por diante. Mas que importa isso? Os três atos, divididos em seis atos, mantiveram o público de convidados para a inauguração do Teatro Serrador perfeitamente interessados. A *verve* do Sr. Joracy Camargo teve ainda uma vez a completá-la e, a bem dizer, colaborando com ela, o Sr. Procópio. Este comediante que progride sempre, possui, cada vez mais acentuadamente o privilégio de valorizar a frase, já lhe dando o máximo de relevo e de colorido, já a completando ou lhe emprestando coisas que nela indubitavelmente não estavam. *Maria Cachucha* agradou francamente; mas é de pura justiça, parece-nos, reconhecer ao Sr. Procópio larga parte desse triunfo.

A Sra. Hortênsia Santos teve senas magníficas, já de pitoresco já de poder emotivo, na interpretação da protagonista. A Sra. Juracy de Oliveira fez uma das suas ingênuas melindrosas, sempre apreciáveis. E em outros papeis mais ou menos a contento se houveram as Sras. Diva Sônia, Lea Sodré, Flora May e os Srs. Francisco Moreno, José Policena, Luiz Cataldo e Sylvio Silva.

Antes de se abrir o velório, o Sr. Abadie Faria Rosa dirigiu algumas palavras ao público, para elogiar o Sr. Francisco Serrador que – disse o diretor do Serviço Nacional de Teatro – nesta época de materialismo e de ambição de ganho, dava prova do seu



amor ao Rio de Janeiro e do seu desinteresse idealista, presenteando a cidade com tão linda casa de espetáculos.

O teatro é, na verdade, elegante, airoso, deveras simpático. Precisa apenas, talvez, dalguns reparos no tocante a acústica. Quando os artistas baixavam a voz, custava ouvi-los das primeiras filas. Só se, naquela sala, quanto mais para trás, melhor... – L.

### **8/3/1940 – RIVAL – *Feia*, primeira representação**

A peça do Sr. Paulo de Magalhães com que ontem se estreou a Companhia Luiz Iglesias, participa da comédia ligeira e do drama sentimental. Os dois gêneros não chegam a correr paralelamente. Revezam-se. Alternam de maneira a poder-se dizer que há em *Feia* duas peças, uma apenas para fazer rir, outra para ver se os espectadores de hoje ainda sabem chorar.

Das três filhas do oftalmologista Dr. Lauro, Marilda é dada ao esnobismo das frases empoladas e das inflexões de papo, misturado dum fácil, superficial, poliglotismo; Lavínia adora samba e cultiva com volúpia o palavreado da gente da chamada “orgia”; Maria da Graça estuda, governa a casa, humilha-se às outras duas e não participa do seu êxito mundano nem das homenagens de várias espécies que os homens lhes prestam – proque é feia. É feia e, além de ignorar que são as mulheres feias que inspiram, quando querem, as paixões mais profundas, desconhece os artifícios de *toilette* e outros, com os quais a fealdade mais acentuada se pode tornar uma espécie de formosura. É uma feia ingênua, sem defesa, sem outro recurso senão o duma retórica antiquada, que, ainda por cima – e certamente contra a vontade do tutor – a torna por vezes um tanto ridícula.

As irmãs inflingem-lhe insultos mais ferozes que os padecidos pela Gata Borracheira. A propósito ou a pretexto de qualquer coisa lhe atiram à face, piores que bofetadas, os sarcasmos em que o adjetivo cruelíssimo, como um *leit motiv*, se repete inexoravelmente. “Feia! Feia! Feia!” Nesse particular, o Dr. Lauro é um pateta sem a menor noção do martírio de Maria da Graça às mãos das irmãs perversas até à monstruosidade. Não repara naquilo, não percebe nada. É, pois, impunemente e sem ninguém lhes pôr a menor restrição que Lavínia e Marilda praticam aquele crime de todos os dias, de cada momento. Na verdade, Maria da Graça padece demais. É forçoso compensá-la, premiando-lhe classicamente a virtude, embora o “vício” das outras duas fique sem punição.

Para cúmulo de amargura e ansiedade, Maria da Graça ama um

desconhecido com quem se relacionou pelo telefone, graças a um erro de comunicação. Carlos apaixonou-se pela música daquela voz, a “doçura daquelas palavras...” Quando, porém, a vir tão feia, que decepção, que vontade de fugir não será a sua? Carlos pede a primeira entrevista, a que ela comparece, tremendo, quase a desfalecer do receio de ser repelida... Tal, porém, se não dá. Carlos fala-lhe em verso, Maria da Graça responde na mesma linguagem alada; perfeitamente os dois corações se entendem e se associam... Porque Carlos é cego.

O doutor Lauro resolve operá-lo, porque tem toda a esperança de lhe restituir a visão. Maria da Graça volta a temer, a presentir o desengano e a repulsa do seu adorado. Infelizmente... ou felizmente, quem o dirá ao certo, - a operação não dá resultado. E o rapaz se consola de tal desastre, amando agora mais que nunca Maria da Graça, em cujas feições os seus dedos tateantes “vêm” a mais linda criatura do mundo.

Da parte alegre da peça, pouco há a dizer, porque os motivos cômicos estão por demais usados e as mesmas pilhérias, pouco mais ou menos, o Sr. Paulo Magalhães nos tem servido em obras mais ou menos parecidas. Aqueles episódios e aqueles diálogos serviram principalmente para que a Sra. Eva Tudor fizesse apreciar a sua desenvoltura agarotada, engraçada a valer; a Sra. Heloísa Helena apresentasse um curioso e bem detalhado tipo de *poseuse*; e o Sr. Modesto de Souza fizesse valer os seus naturais recursos de jocosidade.

Para fazer Maria da Graça assentiu a Sra. Sônia Oiticica em se afeiar. O seu sacrifício de artista – como na peça o da sua personagem – teve excelente recompensa. O que lhe falta ainda, só com bastante tempo se adquire: a naturalidade. Mas os progressos que o estudo deste papel e os conselhos da ensaiadora Sra. Esther Leão lhe fizeram realizar são muito de notar e louvar. E o seu trabalho de ontem francamente deixa esperar que o teatro brasileiro terá em Sônia Oiticica uma verdadeira artista. O Sr. Danilo Ramires deu certa eloquência, certa poesia ao papel de Carlos. A Sra. Belmira de Almeida compôs uma suave avozinha. E ainda merecem ser citados os Srs. Ribeiro Fortes e Cauê Filho.

Antes de se abrir o velário, o Sr. Paulo Magalhães veio apresentar ao público o Sr. Joracy Camargo, encarregado de saudar o diretor do *Correio da Noite*, Sr. Mário de Magalhães, a quem o espetáculo era oferecido. Depois do curto discurso do Sr. Joracy, o Sr. Paulo leu uma carta do Sr. Mário de Magalhães, agradecendo a homenagem. Houve aí os primeiros aplausos da noite. Outros, cada vez mais calorosos, mostraram, a todos os finais de ato, a satisfação do público. – L.

**6/4/1940 – CARLOS GOMES – *Pertinho do Céu* – Primeira representação**

Abriu-se ontem o Teatro Carlos Gomes para nova temporada da Companhia de Comédias, do ator Delorges, agora com elementos novos, que lhe asseguram a continuação do êxito das temporadas anteriores.

A peça de apresentação foi a comédia em três atos *Pertinho do Céu*, dos escritores J. Wanderley e Mário Lago, os quais encontraram na vida de alguns personagens pobres, apesar de seu alto merecimento intelectual, assuntos para comover e fazer rir a plateia numerosa, que ouviu, muito agradavelmente, o romance arquitetado e os diálogos vivos e interessantes de que dele está recheado.

Trata-se, principalmente, de um jornalista de valor que se enamorou de uma atriz famosa e é por ela correspondido. O namoro acaba em paixão desvairada, que dá com o escritor nos braços, na casa e no conforto de sua delicada e carinhosa amante. O rapaz, porém, não esqueceu um casal de amigos velhos, que morou numa água-furtada, onde antes ele era recebido efusivamente como irmão.

Houve um dia, em que por influência do secretário da atriz, humilhado pelo escritor, que, afinal, deixou de escrever e lutar, porque impedido pelas comodidades da nova existência, a moça o abandona e despede, certa de que o amante seria mais feliz, se voltasse à situação incerta do tempo em que os dois se conheceram. Volta o rapaz para o convívio da alegria de seus amigos pobres e sempre afetuosamente acolhedores.

Aí, a atriz volta, irresistivelmente atraída pela saudade do amante incomparável...

O Sr. Delorges desempenhou de modo interessante o papel principal e a Sra. Elza Gomes, atriz conscienciosa, bem sabedora do seu papel, fez a amante apaixonada. Outros artistas que impressionaram foram a Sra. Lúcia Delor e o Sr. Palmerim, excelentes em seus papéis, este no do músico Mozart, que empenhou o violino para festejar o aniversário de sua mulher. Ainda outros intérpretes dignos de referência são os Srs. M. Villon, no secretário pouco simpático e João Martins no encarregado da casa de cômodos, de imaginação acanhada e grande coração.

O ambiente boêmio da comédia foi um encanto para os espectadores. Risadas frequentes pontuaram o espetáculo e não foram regateados aplausos aos artistas, e aos autores, que os receberam em cena, nos finais do segundo e do terceiro ato.

*Pertinho do Céu* é peça para ser vista mais de uma vez.

### **15/6/1940 – RIVAL TEATRO – *Maridos em segunda mão*, primeira representação**

*Maridos em segunda mão...* Toda a gente sabe do que se trata. Há muito os consórcios dessa natureza passaram em julgado. Desde que o casal não faça, quer como educação, quer como elegância, má figura na sociedade, toda a gente o aceita, o reconhece como legitimamente unido. E manda a verdade dizer que, em geral, esses pares se ligam pelo mais consistente e mais sagrado dos vínculos – que é o amor.

Assim vivem sob o mesmo teto D. Martha, que é solteira e o Dr. Mario casado com outra dama. E são felicíssimos – embora o autor da peça os faça vítimas duma porção de velhas, carcomidas convenções sociais. Recebem cartas anônimas de vez em quando: e algumas pessoas sem melhor ocupação se distraem fazendo-lhes pequeninas pirraças de endereços trocados, convites ao doutor e não à sua companheira, fingidos equívocos de nomes ou confusões da esposa da mão direita com a da mão esquerda, a do lado do coração... Mas que tem isso? A cada uma dessas inócuas perversidades, Martha e Mario trocam dois beijos, resolvem ir ver o novo show deste ou daquele casino, e tudo passa – naturalmente.

Surgem, porém, de repente, uma complicação: Maria Elisa, irmã mais moça de Martha, recém-saída de Sion, agrada-se dum engenheiro, rapaz sisudo, trabalhador, em pleno êxito, que corresponde àquele sentimento e seria por conseguinte um excelente marido em primeira mão... Maria Elisa escolhe a irmã, a quem tudo deve, para madrinha do casamento: a isso, porém, formalmente se opõem os pais do engenheiro. Problema gravíssimo. Que vai fazer a moça? Proceder ingratamente com a bondosa, generosa, adorável Martha, ou romper o noivado? As personagens interessadas ficam num duplo tormento: da consciência e do coração. Afinal, o que há da parte dessa gente é ingenuidade ou irreflexão. O problema não tem realmente gravidade: nem, a bem dizer, há problema algum. Com uma invenção pueril, César, o irmão boêmio de Martha e Maria Elisa, faz que Eduardo se encha de ciúmes. É quanto basta. E o casamento se resolve definitivamente e tanto mais facilmente quanto é certo que, dum lado, a família do engenheiro, com todos os seus preconceitos anacrônicos, acaba dando o consentimento e, de outro lado, Martha e o Dr. Mario, graças à anulação do primeiro casamento deste, são já no terceiro ato legalmente marido e mulher.

Tal, nas suas linhas gerais, a ação da peça do Sr. Henrique Pongetti,

ontem levada à cena, no Rival Teatro. Não há grandes situações, nem episódios muito sensacionais. O valor da obra reside especialmente nos diálogos, em que as frases brilhantemente paradoxais, os ditos felizes doutras espécies, frequentemente regalam o espectador. E houve por isso, ao final dos atos, bastantes aplausos, e dos autênticos, dos espontâneos com *s* e não com *x*, como indica o letreiro posto ao lado do proscênio e onde outras fantasias ortográficas substituem, para divertimento dos intervalos, os números de *music hall* da precedente temporada.

A peça está caprichosamente montada, com dois interiores deveras agradáveis do Sr. Oscar Lopes. Quanto ao desempenho, dados os elementos de que a companhia dispõe, pouco deixou a desejar: apenas, no terceiro ato, mais desenvoltura, mas vivacidade – mais ensaios, em suma. A Sra. Itala Ferreira, apesar de visivelmente indisposta a princípio, conseguiu – como o saudoso João Rosa – curar-se ou esquecer-se da doença ao cabo de dez minutos em cena. Dão-se desses fenômenos com os artistas de verdade. E foi *en artiste* que a Sra. Ítala conduziu o papel de Martha, principalmente a cena comovida do segundo ato, com Maria Elisa – cena que nos deu a impressão de qualquer coisa parecida com uma obra prima. O sr. Jayme Costa não teve a menor dificuldade em tirar partido do mano boêmio, autor de sambas, filante do cunhado, no fundo uma joia de rapaz. A Sra. Delma Costa (Maria Elisa) é uma artistazinha de linda figura e que parece cheia de vocação, mas precisa de trabalhar a valer no sentido da sobriedade, da naturalidade. Em papel de pouco relevo, bem o Sr. Cazarré: e ainda merecem ser citados a Sra. Déa Selva e o Sr. Paulo Bruno.

- L.

### **29/6/1940 – TEATRO SERRADOR, *Suicídio por amor*, primeira representação**

Comédia sátira, chamou o Sr. Abadie Faria Rosa a sua peça ontem levada à cena no Teatro Serrador. Com efeito, a obra oferece as duas feições: observação flagrante de costumes e caricatura de certas personagens que, julgando-se superiores ou “diferentes”, acabam mostrando as mesmas incoerências, caindo nos mesmos disparates, praticando as mesmas atrocidades que tanto desprezo ou escárnio lhes provocavam.

Não é na vida calma e comum de todos os dias que a gente se conhece a si mesma. Só nos episódios violentos, nos lances patéticos, nos momentos tremendos e decisivos, cada qual fica sabendo do que é ou não é capaz. Num conto de Valentim Magalhães, certo homem de lei, revoltado com o célebre panfleto de Dumas Filho [*Tug-la*]

resolveu responder-lhe com outro opúsculo cheio de razões, fremente de estilo e intitulado *Não a mates*. Quando, porém, mais arduamente prossegue na defesa da sua teoria, segundo a qual nenhum marido ludibriado – “desonrado”, como se dizia dantes – deveria fazer justiça por suas mãos, tem o nosso jurisconsulto o primeiro indício da traição da esposa. E, sem proceder a muitas investigações, levado num ímpeto de cólera vingadora, inteiramente esquecido das ideias que sempre sustentou, o grande filósofo, o grande moralista assassina a esposa infiel – como qualquer outro.

Na peça do Sr. Abadie – que evidentemente não foi inspirada no conto de Valentim – o Dr. Alberto, dado a conquistas mais ou menos fáceis, não toma a sério os ciúmes da esposa, entremeados de lágrimas e ameaças. Quando a amorosa Helena lhe diz que porá termo à existência, o Dr. Alberto leva-a de brincadeira, despede-se com dois beijos ligeiros e parte para o seu escritório que é também o centro de seus negócios amorosos. Ora, um belo dia, a esposa dá um tiro na cabeça. Passa-se isto num final de ato ou de quadro – a peça divide-se em três atos e oito quadros; depois, aparece-nos o herói casado com uma feminista que desprezava o amor... enquanto lhe não aparecesse homem mais ou menos a seu gosto. Casamento de Montevidéu... Mas, o Dr. Alberto está realmente apaixonado pela nova esposa; e tem ciúmes dela, e espreita-a, e manda-a espionar; tendo-a encontrado em colóquio galante com um bacharelete, enfurece-se, depois comove-se, vê na separação uma desgraça horrenda, suplica, humilha-se o mais possível: e desatendido, abandonado, dá um tiro na cabeça. Felizmente, como a primeira esposa não morreu, também ele escapa, como se costuma dizer, milagrosamente; e na clínica onde vai ser tratado, é a sensível, doce Hellena que lhe serve de enfermeira, reconquistando-o... esperamos que definitivamente.

Tal, nas suas linhas gerais, a ação da peça do Sr. Abadie Faria Rosa, obra variada, viva e pitoresca, ora sentimental, ora jovial, mantendo sempre a feição da dignidade literária que cada vez mais nos apraz observar. O êxito foi brilhante. Ressentindo-se embora de alguma lentidão ou insegurança em certas cenas, o desempenho não deixou de fazer honra à nova Companhia Procópio – pois graças à remodelação por que esse elenco acaba de passar, quase o diríamos outro. O Sr. Procópio, no protagonista, teve ensejo de tirar do seu jogo de comediante os efeitos mais diversos e apreciáveis. A Sra. Hortênsia Santos deu-nos, numa sogra da velha guarda, mais uma das suas, atualmente, incomparáveis caricatas, assim como o Sr. Palmerim nos ofereceu mais um dos seus impagáveis “vegetes”. E a Sra. Aurora Aboim, dama galã de fina inteligência e de boa escola; a Sra. Carmem de Azevedo, sempre com a suas *toilettes* sensacionais; a Sra. Eleonora de Toledo, que conseguiu realizar acentuados

progressos desde a última peça até ontem; e ainda as Sras. Flora May, Aymée Lemos e os Srs. Francisco Moreno e Roque da Cunha briosamente contribuíram para o agado da representação. - L.

### **11/8/1940 – TEATRO GYMNASTICO – *Caxias*, estreia da Comédia Brasileira**

Empreendimentos como o que ontem foi levado a cabo no Teatro Gymnastico devem ser acolhidos jubilosamente, festivamente. De certo esta peça e este desempenho mereceriam louvores duma crítica por severa que fosse; mas, se a obra do Sr. Carlos Cavaco apresentasse, teatralmente, defeitos consideráveis e se a representação deixasse em alguns pontos a desejar, tudo nos cumpriria esquecer, porque acima de tudo, este espetáculo marcou uma data ou uma etapa da cena brasileira. Quem já acompanhou a encenação duma peça assim complexa e exigente, comportando algumas dezenas de intérpretes, abrangendo numerosa comparsaria, reclamando toda a solícitude e esmero nos episódios e nos lances que, podendo assumir alto poder emotivo, estão sempre à beira do desastre e do ridículo; quem observou, desde o princípio, o trabalho de armar, conjugar, harmonizar e fazer valer todos os elementos em jogo em semelhantes aventuras – é que sabe, é que avalia todo o esforço e todo o empenho ali empregados, todas as esperanças e ansiedades ali contidas e todo o direito que aqueles lutadores conquistaram ao nosso aplauso e até à nossa gratidão.

Por isso, repetimos, qualquer rigor de apreciação se tornaria, neste caso, descabido, além de mesquinho. É preciso animar os homens, os artistas, toda esta gente a cuja inteligência e a cuja força de vontade se deve o brilho vitorioso da noite de ontem. O Sr. Carlos Cavaco escreveu uma peça que vem a constituir uma série de bosquejos históricos, indicando e tanto quanto possível explicando a trajetória duma vida de grande soldado e grande patriota. A figura do que havia de ser Duque de Caxias e grande benemérito do Brasil, ascende de quadro em quadro até ao seu apogeu – sempre acompanhada pela glória, sempre – como bem nos quis mostrar o Sr. Carlos Cavaco – perseguida pela incompreensão, a inveja, a maldade, a ingratidão de certos contemporâneos. O escritor gaúcho, que é orador dos mais fogosos e arrebatados da sua geração, semeou às mancheias por aqueles diálogos frases de paladino, imagens de poeta, e não poucos protestos de revolucionário. Há muita veemência, muita audácia, muito grito d'alma distribuídos por aquelas personagens rapidamente sabotadas mas animadas, todas elas, da mesma vida generosa e ardente. Nos surtos de retórica

passa sempre alguma coisa de verdadeiramente belo e emotivo. E os aplausos da sala a cada final de quadro – aplausos que por vezes se prolongaram, quatro e cinco chamadas à cena – bem demonstraram como o autor de *Caxias*, querendo fazer uma obra para o grande público, para a multidão, conseguiu o seu intento e sem dúvida atingiu o seu ideal.

A hora a que terminou o espetáculo não nos permite longa explanação da peça, muito menos detalhados comentários ao desempenho com louvores a todos os artistas que tiveram parte mais ou menos saliente no desempenho. Limitar-nos-emos, pois, a assinalar o trabalho meticoloso, consciencioso, cuidadosíssimo, do Sr. Jorge Diniz no protagonista formidável; a comovida figura do servo Manoel, criada pelo Sr. Palmeirim Silva; a imagem tão delicada e enternecedora que a Sra. Lygia Sarmiento deu da esposa amorosíssima de Caxias; as silhuetas de nobreza, de valor, de bravura e ainda os traços de expressão pitoresca que nos ofereceram os Srs. Maria Castro, Lucília Peres, Amélia de Oliveira, Antonieta Mattos, Teixeira Pinto, Rodolfo Mayer, Antonio Ramos, Brandão Filho, Carlos Machado, Manoel Vieira. E em grave injustiça importaria deixarmos sem elogiosa referência quer os cenários amplos de campanha, quer os “interiores” compostos pelo Sr. Oswaldo Sampaio. – L.

#### **15/8/1940 – A AMPLITUDE DO AMPARO QUE O GOVERNO ESTÁ DANDO AO NOSSO TEATRO**

Todos os teatros do Rio onde trabalham elencos nacionais estão, no momento, sob a tutela do governo, por intermédio do controle do Serviço Nacional de Teatro que sobre eles exerce. Não há um só divorciado dessa ação. São nada menos de dez casas de espetáculos, explorando todos os gêneros que recebem o amparo do Ministério da Educação.

Mas não só. Há, ainda, o auxílio que o governo está prestando ao teatro infantil, ao Teatro do Estudante, ao Teatro do Grupo de amadores e há nada menos de seis companhias viajando, atualmente, pelo território nacional, algumas embrenhando-se, mesmo, por longínquas cidades do interior.

Essas *tournées*, amparadas pelo SNT, serão agora aumentadas com a excursão pelos Estados das companhias Procópio Ferreira, Delorges Caminha e Barreto Junior.

Breve iniciarão seus espetáculos outras organizações artísticas, ainda sob o controle do Serviço, como sejam: Dulcina-Odilon, Alda Garrido, Alma Flora e Companhia



Nacional de Operetas.

É de salientar, ainda, que esses elencos exploram, de preferência, o original brasileiro, o que patenteia que o amparo em questão se estende aos autores nacionais”.

Nova nota sobre o assunto, em 16/8/40: “O Serviço Nacional de Teatro acaba de alugar o Teatro Regina, visando dar-lhe uma finalidade toda especial.

Já foi nele instalado o Curso Prático de Teatro, iniciativa em prol do renovamento de nossos elementos cênicos a qual tem produzido feitos magníficos. É nesse teatrinho, cuja sala azul e prata reveste-se de um encanto único em que se realizarão, doravante, as provas públicas dos alunos do Curso Prático criado pelo Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação.

Ali também deverá ser levada a efeito a temporada dos amadores, tomando parte nessa apreciada estação teatral que, no ano passado, foi tão ruidosa de êxito, cerca de quinze grêmios de amadores locais, todos os conjuntos artísticos enfim, quem mais de tem destacado entre nós, na campanha em prol do ressurgimento da arte do palco.

Destina-se o Regina ainda ao teatro infantil da criança, a todas as iniciativas, de resto, que à margem do teatro profissional cooperam para o desenvolvimento da arte cênica, como sejam espetáculos culturais, recitais artísticos, representações, conferências, provas, enfim, quaisquer manifestações teatrais que visem o engrandecimento ou aperfeiçoamento direto ou indireto do nosso teatro ou do teatro em geral.

Terá assim o elegante teatrinho da Rua Alcindo Guanabara uma finalidade nitidamente cultural nas realizações da repartição dirigida pelo Sr. Abadie Faria Rosa.

### **29/9/1940 – SBAT**

No dia 6 de Agosto p. p., pelo microfone da Rádio Cruzeiro do Sul, declarou o ator-empresário Sr. Jayme Costa, ser, ele próprio, *o autor que mais o tem impressionado pela sua constante colaboração nos originais que lhe tem sido dados a interpretar*. Alguns dias mais tarde, em carta com que respondeu a uma interpretação que lhe foi dirigida por alguns sócios da SBAT, confirmou as referidas declarações, acrescentando *que altera os textos das peças que lhe são dadas a interpretar*. Em face dessas afirmações, esta sociedade, em reunião da Diretoria, Conselho e Sócios, realizada a 18 do corrente e

considerando que a totalidade do repertório do Sr. Jayme Costa é de autoria de seus sócios, tomando conhecimento das declarações, julgou-as não só desprimorosas como falsas e ofensivas à dignidade do autor teatral em geral, pois não nomeavam pessoas; e, assim, deliberou solicitar do Sr. Jayme Costa que retirasse as aludidas expressões, pois em caso contrário se veria forçada a suspender-lhe, de futuro, como um direito que legitimamente lhe assiste, as autorizações para as representações de obras teatrais dos seus associados, nacionais e estrangeiros, dos quais é mandatária legal. Não sendo atendida a Sociedade nessa solicitação, resolveu, em nova reunião de seu Conselho Deliberativo, tornar efetiva aquela medida, respeitadas as obrigações decorrentes de contrato anteriormente firmado para as representações da peça *Crepúsculo*, de autoria do seu consórcio, sr. Abadie Faria Rosa.

#### **5/10/1940 – SERRADOR – *Sinhá Moça Chorou...*, comédia**

Uma dolorosa história de amor, vivida durante a guerra dos Farrapos, serve de base à comédia do Sr. Ernani Fornari, autor de nome já firmado com originais anteriores.

*Sinhá moça*, orgulhosa e impulsiva, é uma estranha figura de mulher. Nunca chorou! Assiste à prisão do pai pelo noivo que adora, sem deitar uma lágrima. O seu sofrimento é, por isso mesmo, muito maior. Concentra-se, reage, luta. Mas chora, afinal, dominada pelo amor, depois de ferir o noivo (oficial do Exército) em condições estranhas.

O Sr. Ernani Fornari armou a sua peça com segurança. Apresentou o drama com habilidade, distribuindo as cenas cômicas de modo a amenizar os seis quadros vigorosos e bem movimentados. A ação vai num crescendo de interesse até o desfecho natural.

Os diálogos são sempre bem feitos e, por vezes, surgem conceitos e frases de incontestável beleza. Uma boa peça representada por um bom elenco. O autor escreveu a sua comédia especialmente para o conjunto que o apresentou ontem, no Serrador. A *Sinhá moça* não poderia ter intérprete superior à Sra. Dulcina de Moraes. Alegre, apaixonada ou vivendo a sua grande dor, a aplaudida artista conduziu-se brilhantemente. A Sra. Conchita de Moraes, numa velha autoritária, valorizou o papel de Dona Santa; a Sra. Zezé Fonseca reapareceu muito graciosa na amiga e confidente de *Sinhá moça* e a Sra. Mary May criou um curioso tipo de pretinha, amorosa e dedicada aos patrões. O Sr. Odilon Azevedo faz com segurança o oficial, apaixonado e infeliz. No gaúcho Anézio, valoroso e

cheio de nobreza, o Sr. Armando Rosas procurou acertar. Mostrou-se, porém, pouco seguro do seu papel, prejudicando, assim, parte do seu trabalho. Os Srs. Aristóteles Penna e Ferreira defenderam bem a parte cômica e, em outros papeis, destacaram-se ainda a Sra. Sarah Nobre, Srs. Átila Moraes e Danilo Ramires.

*Sinhá moça* está bem montada em cenários do Sr. H. Collomb. – R.

### **17/10/1940 – RIVAL – *O Chalaça*, primeira representação**

A reabilitação do Chalaça... A romantização do Chalaça... A poetização do Chalaça... Tal a nova obra do Sr. Raul Pedroza.

Em verdade, o Sr. Raul Pedroza não esteve com meias medidas. Foi às crônicas, ao anedotário, ao próprio teatro e dessas formas de biografia trouxe um personagem seu. Fez como o desenhador que, servindo-se de fotografias diversas, mas todas parecidas, compusesse, com uma feição desta, um traço daquela, um ar daquela outra, uma figura inédita – e vitoriosa.

Conhecíamos o Chalaça manhoso mas timorato; atrevido com os humildes, servil com os poderosos, alcoviteiro, intriguista, desleal, mentiroso, bajulador – tudo por ambição. O protagonista da peça de ontem surge-nos, com efeito, como aventureiro esperto e acomodaticio que, mal chegado a um mundo novo, logo começa a preparar o terreno em que há de avançar e o ambiente em que há de subir. Palrador, bebedor, atirado às mulheres, dado a esturdias e valentias, nem por isso deixa de empregar, em todo o momento asado, a astúcia e, se necessário, a trapaça, de que há de resultar a prosperidade. E em breve, tendo conseguido aproximar-se de D. Pedro, passa a servir-lhe de secretário para um bilhete amoroso, a acompanhá-lo de noite, como guarda-costas ou sentinela das suas aventuras noturnas.

D. Pedro acha-lhe graça aos ditos repentistas; aprecia-lhe a agilidade e a destreza na arte de brigar com que ele já se familiarizou: a capoeira... E adota-o. É o seu camarada de aventuras galantes e de noitadas de taberna, o seu servo de confiança, o seu *factotum*, o seu homem. À medida, porém, que cativa a generosidade e a amizade do seu príncipe, vai Francisco Gomes da Silva revelando o verdadeiro caráter e o verdadeiro sentimento... do herói da peça do Sr. Raul Pedroza. Realmente, se lhe afeiçoa a D. Pedro, se lhe consagra de corpo e alma. Tem com ele rasgos de dedicação extrema e também de altiva, corajosa sinceridade. Quando D. Pedro, por um momento, se agrada da mulher que Chalaça

acolhera para si, Chalaça toma a frente do príncipe, bradando-lhe como de igual para igual: “Todas, menos esta!”. Numa entrevista “política” com a Marquesa de Santos e como esta, com refinada faceirice, lhe peça para fixar nas costas do vestido um colchete que se desprende, Chalaça atravessa um instante de tentação – nem o autor quis erguê-lo à dignidade de Santo Antão – mas o sentimento da fidelidade para com o seu amo e seu amigo é mais forte que os encantos e a perfídia da favorita...

Chalaça dá ao príncipe os conselhos mais diplomáticos e mais patrióticos. Inspira-lhe o grito do Ipiranga. É depois grande na corte, coberto de favores, cheio de prestígio, mas acima de tudo põe a glória e a felicidade do soberano a quem serve humildemente, como no primeiro dia e cada vez mais sinceramente. Chalaça é nobre, é sublime... e é até desinteressado. Quando vencido pela ascendência da Imperatriz e a influência do Visconde de Barbacena no ânimo do Imperador, perde a situação na Corte, Francisco Gomes da Silva declara que não deseja recompensa dos seus serviços, nem compensação para o seu afastamento. Recusa o cargo de Encarregado de Negócios em Nápoles. Como pagamento de tanto se haver esforçado e tanto haver amado aquele a quem na despedida chama “seu príncipe”, só deseja e pede à Imperatriz que dê a D. Pedro o máximo possível de felicidade. E D. Pedro, que, oculto escutara a cena, rompe pelo recinto e aperta ao peito o seu Chalaça fraternalmente.

O Sr. Raul Pedroza realizou um *tour de force*, levantou e sustentou uma espécie de paradoxo histórico. E através dos episódios rápidos, alguns cinematográficos, de sua peça, desenvolveu uma obra de graça e de emoção que o público aplaudiu de veras calorosamente.

O Chalaça, está claro, foi o Sr. Jayme Costa. Empertigado a princípio, blazonando, bufando como hoje se diria, o artista acompanhou tanto quanto possível a evolução do tipo imaginado pelo autor. Algumas indecisões, algumas olhadelas, mais ou menos ansiosas para a caixa do ponto... Senões lamentáveis, decerto, mas que irão desaparecendo nas seguintes representações – porque a peça deve durar em cena.

Numa notícia rabiscada depois da meia-noite não são possíveis pormenores nem particularidades de apreciação. Mas, ligeiramente embora, cumpre louvar o trabalho da Sra. Itala Ferreira em Doroteia, afilhada de Marília de Dirceu, a mulher a quem Chalaça deu todo o seu coração; da Sra. Cora Costa, na vaidosa e geniosa estalajadeira da Corneta; do Sr. Paulo Bruno em D. Pedro; do Sr. Paschoal Américo, de excelente naturalidade e por vezes comovedor no moleque Jesuíno; e ainda das Sras. Belmira de Almeida, Nelma

Costa, Grace Moema e Srs. Cazarré, Eduardo Vieira e Henrique Fernandes.

Montagem excelente. – L.

#### **18/10/1940 – REGINA – *Dias Felizes*, comédia**

O Teatro do Estudante do Brasil inaugurou a sua nova fase, apresentando um gênero de espetáculo mais de acordo com as suas possibilidades. Nada de teatro clássico. Uma comédia leve e cheia de interesse de Claude André Puget, traduzida com muita habilidade pela Sra. Maria Jacintha. O elenco, carinhosamente ensaiado pela Sra. Esther Leão, interpretou a peça de modo a receber louvores. Conheciam perfeitamente os seus papéis, o que não acontece a muitos conjuntos de profissionais...

*Dias felizes* conta-nos a história de dois casais de jovens primos que se amam e têm a felicidade ameaçada pela inesperada presença de um aviador, elegante e dado também a conquistas terrestres... Surge um fato que indica o caminho do dever e o moço parte, deixando em prantos um terceira jovem, perdidamente apaixonada pela sua figura romântica.

A comédia tem situações felizes e as personagens movimentam-se com acerto, fazendo rir e, por vezes, comovendo. Sônia Oiticica reapareceu graciosa e sincera na *Pernette*. É o principal papel da comédia e a artista conduziu-se com brilho e segurança. Zezé Pimentel e Marlinha Abreu desempenham com habilidade as duas irmãs, uma frívola e nervosa, a outra calma e sofredora. Na parte masculina, Athayde Ribeiro e Geraldo Avellar surgiram bem na parte romântica e Pedro Veiga fez rir no papel de um pobre apaixonado.

Boa montagem em cenários de Sandro. O espetáculo agradou e foi vibrantemente aplaudido pelo público numeroso. De lamentável apenas a algazarra feita nas gerais antes e durante o espetáculo. Informaram-nos que eram estudantes. Não acreditamos na informação. Estudantes não fazem o que se verificou ontem na plateia do Regina. – R.

#### **14/11/1940 – Dissolução da Comédia Brasileira**

A Comédia Brasileira, uma das criações do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação, que mais proclamada foi pelo seu elenco de artistas escolhidos e pelo seu repertório de peças de eleição, viu-se obrigada, domingo último, a terminar as suas atividades artísticas, depois de apresentar uma série de espetáculos que a crítica não se cansou

de elogiar.

À primeira vista parece que houve precipitação inexplicável nessa resolução. Nada disso. A Comédia Brasileira tinha uma organização destinada a uma temporada de experiência para estudo, por algum tempo, de uma futura organização estável. Nessa experiência foi constatada a impossibilidade de ser mantida, por muito tempo, uma organização dessas sem maiores amparos do que os que dispunha, porque a renda da bilheteria, embora calculada na quarta parte da renda do que conseguem as nossas melhores companhias do gênero, não correspondeu absolutamente. O teatro a contra mão, o gênero severo, a crise oriunda da guerra e o abuso da entrada de favor devem ter sido os principais responsáveis pelo desequilíbrio que cedo se estabeleceu entre as despesas da companhia e os recursos com que contava.

O Serviço, em face disso, cuidou da possibilidade de uma excursão a São Paulo. Súbito, essa *tournée* falha e a solução que se apresentava para evitar mal maior era dissolver a companhia um mês antes da época marcada como fim a uma a estação de mera experiência, época essa aliás já prevista desde a organização da aludida companhia.

Tudo faz prever, porém, que no ano próximo teremos de novo, e em bases mais sólidas, o ressurgimento da Comédia Brasileira, sem dúvida a aspiração máxima do Teatro Nacional.

#### **18/11/1940 - Dissolução da Comédia Brasileira - Interpelação Judicial da Casa dos Artistas**

Havendo publicado este conceituado jornal uma nota, em que o diretor do Serviço Nacional de Teatro procura justificar a dissolução da Companhia Brasileira de Comédia. O Sindicato Casa dos Artistas, por este intermédio, faz sentir que, além de se dirigir sobre o assunto ao Exmo. Sr. Ministro da Educação e Saúde, fez a interpelação judicial seguinte: 'Exmo. Sr. Dr. Juiz da Vara Cível. O Sindicato Casa dos Artistas, associação profissional, devidamente registrada no Ministério do Trabalho, com sede nesta Capital à rua Álvaro Alvim, 38/37-1º andar, usando das prerrogativas que lhe são outorgadas pela Constituição de 10 de Novembro (artigo 138) e dec. Lei n. 1402, de julho de 1939, em defesa dos artistas teatrais que compõem a Companhia Brasileira de Comédia, vem, ante V. Ex., expor contra Alvaro Pires e Abadie Faria Rosa, ambos brasileiros residentes nesta Capital, encontrados no Edifício do Club Gymnastico Português, à rua México, o seguinte: a) que os

artistas teatrais componentes da Companhia Brasileira de Comédia assinaram contratos de trabalho com os Suplicados que terminariam a 31 de Dezembro do ano corrente; b) que os Suplicados agora, alegando falso motivo de força maior, rescindiriam os referidos contratos conforme se depreende da publicação junta, quando ainda faltam perto de 50 dias para o término contratual; c) que os artistas teatrais, assim lesionados, pelo seu Sindicato de Classe, se reservam o direito de discutir, em ação própria, a rescisão contratual, salários devidos, multa contratual, perdas e danos, juros de mora, custas etc. À vista do que se expôs, e como hajam os artistas da Companhia Brasileira de Comédia cumprindo todas as obrigações concordando mesmo na rebaixa dos salários imposto pelos Suplicados, requer o Sindicato Casa dos Artistas, nos termos do artigo 167 do Código Processo Civil, combinado com os artigos 13 e 19 do decreto n. 5.492, de 16 de julho de 1928 – Lei Getúlio Vargas – e mais o disposto pelo artigo 20 do dec. 18.527, de 10 de Dezembro de 1928, sejam notificados os Exmos. Srs. Ministro da Educação e Saúde Pública e Diretor da Divisão de Teatros do DIP, para ciência, aos suplicados, e por edital a quem interessar possa, de que não podem, nos termos da lei cit., transacionar com o acervo da Companhia Brasileira de Comédia sobre a qual os artistas lesionados têm penhor legal. Requer, ainda, que feitas as diligências legais, seja entregue ao Suplicante, a presente notificação, com os documentos que a instruem, independente de traslado. Termos em que p. deferimento.

#### **20/12/1940 – REGINA – *O Jesuíta*, de José de Alencar**

A ação eficiente dos jesuítas no preparo da independência do Brasil serve de base à peça de José de Alencar, ontem apresentada pelo Teatro do Estudante do Brasil numa adaptação do Sr. Maфра Filho. As intrigas da corte, a maldade do Conde de Bobadela e o trabalho silencioso dos jesuítas constituem material suficiente e de ótima qualidade para armar um trabalho capaz de prender a atenção e despertar o interesse. *O Jesuíta* é, antes de tudo, um hino à nossa Pátria e à raça brasileira, então em período de formação. O original exige intérpretes de responsabilidade e o elenco de estudantes, se não foi perfeito (o que seria absurdo exigir), ofereceu-nos uma edição bem cuidada e na qual destacaram-se alguns valores. O espetáculo precisa, apenas, perder um certo aspecto de festa escolar que vai da plateia ao palco. Naturalmente excesso de vibração da mocidade... Alguns carregam na caracterização, como aconteceu com o Sr. Newton Sharp, e outros falam demasiado baixo, como o Sr. Sidney Jehnson. A maioria, entretanto, favorece o Teatro do Estudante, tornando o

espetáculo deveras agradável e digno de aplausos. Sem falar em Sônia Oiticica, artista já experimentada em prelos mais altos e que é uma nota de suave beleza na representação, citaremos inicialmente o Sr. Maфра Filho, o Dr. Samuel, orientador dos jesuítas e conspirador mor. Boa dicção, prejudicada apenas por uma ligeira insegurança no papel, falha que desaparecerá facilmente. O Sr. Aldo Lins e Silva desenhou bem o tipo de Jesuíta em formação e o Sr. José Fernandes disse com autoridade a parte do Conde de Bobadela. O Sr. Paulo Soledade, no sofredor galã da peça, e Maria José, numa rapariga permanentemente de cara amarrada, destacaram-se, ainda no quadro de intérpretes. A montagem, rigorosamente da época, impressiona bem, como bem impressiona o conjunto do espetáculo inicial do Teatro do Estudante do Brasil. – R.