

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ROGER FERREIRA XAVIER

**OS COMEDIANTES: DA GÊNESE À FORMULAÇÃO DO TEATRO
DO FUTURO (1938-1942)**

Rio de Janeiro

2020

ROGER FERREIRA XAVIER

**OS COMEDIANTEs: DA GÊNESE À FORMULAÇÃO DO TEATRO DO
FUTURO (1938-1942)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: História e Historiografia do Teatro e das Artes

Orientadora: Prof^a Dr^a Tania Brandão

Rio de Janeiro

2020

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

F3 Ferreira Xavier, Roger
Os Comediantes: da gênese à formulação do teatro do futuro (1938-1942) / Roger Ferreira Xavier. -- Rio de Janeiro, 2020.
153

Orientadora: Tania Brandão da Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2020.

1. História do Brasil. 2. Teatro Brasileiro Moderno. 3. Os Comediantes. 4. Estado Novo. 5. Amadorismo teatral. I. Brandão da Silva, Tania , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

*OS COMEDIANTES:
DA GÊNESE À FORMULAÇÃO DO TEATRO DO FUTURO (1938-1942).*

POR

ROGER FERREIRA XAVIER

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Tânia Brandão da Silva (Orientadora)

Profª. Dra. Fabiana Siqueira Fontana - UFSM

Prof. Dr. José Da Costa Filho - UNIRIO

A Banca considerou a Dissertação: _____

Rio de Janeiro, RJ, em 15 de outubro de 2020

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA CONCESSÃO DO GRAU DE MESTRE

LOCAL SALA VIRTUAL

REALIZADA EM 15 de outubro de 2020

CANDIDATO **ROGER FERREIRA XAVIER**

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a TANIA BRANDÃO DA SILVA (Orientadora)
Prof.^a Dr.^a FABIANA SIQUEIRA FONTANA (UFSM)
Prof. Dr. JOSÉ DA COSTA FILHO (UNIRIO)

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO "OS COMEDIANTES: DA GÊNESE À FORMULAÇÃO DO
TEATRO DO FUTURO (1938-1942)".

A sessão pública foi iniciada às 14:00 horas. Após a exposição de cerca de uma hora (o(a) candidato(a) foi arguido(a) oralmente pelos membros da banca durante duas horas. A Banca, após a avaliação, considerou o(a) candidato(a) APROVADO, fazendo os seguintes comentários:

A dissertação apresenta um trabalho com muita precisão e clareza, a uma necessidade de indicação de tempos na História da Literatura Brasileira. A banca reconhece a qualidade de investigação, o cuidado com a estrutura de discussão e a apropriação adequada do objeto de pesquisa, com a fluência levantando fontes documentais inéditas, analisadas de forma precisa. Recomenda-se a publicação.

A sessão foi encerrada às 16:30. Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos membros da Banca e pelo(a) candidato(a):

Tania Brandão
Fabiana Siqueira Fontana
José da Costa
Roger Ferreira Xavier

*À MINHA AVÓ MATERNA, MARIA DA PUREZA, PELO
AMPARO INCONDICIONAL.*

Agradecimentos

Aos meus pais, Leile Ferreira e Rogério Luna Xavier que, mesmo diante da incompreensão do que seja um mestrado, nunca me abandonaram.

A minha orientadora, Tania Brandão, por acreditar em mim. Agradeço muito por tudo que aprendi em aula, pela atenção e pelo diálogo precioso durante os encontros de orientação.

Aos professores Henrique Buarque de Gusmão e Jussilene Santana, pela composição na minha banca de qualificação, e pelos comentários e contribuições que, creio eu, estão presentes aqui. Em especial, a Jussilene, professora com quem tive bastante interlocução artístico-intelectual, tanto nas aulas quanto nas leituras dramáticas através do Instituto Martim Gonçalves.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, em especial, Maria Helena Werneck, Vanessa Teixeira de Oliveira e Gustavo Guenzburger.

Aos funcionários do Centro de Documentação e Informação da Funarte, Joelma Ismael, Glória Braüniger, Márcia Fonseca e Marcelo de Castro, que prontamente intermediaram o meu acesso aos documentos preservados pela instituição, fontes primárias imprescindíveis para essa pesquisa.

À Fabiana Fontana, testemunha ocular do meu interesse pela História do Teatro Brasileiro ainda na graduação, e por me introduzir no universo da preservação dos acervos teatrais.

Ao Leidson Ferraz, Malu Oliveira, Antônio Gilberto, Suzana Abranches e Arnaldo Marques, amigos de linha de pesquisa sempre disponíveis para me auxiliar.

À Angélica Ricci Camargo pela disponibilização de suas pesquisas de pós-graduação. E ao Henrique Vertchenko, primeiro pesquisador dedicado a estudar a gênese do grupo Os Comediantes e a histórica montagem de “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, contribuindo significativamente para este estudo.

Ao Daniel Rezende Fuser, por intermediar a minha interlocução com o seu avô, Fausto Fuser.

À Tânia Bôscoli, que mesmo sem me conhecer, me ajudou a procurar informações sobre o Teatro-Cine Glória.

Aos senhores Luiz Alberto Barreto Leite e João Roberto Kelly, pela concessão de entrevistas.

Aos amigos de turma do mestrado. Em especial, ao Geovanni Timbó, que por diversas vezes me hospedou em sua casa. Devo muito a você.

Ao Lucas Vasconcellos e à Daniela Lima, pela amizade e companheirismo.

Ao Silvio Pozatto, por ter me acolhido gentilmente em sua residência no início do mestrado.

Ao Marcelo, pelo Amor, pela Europa e pelo Fim.

Aos meus amigos do grupo AFO!TA Teatro (São João del-Rei/MG): Alessandra Silva, Kaike Barto, Júnio de Carvalho, Priscila Natany, Natália Vargas e Marcos Fonseca. A existência deste grupo de teatro colaborou indiretamente a pensar a história dos Comediantes como História do Tempo Presente.

Ao programa Identidade Jovem (ID Jovem), gerido pela Secretaria Nacional da Juventude, por me possibilitar, semanalmente, viajar de São João del-Rei ao Rio de Janeiro semanalmente por um preço muito acessível.

Por fim, ao CNPq, pelo financiamento dessa pesquisa.

Observo uma revoada de pássaros. Nem todos são capazes de voar em grupo. O voo de um único pássaro é belíssimo, mas o de uma revoada é mágico.

Jurij Alschitz, *Teatro sem diretor*

Que tipo de formação é esse, esta “sociedade” que compomos juntamente, mas que não foi pretendida ou planejada, tal como agora se apresenta, por nenhum de nós, nem tampouco por todos nós juntos, que só existe quando existe um grande número de pessoas, só continua a funcionar quando muitas pessoas, tomadas isoladamente, querem e fazem certas coisas, mas cuja estrutura e grandes transformações históricas claramente independem das intenções de qualquer pessoa em particular?

Norbert Elias, *A Sociedade dos Indivíduos*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal investigar a constituição inicial do grupo amador Os Comediantes, registrado pela historiografia oficial como o grupo responsável pela inauguração do teatro moderno brasileiro. Nesse sentido, abrangendo o período de 1938-1942, busca esboçar as condições originantes para a eclosão do grupo no interior da Associação dos Artistas Brasileiros (AAB), sob a presidência e iniciativa de Celso Kelly, e levando em consideração as políticas públicas para o teatro no contexto do Estado Novo. Assim, coube analisar as suas primeiras realizações teatrais: o espetáculo *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello e *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard, em 1940, além da remontagem de Pirandello, em 1941. Soma-se a isto o esforço do grupo pela criação de um clube de teatro e o pedido de auxílio concedido pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT) para realização de um plano de atividades artísticas no ano de 1943. Destaca-se, aqui, a ausência do texto de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues e mesmo o nome de Ziembinski no interior do respectivo pedido de auxílio. Esse dado, aparentemente frágil, mas diante do valor de grandeza concedido ao grupo, se comparado aos valores distribuídos às companhias profissionais, deve ser visto como uma ação personalista por parte do ministro Gustavo Capanema, mas também reflexo direto de uma ação engendrada pela elite carioca, insatisfeita com a produção teatral hegemônica no Rio de Janeiro. Algumas fontes utilizadas por esta pesquisa são ainda inéditas e provêm do Arquivo Privado João Ângelo Labanca, localizado no Centro de Documentação e Informação (CEDOC) da Funarte, no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro Moderno; Os Comediantes; Celso Kelly; amadorismo teatral; modos de produção teatral.

ABSTRACT

Questo lavoro ha come obiettivo principale quello di indagare la costituzione del gruppo amatoriale Os Comediantes, registrato dalla storiografia ufficiale come il gruppo responsabile della nascita del teatro brasiliano moderno. In questo senso, coprendo il periodo 1938-1942, cerca di delineare le condizioni scatenanti affinché il gruppo emerga all'interno dell'Associazione degli Artisti Brasiliani (AAB) – sotto la presidenza e l'iniziativa di Celso Kelly – e tenendo conto delle politiche pubbliche per il teatro nel contesto dell'Estado Novo. Quindi, è stato analizzato gli spettacoli *Così è... se vi pare*, di Luigi Pirandello ed *Una donna e tre pagliacci*, di Marcel Achard, nel 1940, oltre al rimontaggio di Pirandello, nel 1941. Successivamente sono stati considerati gli sforzi del gruppo per la creazione di un circolo teatrale e la richiesta di assistenza concessa dal Servizio Nazionale di Teatro (SNT) per realizzare un piano di attività artistiche nel 1943. È osservato l'assenza dal testo teatrale *Abito da Sposa*, di Nelson Rodrigues ed anche il nome di Ziembinski all'interno nella rispettiva domanda di aiuto finanziario. Queste due informazioni, apparentemente insignificanti, ma considerato il valore dei finanziamenti concessi al gruppo, rispetto a quelli distribuiti alle aziende professionali, deve essere visto come un'azione personale del ministro Gustavo Capanema, ma anche un riflesso diretto di un'azione generata dall'élite carioca, insoddisfatta della produzione teatrale egemonica di Rio de Janeiro. Alcune fonti utilizzate in questa ricerca sono ancora inedite e provengono dall'Archivio Privato João Ângelo Labanca, situato presso il Centro di Documentazione e Informazione (CEDOC) della Funarte, a Rio de Janeiro.

Parole-chiavi: Teatro Brasiliano Moderno; Os Comediantes; Celso Kelly; Il teatro amatoriale; Mezzi di produzione teatrale.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif principal d'étudier la constitution initiale du groupe amateur Os Comediantes, inscrit par l'historiographie officielle comme le groupe responsable de l'inauguration du théâtre brésilien moderne. En ce sens, couvrant la période 1938-1942, il cherche à esquisser les conditions originales de l'émergence du groupe au sein de l'Association des Artistes Brésiliens (AAB), sous la présidence et à l'initiative de Celso Kelly, et en tenant compte des politiques publiques pour le théâtre dans le contexte de l'Estado Novo. Ainsi, il fallut analyser ses premières réalisations théâtrales: les spectacles *Chacun sa vérité*, de Luigi Pirandello et *Une femme et trois clowns*, de Marcel Achard, en 1940, en plus du remontage de Pirandello, en 1941. À cela s'ajoute l'effort du groupe pour créer un club de théâtre et la demande d'assistance accordée par le Service national du théâtre (SNT) pour réaliser un plan d'activités artistiques en 1943. Ici, l'absence du texte sur *La robe de mariée*, par Nelson Rodrigues et même le nom de Ziembinski dans la demande d'assistance respective, se démarque. Ces données, apparemment fragiles, mais compte tenu de la valeur de grandeur accordée au groupe, par rapport aux valeurs distribuées aux entreprises professionnelles, doivent être vues comme une action personnaliste du ministre Gustavo Capanema, mais aussi comme le reflet direct d'une action engendrée par l'élite de Rio, mécontent de la production théâtrale hégémonique à Rio de Janeiro. Certaines sources utilisées par cette recherche sont encore inédites et proviennent des Archives privées João Ângelo Labanca, situées au Centre de Documentation et d'Information (CEDOC) au Funarte, à Rio de Janeiro.

Mots-clé: Théâtre Brésilien Moderne; Os Comediantes; Celso Kelly; le théâtre amateur; Modes de production théâtrale.

Lista de Imagens

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 1 - Portrait de Celso Kelly (obra de Portinari)..... | 37 |
| IMAGEM 2 - Santa Rosa..... | 44 |
| IMAGEM 3 - Luiza Barreto Leite..... | 48 |
| IMAGEM 4 - Os Comediantes e Abadie Faria Rosa | 66 |
| IMAGEM 5 - Adacto Filho..... | 82 |
| IMAGEM 6 - Destaque para os figurinos de "Uma mulher e três palhaços" | 85 |
| IMAGEM 7 - Desenho dos cenários para "Noite de Reis", feitos por Santa Rosa | 89 |
| IMAGEM 8 - Desenho dos figurinos para "Noite de Reis", feitos por Santa Rosa | 90 |
| IMAGEM 9 - Promoção de Pirandello e Os Comediantes sob o alto patrocínio de Adalgisa Nery | 106 |
| IMAGEM 10 - Registro de Bellá Paes Leme pintando os cenários de "A verdade de cada um" | 107 |
| IMAGEM 11 - A Sra. Darcy Vargas, a primeira dama, na plateia do Teatro João Caetano..... | 108 |
| IMAGEM 12 - Ensaio de "A verdade de cada um", senhora Sirelli (Luiza Barreto Leite) e Laudisi (Brutus Pedreira) | 109 |
| IMAGEM 13 - Ensaio de "A verdade de cada um", senhora Sirelli (Luiza Barreto Leite), Amália (Auristela Araújo) e Dina (Adinah Araújo)..... | 110 |
| IMAGEM 14 - Cena de "A verdade de cada um", Amália (Auristela Araújo), Laudisi (Brutus Pedreira) e Dina (Adinah Araújo) | 111 |
| IMAGEM 15 - Cena de "A verdade de cada um", Amália (Auristela Araújo), senhora Sirelli (Luiza Barreto Leite), senhora Cini (Maria Amália Guilherme) e senhor Sirelli (Graça Mello) | 111 |
| IMAGEM 16 - Ensaio de "A verdade de cada um", elenco ao redor do senhor Agazzi (Paulo Castelo) | 112 |

Lista de Siglas

AAB – Associação dos Artistas Brasileiros

MES – Ministério da Educação e Saúde

SBAT – Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais

SNT – Serviço Nacional de Teatro

TEB – Teatro do Estudante do Brasil

TNF – Teatro Nacional da Finlândia

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| 1. A GÊNESE DA SOCIEDADE HEROICA | 23 |
| 1.1. A união de dessemelhantes | 23 |
| 1.2. O Teatro de Ator | 26 |
| 1.3. Comediante <i>versus</i> Ator: representações do teatro moderno no Brasil | 31 |
| 1.4. Celso Kelly: o abre-alas do teatro na Associação dos Artistas Brasileiros..... | 36 |
| 1.5. Os três jovens..... | 43 |
| 1.6. O ano de 1938-39 e o Teatro Nacional: o lugar do não-evento teatral | 49 |
| 2. A ESTREIA DOS COMEDIANTES DE BRINQUEDO..... | 56 |
| 2.1. O Teatro no governo Vargas: pela criação de um órgão dedicado ao teatro | 56 |
| 2.2. Primeira temporada de arte (1939-1940) | 62 |
| 2.3. A estreia: A verdade de cada um | 67 |
| 2.4. Segunda récita: Uma mulher e três palhaços | 74 |
| 3. O QUE PROMETE O TEATRO DO FUTURO? | 86 |
| 3.1. Nós também montaremos Shakespeare! | 87 |
| 3.2. Quem é Ziembinski? | 91 |
| 3.3. O Renascimento: sobre a remontagem de Pirandello | 98 |
| 3.4. Da prática do mecenato ao Clube de Teatro | 113 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 119 |
| REFERÊNCIAS | 122 |
| Fontes documentais..... | 122 |
| Referências Bibliográficas | 122 |
| APÊNDICES | 126 |
| Apêndice I. Lista de auxílios concedidos pelo SNT (1939-1943)..... | 126 |
| Apêndice II. Relação de membros da constituição jurídica de Os Comediantes..... | 129 |
| ANEXOS | 130 |
| Ficha de Inscrição para Os Comediantes | 130 |
| Programa dos Espetáculos | 131 |
| I – <i>Uma mulher e três palhaços</i> (1940) | 131 |
| II – <i>A verdade de cada um</i> (1941) – patrocinado por Adalgisa Nery Fontes | 132 |
| III – <i>A verdade de cada um</i> (1941) | 138 |

| | |
|---|-----|
| Crônicas teatrais..... | 140 |
| I – <i>O ano de 1938 e o Teatro Nacional: a salvação do teatro nacional estará nos grupos amadores?</i> | 140 |
| 2 – <i>Tentativas e Experiências.</i> | 144 |
| 3 – <i>Svengali e suas “marionettes” humanas</i> | 151 |

INTRODUÇÃO

Entre nós, “gente de teatro”, ao menos aqueles que se interessam pela História do Teatro Brasileiro, é consenso situar o início do teatro moderno no Brasil com a estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo Os Comediantes. Para ser ainda mais específico, após a noite de 28 de dezembro de 1943, estariam “lançadas as bases do teatro moderno”, posto o impacto da encenação de Ziembinski, o cenário de Santa Rosa e da repercussão desse acontecimento.

A força desse discurso esteve presente ao longo da minha graduação em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), período em que cursei diversas disciplinas de História do Teatro Brasileiro. A bibliografia trabalhada a propósito da “vida teatral brasileira”, em geral, defendia a opinião unânime de que, após um longo período de *estagnação e decadência teatral*, o teatro brasileiro teria “renascido” (ou “nascido”?) quando Os Comediantes estreou a primeira peça de sucesso de Nelson Rodrigues. A começar por Galante de Sousa, que afirmou:

A verdade é que a nova orientação só se concretiza com ‘Os Comediantes’, em 1938. Foi esse conjunto que, preocupado com a renovação da cena nacional, nos fez conhecer as ‘marcações’ ousadas, em completa desobediência às regras tradicionais, e o maior aproveitamento do palco e adjacências. Com ‘Os Comediantes’ ficou demonstrada a importância do ‘diretor’ e os cenários passaram a ser um convite à imaginação e à fantasia do espectador. Desapareceu então o ‘vetetismo’, substituído pela preocupação de homogeneidade e unidade do conjunto.¹

Sousa não menciona sequer alguma montagem em específico, o que reitera o caráter generalista de sua obra. Juízo assemelhado pode ser identificado em *Panorama do Teatro Brasileiro*, de Sábato Magaldi: “A maioria dos intelectuais e da crítica concorda em datar do aparecimento do grupo *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro, o início do bom teatro contemporâneo, no Brasil”². O autor ainda reconhece a abertura do debate sobre eleição de outras datas e outros animadores como responsáveis pela renovação do palco, mas Magaldi permanece resolutivo: “está fora de dúvida: pelo alcance, pela repercussão, pela continuidade e pela influência no meio Os Comediantes faz juz a esse privilégio histórico”³.

¹ SOUSA, Galante. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1960. V. 1. P. 246.

² MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 2004. P. 207.

³ *Ibidem*.

Uma grande contribuição do grupo teria sido, tanto para Galante de Sousa quanto Sábato Magaldi, a transferência do título de “vedette”, atribuída anteriormente ao ator, para a mais nova função que inaugurava o teatro moderno: o diretor teatral. No caso, a afirmação refere-se diretamente ao nome de Ziembinski, diretor e ator polonês recém-chegado no Brasil, supostamente se envolvendo assim que chegou, com as atividades do conjunto.

Sobre o viés precursor de Os Comediantes, escreveu Décio de Almeida Prado que “o que víamos no palco, pela primeira vez em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise-en-scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por ‘encenação’), de que tanto se falava na Europa”⁴. Com esta afirmação, o crítico também tratava da montagem de *Vestido de Noiva*, pois a inovação desta encenação ensinara ao setor artístico a compreensão da obra espetacular como segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto teatral.

Na esteira desse raciocínio encontra-se o crítico Gustavo Dória, o primeiro historiador do teatro moderno brasileiro. O seu livro *Moderno Teatro Brasileiro: Crônicas de suas raízes*, publicado em 1975, é um estudo dedicado a traçar cronologicamente o teatro moderno, dividido em três partes: “valorização do espetáculo”, “fixação do autor brasileiro” e “primado do diretor”. Dória, além de ser o único a redigir até hoje a história do grupo Os Comediantes, foi um dos principais integrantes do grupo em sua fase inicial. Esse fato deve ser levado em consideração ao analisar o seu escrito, enquanto fonte, pois existe nitidamente um projeto a ser defendido.

Aliás, os quatro historiadores apresentados acima representam a geração moderna de historiadores do teatro brasileiro. Essa geração, por sua vez, “desposou o ponto de vista moderno de instauração de um marco zero a partir de si”⁵. Ou seja, redigiu a história do teatro a favor de seus contemporâneos, visando combater as práticas teatrais ditas “ligeiras” ao gosto massivo do público. Por isso, justifica-se a constante sensação de *decadência da vida teatral brasileira*, frequentemente assinalada na imprensa pelos mesmos críticos teatrais que, anos mais tarde, assumiram a função de historiadores do nosso teatro.

⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1988*. São Paulo: Perspectiva, 1988. P. 40

⁵ BRANDÃO, Tania. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas ‘Histórias do Teatro no Brasil’. In: MOSTAÇO, Edécio (Org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Editora Design, 2010.

Assim foi quando, em 2017, após cursar uma disciplina dedicada ao *Teatro Moderno no Brasil*⁶, despertei o meu interesse pelo objeto – Os Comediantes – diante da contestação desse marco. A começar, a partir do estudo da professora e pesquisadora Tania Brandão sobre a Companhia Maria Della Costa, a autora esboça a ambiência teatral carioca e situa outra significação para Os Comediantes no contexto do moderno no teatro nacional⁷. Ainda segundo Brandão, em torno dessa histórica montagem criou-se um mito, condição de acontecimento fundador inquestionável. Essa condição teria sido construída com base em depoimentos entusiasmados sobre a estreia do grupo e em virtude da vontade de amadores e intelectuais de romper com a dinâmica teatral vigente, sinônimo de atraso para um país que estava se modernizando. Por desmerecer por completo a perspectiva histórica – como por exemplo, em não considerar as demais tentativas amadoras de reformulação da cena teatral –, acrescenta a pesquisadora que “o fato posto em destaque não está situado na tessitura de seu próprio tempo, é visto como simples fato isolado”⁸. A própria leitura de Brandão me chamou a atenção, afinal eu estava diante de uma desconstrução de uma história fetichizada⁹.

Ainda sobre Gustavo Dória, importa destacar que o capítulo dedicado aos Comediantes em seu livro foi incorporado na publicação da Revista Dionysos, também de 1975. Coordenada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), a revista tinha o objetivo de prosseguir a sua contribuição pela preservação da memória do teatro brasileiro, em especial dos empreendimentos teatrais percursos e mantenedores da cena moderna brasileira. Nesse sentido, a edição nº 22, além de conter o estudo de Dória, reuniu depoimentos de artistas que participaram do grupo: Luiza Barreto Leite, Carlos Perry, Graça Mello, Nelson Rodrigues, Ziembinski e Miroel Silveira. Outro levantamento desta edição é uma série de críticas e reportagens dos espetáculos montados, algumas fotografias de cena e de integrantes ligados à fase profissional do grupo. Completando a publicação, nomes como Marinho Azevedo, Henrique Oscar, Sérgio Cabral e Wilson Cunha escreveram sobre o panorama do teatro, das artes plásticas, da música e do cinema, situando o grupo no interior de uma ambiência cultural.

⁶ FSC: TOPICOS ESPECIAIS: TEATRO BRASILEIRO: O TEATRO MODERNO NO BRASIL, ministrada pela professora substituta Fabiana Siqueira Fontana (2017/01) no Curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

⁷ BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

⁸ Idem. P. 72

⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. O Desfazer da Ordem Fetichizada: Walter Benjamin e o imaginário social. *Cultura Vozes*, v. 89, n.5, p. 34-44, set./out. 1995.

Outra publicação na somatória dessa iniciativa institucional de publicações do SNT foi a série *Depoimentos*, reunindo entrevistas extensas com Sadi Cabral, Luiza Barreto Leite, Nelson Rodrigues e outras personalidades, também publicado em 1975. Desde então, observei que grande parte da fortuna bibliográfica¹⁰ – posterior aos historiadores modernos, a Revista Dionysos e a série *Depoimentos* – orbitou em torno das mesmas fontes documentais: as narrativas de memória.

O recurso às mesmas fontes documentais tem se configurado como um padrão da historiografia do Teatro Brasileiro. De acordo com Brandão, é possível situar dois padrões – lacunas e séries – de natureza recorrente na tessitura destas narrativas.

São, de certa forma, dois artifícios de negação do tempo, duas formas de supressão. As lacunas surgem da falta de conceituação de tempo histórico (do teatro), de teatro e de nacionalidade, bem como da omissão de temas e partes do objeto de estudo ainda não pesquisados; as séries resultam da repetição mecânica de formulações anteriores, sem abordagem crítico-analítica nova.¹¹

Observa-se constantemente nas narrativas posteriores à geração moderna de historiadores do teatro brasileiro e nas publicações do SNT as principais fontes, senão as únicas, quando o assunto é Os Comediantes. Ou seja, “a série como repetição tem seu alcance mais nocivo na reprodução insistente do mesmo conceito de teatro, seja ao considerá-lo simplesmente como dramaturgia ou como algo por ela determinado [...]”. Na esteira contrária a essa prática comum encontra-se a dissertação de Henrique Brener Vertchenko (2015) intitulada “A Fabricação do Teatro Brasileiro Moderno: ‘Vestido de Noiva’ e A Crítica Teatral – 1928-1948”, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. Em sua pesquisa, Vertchenko analisa os processos de legitimação envolvidos na construção de *Vestido de Noiva* como um marco inaugural do teatro moderno por meio das críticas impressas. Essa dissertação, nitidamente em diálogo com esta minha pesquisa, muito contribuiu com o subcapítulo 1.4, no qual traço um perfil histórico da Associação dos Artistas Brasileiros, levando em consideração a atuação de Celso Kelly e as ações a favor do Teatro.

Cabe também, aqui, fazer uma ligeira digressão ao ano de 2016-2017, pois nesse recorte temporal eu participei como voluntário do tratamento arquivístico do arquivo pessoal de Antônio Guerra e do acervo do Clube Teatral Artur Azevedo, sob a coordenação dos professores Berilo Luigi Deiró Nosella e Fabiana Siqueira Fontana,

¹⁰ Algumas obras que utilizam as mesmas fontes sobre Os Comediantes, sem trazer uma abordagem crítico-reflexiva nova: Cacciaglia (1980); Magalhães (1994); Gadelha e Cafezeiro (1996) e Faria (2012).

¹¹ BRANDÃO, *op. cit.*, p. 338

que trabalhara por diversas ocasiões como arquivista para o Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional das Artes (CEDOC/Funarte)¹². O contato direto com a lida arquivística me possibilitou compreender caminhos para a reescritura da história teatral com base em documentos produzidos e acumulados por artistas, companhias teatrais ou mesmo instituições públicas e/ou privadas.

O patrimônio documental do teatro e os arquivos pessoais apresentam uma diversidade de tipologias documentais. Não se trata “apenas” de vestígios dispersos após a realização do evento teatral, ou seja, rastros de cena (figurinos, textos, roteiros de luz, objetos de cena, etc)¹³. Ainda que a proporção seja bem menor no que diz respeito a sua preservação, os documentos administrativos e as correspondências, por exemplo, reúnem dados informacionais de bastidores, detalhes sobre a prática teatral “por dentro”.

Partindo do modelo de pensamento do historiador italiano Carlo Guinzburg, o paradigma indiciário se constitui, grosso modo, como um esforço de decifração dos vestígios, sintomas, pistas deixadas pelo objeto da História no Tempo Presente. Para Guinzburg, “o que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente”¹⁴. Esse cotejamento possível de diversas fontes documentais, observando desde a natureza da própria tipologia documental até os dados informacionais contidos nela, reitera o caráter não intencional dos vestígios primários, produzidos pela própria prática.

Dessa forma, me pareceu oportuno investigar a experiência histórica do grupo Os Comediantes a partir da análise de documentos ainda pouco ou nunca explorados, localizados principalmente no CEDOC da Funarte. Grande parte da documentação preservada pela instituição está organizada em dossiês temáticos – espetáculos, personalidades e companhias – os quais reúnem documentos provenientes de fundos distintos, compondo dossiês específicos.

Paralelo aos dossiês “artísticos”, também foram acessados os processos administrativos do Serviço Nacional de Teatro (SNT), também preservados na Funarte.

¹² Ver mais: FUNARTE. Arquivos e coleções privados Cedoc/Funarte: guia geral. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wpcontent/uploads/2017/04/FUN_Cedoc_miolo_web.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2020.

¹³ FONTANA, Fabiana. O que existe de permanente no reino do efêmero: os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. In: *Revista Sala Preta*, v. 17, n.2, p. 11-25, 2017.

¹⁴ GUINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P. 152.

Esta documentação desvela as interlocuções burocráticas entre o órgão governamental e o setor teatral. Compõe cada processo administrativo pedidos de diversas naturezas: empréstimo de equipamentos, cessão de pauta em teatros, pedidos de apoio financeiro para execução de plano de atividades artísticas, auxílios para cobrir prejuízo de temporadas, etc. No caso dos Comediantes, tais processos apresentam o plano de atividades proposto pelo grupo e a respectiva quantia solicitada para subsídio do SNT, possibilitando agregar à análise a perspectiva econômica no teatro. Assim, o CEDOC/Funarte tornou-se primordial para o desenvolvimento da minha pesquisa.

Quando em 2005, a Funarte aprovou o *Projeto Brasil Memória das Artes*, passando a receber recursos financeiros oriundos da iniciativa pública e privada. Assim, foi possível que alguns arquivos fossem submetidos a um tratamento arquivístico adequado, levando em conta a sua “relevância histórica, ineditismo e volume”. Foi nesse contexto que, em 2011, o arquivo privado de João Ângelo Labanca foi tratado e conservado, estando hoje disponível para consulta a pesquisadores e interessados em geral¹⁵.

João Ângelo Labanca (1913-1988) foi advogado e atuante no teatro com ator, assistente de direção, fundador de companhias teatrais, professor de teatro, diretor de sindicatos, importante interlocutor a favor da liberdade de expressão na época da censura, memória viva do circo e um pesquisador nato. Vale ressaltar que, enquanto advogado de formação, Labanca foi o responsável pela redação da lei nº 6.533/1988, que regulamenta a profissão de ator. Sua trajetória e seu avolumado fundo documental é prova de que viveu uma vida totalmente dedicada às artes.

Não obstante que, após o seu falecimento em 07 de março de 1988, o crítico e professor Yan Michalski escreveu um artigo para o Jornal “Cena Aberta”, publicação do SATED-RJ, onde ressaltou o trabalho arquivístico de Labanca:

[...] Já do pesquisador ficará algo muito tangível: o seu volumoso e bem organizado arquivo... [...] O acervo possui material sobre o Teatro de Revista; os Cafés Teatros; atas e documentos de “Os Comediantes”, notas sobre autores e artistas do Brasil ou que aqui se apresentavam; a história da cidade do Rio de Janeiro; estudos sobre as religiões afro-brasileiras; comida de santos; folclore; circo; música; as lutas políticas dos artistas; a história das organizações da classe e a vida que para ele se chamava TEATRO [...]. Sua companheira Sílvia (grande artista plástica) e Pedro (seu filho por escolha)

¹⁵ Durante boa parte do desenvolvimento desta pesquisa, o acesso aos arquivos privados estava suspenso, posto que não havia arquivista disponível no quadro de funcionários do CEDOC/Funarte.

entregaram o acervo à Fundação Nacional de Artes Cênicas como era seu desejo.¹⁶

Curiosamente, o nome de Labanca ainda figura um pouco à margem se comparado a nomes como Santa Rosa, Brutus Pedreira, Luiza Barreto Leite, Nelson Rodrigues, Graça Mello, Ziembinski, Cacilda Becker, e outros que fizeram parte do grupo Os Comediantes, sobretudo se situarmos a sua participação no grupo desde a “fase heroica” (inicial) até a dissolução da companhia profissional, em 1947 ou 1948. Apesar disso, encontra-se em seu arquivo privado uma parcela significativa de documentos provenientes das atividades do grupo Os Comediantes.

A diversidade das tipologias documentais encontrada no dossiê empresarial do grupo é fascinante: encontram-se cartas, cartazes, recortes de jornais, programas de espetáculo, textos teatrais, fotografias, certificados, esboços de cenografia, projetos de iluminação, anotações manuscritas, cartões de mensagens natalinas, fichas de controle da biblioteca, tabela de ensaio, cartão do clube de teatro e até mesmo o primeiro anteprojeto do estatuto do grupo. Parte dessa documentação compõe as *fontes primárias de primeiro grau*. Ou seja, são fontes que estabelecem uma relação aproximada com o objeto em seu contexto de produção, sua origem é imediata, posto que produzida e acumulada pelos próprios agentes do fato teatral¹⁷.

Do recorte temporal proposto para esta pesquisa, um período em que o grupo foi rigorosamente amador e lacunar, poucos documentos foram encontrados. Essa condição fez com que fosse incorporada à pesquisa de campo a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Esta plataforma se constitui como um portal de periódicos nacionais (jornais, revistas, anuários, boletins e publicações seriadas) disponíveis para ampla consulta, gratuitamente, via internet.

O rigor do método histórico requer, ao menos, três periódicos diferentes de modo que seja possível o recurso à prova e à contraprova. Posto que a fonte jornalística tende a apresentar falhas – por exemplo, as “barrigas” – em virtude do seu contexto imediato de produção, é de praxe a adoção deste critério metodológico. Nesse sentido, foram selecionados três periódicos importantes dos anos de 1930-1940. A saber, o

¹⁶ MICHALSKI, Yan. In: *Cena Aberta*. Rio de Janeiro: SATED, 07.03.1988.

¹⁷ BRANDÃO, Tania. Ora, direi ouvir estrelas: historiografia e historia do teatro brasileiro. In: *Revista Sala Preta*, v. 1, p. 199-217, 2001.

jornal *A Noite*, bastante inclinado ao debate e incentivo às artes¹⁸, contava com a colaboração de Celso Kelly e Luiza Barreto Leite. E os periódicos *Diário de Notícias* e *Correio da Manhã*, ambos de forte circulação durante o Estado Novo.

Sabendo que Santa Rosa também atuava na imprensa, colaborando com artigos no periódico *Dom Casmurro* e assinando a coluna de crítica de arte do *Diário de Notícias*, que Gustavo Dória se tornaria crítico teatral d'*O Globo* e que, anos mais tarde, o grupo encenaria a primeira peça de sucesso de Nelson Rodrigues – nome de grande força na imprensa –, a fonte de jornal assumia proporções de muita importância para a pesquisa.

Amadores em cena, nada tinham de amadores na redação jornalística. Além disso, o círculo de amizades entre Os Comediantes e os intelectuais garantia no espaço social a construção e a repercussão da imagem do grupo em diversos jornais em circulação. Considerando esse fato, a listagem de periódicos se estendeu para o total de nove edições, sendo elas: *A Noite*, *Diário Carioca*, *Diário da Noite*, *A Manhã*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Comércio*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*.

Para a busca no portal da Hemeroteca Digital, as pesquisas podem ser realizadas por título, período, edição, local de publicação e palavras-chave. Esta última opção, por vezes, privilegia a palavra principal em seu sentido primário. Por exemplo, a palavra “comediantes” que, em muitos casos, para além do objeto em análise, era associado a outros sentidos. A busca na Hemeroteca não setoriza significado e significante, abarcando também, humoristas, atores americanos de comédia, produções cinematográficas e companhias profissionais com o nome e sobrenome do ator estelar: “Eva e seus comediantes”. Isso, de certo modo, acaba tornando a pesquisa na Hemeroteca um tanto quanto tediosa e lenta. Ossos do ofício.

Por outro lado, o extenso levantamento de fontes jornalísticas estabeleceu uma linha cronológica permeada por notas, matérias, críticas, anedotas, discussões, supostas montagens, informações cuja história oficial do grupo não abordou. Reunindo fontes distanciadas do objeto em si, geralmente produzidas por jornalistas ou críticos, este levantamento se inscreve como *fontes primárias de segundo grau*.

Outra abordagem metodológica adotada: a História Oral. Visitando a Biblioteca Estadual Celso Kelly, na tentativa de encontrar o acervo ou a biblioteca pessoal do titular, descobri João Roberto Kelly. Embora já o conhecesse de outros carnavais,

¹⁸ No final dos anos de 1930, a editora expande a publicação de duas revistas: *Vamos Ler*, de gênero mais literário do que jornalístico e a revista *Carioca*, dedicada ao rádio, cinema e teatro.

jamais pensei que este grande compositor de marchinhas de carnaval pudesse ser filho do polígrafo, patrono de Os Comediantes. A entrevista foi realizada em seu apartamento, no bairro de Copacabana, no dia 25 de setembro de 2019.

O segundo entrevistado foi Luiz Alberto Barreto Leite, na cidade de Niterói, em 25 de outubro de 2019. Filho de Luiza Barreto Leite, o seu depoimento também serviu para compreender com maior profundidade a personalidade e a produção de Luiza no teatro. Infelizmente, ainda não foi possível ter acesso ao arquivo pessoal de Luiza Barreto Leite.

As entrevistas pouco situaram a participação de Celso Kelly e Luiza no momento exato dos Comediantes. Isso se deve ao fato de que ambos os entrevistados eram crianças à época, nasceram quase que de mãos dadas com o objeto desta pesquisa.

Nesse sentido, a abordagem metodológica se inscreveu em função do estabelecimento da história do grupo a partir de conceitos e metodologias de pesquisa afinados com procedimentos históricos mais densos do que a análise, registro ou citação de memórias e depoimentos. E mais: além da repetição de fontes, as “lacunas” também estão presentes. O que efetivamente foi Os Comediantes no período em que antecede a estreia, considerada ainda hoje histórica, de *Vestido de Noiva*? Quem foi o primeiro diretor teatral do grupo e qual o seu entendimento sobre os pressupostos para uma cena moderna? Como se estruturou este grupo amador em sua fase inicial e por qual caminho percorreu até chegar a sua consagração? São estas e outras questões as quais, aqui, tentarei responder.

1. A GÊNESE DA SOCIEDADE HEROICA

1.1. A união de dessemelhantes

Era uma época de agitação exteriorizada e efervescente. Ninguém estava satisfeito, em setor nenhum. Todos desejavam mudar alguma coisa e mudar rapidamente. Abrir caminhos novos, mais claros e mais amplos, implantar ideias que derrubassem as muralhas dos preconceitos seculares, fossem eles filosóficos ou estéticos, **era o anseio que nos unia**. O espírito novo nos transformava em uma só alma, pois ainda não havíamos tomado consciência das tendências íntimas diversas que mais tarde separariam os caminhos de muitos de nós.¹⁹

Essa descrição feita por Luiza Barreto Leite, em crítica publicada no *Jornal do Comércio*, em 1958, remonta ao período historicamente convencionado como o início do processo de modernização do teatro brasileiro. Nessa crítica intitulada “Experiências e Tentativas”, a autora relembra as idas ao Café Simpatia, quando conheceu Santa Rosa, “aquele pintor que falava pouco, dizia muito e estava destinado a comandar a vanguarda do moderno teatro brasileiro”. Narra também a formação de diversos outros agrupamentos, “ora na casa de Aníbal, ora na de Lota Macedo Soares”, entre outros. Todo esse círculo de indivíduos condensa a insatisfação em relação ao teatro de entretenimento.

¹⁹ Trecho retirado da crônica em anexo. P. 143.

Mesmo após a Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo, o teatro continuara “antigo”. De fato, a estruturação da produção de arte teatral difere bastante da criação artística de gabinete ou de ateliê. O teatro diz respeito a uma produção de arte incontestavelmente coletiva, portanto seria preciso que toda a cadeia produtiva se organizasse e construísse outra estrutura produtora de teatro.

Foi nessa época de insatisfação coletiva que, em 1938, o polígrafo Celso Kelly convidou três jovens a criar um grupo de teatro amador intitulado “Os Comediantes” dentro da então Associação dos Artistas Brasileiros (AAB). O convite teria sido fruto de um dos diversos concursos promovidos pela AAB, no qual o grupo vencedor – *Os Independentes* – teria apresentado peças em um ato. Naquela época, assumindo a presidência da associação, Celso Kelly preocupava-se com o desenvolvimento do teatro por meio dos concursos e, também, ansiava por um grupo de teatro que pudesse atender ao círculo da elite artística, intelectual, política e econômica da então capital federal. Com certeza não previa ele que este grupo se tornaria um “divisor de águas” na História do Teatro Brasileiro.

Este grupo de teatro da AAB não se constituiu de imediato. Foi necessário um período de gestação das ideias, o qual Gustavo Dória considera como o momento dedicado à leitura de peças teatrais para a formação de um repertório. Esse “momento” teria dado margem para a aproximação de outros indivíduos no interior dos interesses deste grupo. O sociólogo Norbert Elias, ao propor uma análise sobre a relação nada distanciada entre *indivíduo* e *sociedade*, busca emancipar do uso mais antigo e familiar, que, muitas vezes, leva os dois termos a parecerem simples opostos. O seu raciocínio ajuda a pensar a formação de grupos teatrais, pois:

[...] de que modo um grande número de indivíduos compõe entre si algo maior e diferente de uma coleção de indivíduos isolados: como é que eles formam uma “sociedade” e como sucede a essa sociedade poder modificar-se de maneiras específicas, ter uma história que segue um curso não pretendido ou planejado por qualquer dos indivíduos que a compõem.²⁰

Nesse trecho, Elias evidencia a relação de interdependência dos indivíduos que formam uma sociedade. Os seres humanos se ligam uns aos outros numa pluralidade, isto é, numa sociedade. No caso do grupo Os Comediantes, a noção de pluralidade se inscreve na definição do título que nomeia o próprio grupo. Se analisado na superfície,

²⁰ ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994. P. 14.

significa um conjunto de atores amadores. Mas isso não implica afirmar que todos os atores são iguais ou que bastava a união acumulativa de atores para formar o grupo. Isso não é o suficiente. Nem mesmo compreender Os Comediantes pela análise isolada de cada um dos seus integrantes.

De acordo com o pedagogo-russo Jurij Alschitz, um grupo de teatro é a união temporal de dessemelhantes. E situar a *estrutura genética do conjunto teatral* demanda interpretar o *leitmotiv* de seu projeto e a relação de seus componentes. A formação e a organização de um grupo teatral se modificam a cada indivíduo que se incorpora ao grupo, transformando inevitavelmente os laços internos do conjunto. Da mesma forma, tanto a chegada quanto a saída de um indivíduo, esse fenômeno recria individualidades que a própria companhia, em sua organização primeira, criou.

A valer, Os Comediantes se explica como um acontecimento resultante da disputa de jovens descontentes com a prática teatral vigente no Rio de Janeiro e, também, das condições originantes que permitiram as ideias sobre uma nova forma de compreensão teatral vir à tona e existir enquanto fato teatral. Essa pulsão contestatória também faz eclodir outros conjuntos amadores, como é o caso – por exemplo – do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno, que iniciou a “era moderna” com a montagem de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare e direção de Itália Fausta²¹, em 28 de outubro de 1938.

Ambos os grupos são referência obrigatória no processo de modernização do teatro brasileiro, pois foi pelo caminho do amadorismo que a noção de “grupo teatral passará a denotar afinidade de projeto estético, supondo uma congregação de artistas vinculados por um ideário e um projeto comuns”²² numa longa jornada até instaurar uma alteração paradigmática nos modos de organização empresarial e de ordem produtiva no campo teatral brasileiro.

Não se pretende, aqui, situar o ponto de partida de uma criação racional e deliberativa do grupo Os Comediantes, estabelecendo um “mito peculiar da criação”. Talvez, por isso, a composição dos capítulos lembre vagamente a montagem de um quebra-cabeça, complexo e compreensível somente em sua totalidade. Uma peça sozinha não é o quebra-cabeça, nem todas em conjunto garantem o seu significado. Dessa forma, é preciso organizá-las em sua própria interdependência: funcional e

²¹ Ver mais em: FONTANA, Fabiana. *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

²² METZLER, Marta. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

relacional. Para Elias, “a relação entre a parte e o todo é uma certa forma de relacionamento [...] bastante problemática. Em certas condições, pode ser vinculada à relação entre os meios e o fim, mas não lhe é idêntica; inúmeras vezes, uma forma de relação não tem a mínima ligação com a outra”²³.

1.2. O Teatro de Ator

O crítico Décio de Almeida Prado, em seu livro *O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1988* inicia a sua análise histórica esquadrihando aspectos constituintes da prática teatral intitulada pejorativamente como “teatro para rir”, limitada às derivações de gênero do teatro cômico popular. Vale destacar que Décio, além de um importante historiador do teatro brasileiro, foi um crítico engajado com a produção teatral sua contemporânea dos anos 1940-1950. Este livro, publicado em 1988, portanto posterior ao trabalho regular de Décio na imprensa, é resultado do último momento fundamental de sua trajetória: quando passa a se dedicar à pesquisa histórica e ao ensaísmo teatral.²⁴

Desse modo, a opção pela sua obra se sustenta pela possibilidade de operarmos a “crítica da crítica”, sabendo que Décio de Almeida Prado aprendeu a escrever crítica ao mesmo tempo em que o Brasil engatinhava no processo de modernização da prática teatral. Portanto, tomar o seu ponto de vista para explicar a estruturação do teatro “antigo” é um caminho encontrado aqui para percebê-lo enquanto crítico “partidário”, preocupado em informar e formar uma nova geração, tanto de artistas quanto de espectadores.

Assim, nas palavras de Décio, o cenário teatral hegemônico dos anos 1930, anterior ao moderno teatro brasileiro, possuía uma organização muito específica: configurava-se, majoritariamente, em companhias teatrais comandadas por um “ator-empresário”. Era comum, senão regra, que este indivíduo assumisse duas funções: o “astro/estrela”, o principal chamariz de público de todos os espetáculos em cartaz; e o “empresário”, responsável pela manutenção artística e econômica da companhia. Em muitos casos, uma única pessoa exercia ambas as funções, tornando-se a imagem viva

²³ ELIAS, *op.cit.*, p. 19.

²⁴ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

do “ator-empresário”, o elemento regente da estruturação desse mercado teatral. Vale frisar que as empresas de teatro de revista não se enquadravam nessa formulação, geralmente uma figura masculina respondendo pela administração do empreendimento e uma figura feminina servindo como elemento de atração de público.

O Rio de Janeiro, primeiro centro irradiador da produção teatral de referência no Brasil, possuía 11 edifícios teatrais²⁵ em atividade compondo o Circuito Praça Tiradentes-Cinelândia – recinto do teatro profissional –, além dos inúmeros cineteatros e teatros em arrabaldes. Na narrativa de Gustavo Dória, diga-se de passagem, figura presente no período de criação dos Comediantes, situa que, geograficamente, “a predominância era do teatro para rir, pouco ensaiado e visando uma plateia que nada exigia, quer nas comédias do Trianon como nas revistas da Praça Tiradentes (estas bem mais curiosas como espetáculos populares)”²⁶. De acordo com Prado, as representações aconteciam todos os dias, com uma sessão às 20 horas e outra às 22 horas, com acréscimo de vesperais sempre aos domingos. Essa dinâmica intensa só era possível porque, além da disciplina acentuada de atividades (ensaios à tarde e apresentações à noite), toda a organização do trabalho teatral estava alicerçada no antigo sistema do teatro de convenções.

A começar com o palco, olhando da plateia para a cena, obtinham-se três setores: esquerdo, centro, direito. Agora, partindo do palco (sabendo que ele diminuía de altura na medida em que se aproximava da plateia), dividia-se em alto (o fundo do palco), centro e baixo (a frente do palco, próxima à ribalta). Multiplicando a largura pela profundidade, obtinham-se nove posições no palco, somando também o fundo na vertical. Para maior agilidade na marcação, são estabelecidas as abreviaturas referentes a cada localização do palco²⁷. A marcação dos atores dentro dessa divisão “imaginária” do tablado ficava a cargo do ensaiador, o qual Prado recupera expressões cujo uso indicava o deslocamento dos atores nas nove posições. A saber, “descer” significava caminhar em direção à ribalta, “passar” significava ir da direita para a esquerda (ou vice-versa) e “tomar cena” era indicação para o ator assumir o centro do palco,

²⁵ Em meados dos anos de 1930 aos anos 1940, destaca-se o Teatro João Caetano, Teatro Carlos Gomes, Teatro Recreio, Teatro República, Teatro Ginástico, Teatro Municipal, Teatro Regina, Teatro Glória, Teatro Serrador, Teatro Apollo e Teatro Rival. Cf. DIAS, José. *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

²⁶ DÓRIA, *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975. P. 82.

²⁷ Numerando sempre da esquerda para a direita, a partir da zona baixa, temos Esquerda Baixa (E.B.), Centro Baixo (C.B.), Direita Baixo (D.B.); Centro Esquerda (C.E.), Centro (C.), Centro Direito (C.D.); Esquerda Alta (E.A.), Centro Alto (C.A.); Direita Alta (D.A.), com acréscimo do fundo esquerdo, central e direito – na vertical.

geralmente reservado às falas mais significativas e às personagens de maior projeção. O ensaiador, geralmente era função assumida por um ator com larga experiência na “escola do palco”, definia as marcações de todos os atores no palco, aperfeiçoava suas atuações, fazia o que fosse necessário numa série progressiva de ensaios a curto prazo, cada qual com finalidades distintas: ensaios preliminares, ensaios de apuro, ensaios de junção (este, no caso do teatro musicado) e ensaios gerais.²⁸

Em razão da dinâmica acelerada de produção, cada ator recebia a sua *parte* do papel, contendo exclusivamente as falas do seu personagem e a *deixa*, a direita de cada frase. De todo modo, todo o elenco contava com o ponto, alocado na cúpula apenas às vistas dos atores. Assim, define da seguinte maneira os deveres do ponto o importante empresário teatral Luiz Iglezias, dado a sua íntima proximidade com a classe artística:

A função do *ponto* é ler, em voz baixa, toda a peça para que os artistas repitam em voz alta a parte correspondente ao papel de cada um, função cheia de responsabilidades, principalmente nas primeiras representações de uma peça, quando os artistas ainda não estão seguros de seus papéis. Após cinco dias de espetáculos a função do ponto passa a ser de simples acompanhante, soprando as primeiras palavras, socorrendo os artistas nos seus lapsos de memória, lembrando os movimentos da marcação. No Brasil, entretanto, na maioria das vezes, o ponto tem de pontar a peça do princípio ao fim, durante todo o tempo em que se mantiver em cena, visto que uma grande parte de nossos artistas, principalmente a maioria das nossas primeiras figuras, nunca chega a saber seguramente seus papéis.²⁹

Luiz Iglezias, importante empresário teatral da época, ao explicar o caráter utilitário do ponto em etapas, deixa escapar que, no Brasil, dificilmente o ponto chegava à fase de “acompanhante” dos atores em cena, o que Prado se permite concluir que a prática teatral ligeira “instituiu o aleatório e o indeterminado”.

As companhias teatrais dedicadas ao teatro declamado seguiam a classificação de *emploi*, ou seja, refere-se ao “tipo de *papel* de um ator que corresponde à sua idade, sua aparência e seu estilo de interpretação”³⁰. O *emploi* é “uma síntese dos traços físicos, morais, intelectuais e sociais” de um perfil de personagem que melhor se enquadra no perfil do ator. Existem três critérios dos quais se estruturava a classificação dos *emplois*, a saber: o nível social (o rei, o valete, o dândi); o figurino (papel com capa:

²⁸ Para maiores detalhes sobre cada ensaio, ver em: RANGEL, Otávio. *Escola Teatral de Ensaíadores (da arte de ensaiar)*. Rio de Janeiro: Editora Talmagráfica, 1954. P. 125-132.

²⁹ IGLEZIAS, Luiz. *O Teatro da Minha Vida*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1945. P. 189 citado por PRADO, 1989, p. 18.

³⁰ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015. P. 121.

primeiros papéis e pais de comédia; papéis com colete: aldeões da ópera cômica portando colete e calção); e o caráter (a ingênua, o apaixonado, o traidor, o pai nobre, a ama, etc). Este último critério – o caráter – pode-se dizer, era o mais praticado no teatro brasileiro³¹. Dessa forma, os elencos teatrais deveriam dispor, no mínimo, de um intérprete para cada papel.

Com a deflagração da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o fluxo de companhias estrangeiras fora interrompido, e o teatro nacional tivera a possibilidade de preencher a lacuna das pautas anteriormente ocupadas pelas temporadas estrangeiras. Diversos historiadores atribuem a este período um momento motivador das condições para a eclosão de uma dramaturgia nacional voltada para a temática da brasilidade, como Cláudio de Souza, Gastão Tojeiro e Armando Gonzaga, por exemplo. Essa dramaturgia nacional apresentava um perfil cômico-popular e, no caso da comédia de costumes, apreciação garantida no Teatro Trianon. O sucesso de muitas peças deve-se também aos astros e estrelas que, enquanto empresários das companhias, apostaram na inserção da produção dramaturgicamente nacional em seus repertórios. Algumas, inclusive, tornavam-se “carros de batalha”³² para muitos atores, como é o caso de Leopoldo Fróes que representou mais de 108 vezes consecutivas a comédia *O Simpático Jeremias*, de Gastão Tojeiro.

Assim sendo, a produção dramaturgicamente voltava-se para atender a demanda de cada companhia em fidelidade ao seu público, que se interessava muito mais em prestigiar em cena o próprio Fróes ou Procópio Ferreira, por exemplo, do que o personagem ou a trama propriamente dita. Essa lógica exigia que o espetáculo devesse atender ao gosto do público, pois a dependência do lucro de bilheteria era a única fonte de renda das companhias e poderia interferir diretamente na continuidade ou não do espetáculo em cartaz.

De acordo com Décio de Almeida Prado, a montagem ligeira dos espetáculos não permitira a prática de ensaios a longo prazo e até mesmo o próprio conhecimento integral do texto pelos atores, o que, no entendimento do crítico, interferia na qualidade artística. Na esteira desse raciocínio está o crítico Sábato Magaldi, importante historiador moderno do teatro brasileiro, ao afirmar que “o texto torna-se mero apoio

³¹ PAVIS, 2015, p. 121.

³² Gíria teatral da época, diz respeito a um texto teatral que, havendo sucesso garantido de sua montagem, o ator/atriz ou companhia constantemente recorre à remontagem visando o lucro de bilheteria. Cf. JUNIOR, Raimundo Magalhães Júnior. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

para a improvisação cômica dos atores”³³. Considerando a improvisação característica principal da dramaturgia em voga nas décadas de 1920 e 1930, Magaldi conclui que:

A improvisação de efeitos cômicos, o gosto dos “cacos”, o desequilíbrio do conjunto, não organizado em verdadeira equipe, contribuíram para situar sempre em primeiro plano a figura do astro, senhor absoluto do palco. Muitos autores passaram a alimentar as características mais brilhantes dos chefes de companhia.³⁴

Por outro lado, é preciso frisar que a criação dos textos teatrais brasileiros ligados ao teatro cômico popular (comédias, burletas, operetas e revistas) já supunha uma participação ativa do ator, como uma complementação. Ao analisar os métodos de criação atorial de Alda Garrido, onde o conhecimento é adquirido por meio da experiência e da transmissão oral entre as gerações de atores, Marta Metzler lança luz sobre a ideia de que a improvisação ancora-se tanto no virtuosismo dos cômicos quanto no conhecimento que o ator possuía de seus tipos e, também, da margem de modificações que poderia ocorrer no ato da representação:

[...] os espetáculos eram, por assim dizer, abertos, isto é, incluíam o público, com quem o ator dialogava, podendo dirigir-se diretamente a ele. As ideias de quarta parede e obra de arte fechada, ou completa, inexistem aqui, e a contracenação extrapola os limites do palco. A triangulação estabelecida entre o ator, seu companheiro de cena e o público era amplamente dominada pelos artistas, fazendo parte de sua técnica. A relação entre o jogo do ator e o público configura-se, portanto, inextricável.³⁵

Para o teatro cômico popular, em geral ligeiro, o domínio de um acervo pessoal de “cacos”, gestos e piadas é elemento complementar, ou melhor: essencial. Portanto, tais aspectos devem ser compreendidos em sua especificidade no interior do modo de produção teatral ligeiro, e não em comparação à perspectiva almejada de uma cena moderna, tal como defendeu Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado³⁶.

Independentemente do *emploi*, ou seja, do tipo que cada ator se especializava, todos deveriam criar o seu próprio arsenal técnico acumulado no calor da *práxis*,

³³ MAGALDI, *op.cit.*, p. 194.

³⁴ MAGALDI, *loc.cit.*

³⁵ METZLER, Marta. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

³⁶ Sobre essa perspectiva pejorativa em torno do teatro antigo, me permito incluir também o crítico e historiador Gustavo Dória.

agilizando assim o levantamento do repertório das companhias teatrais, diga-se de passagem, bastante provisórias. Se por um lado a produção era ligeira, e afinada em sua estrutura de convenções, a sobrevivência das companhias teatrais era um tanto quanto frágil, visto a imprescindível itinerância constante – dado a outros fatores de ordem infraestrutural, como a falta de edifícios teatrais. Além disso, as companhias sempre foram capitaneadas por um ator principal que, por sua vez, “emprestava” seu nome (sua imagem pública na arte) para dar título à companhia teatral, sustentando sobre si todo o conjunto para “fazer praça”. Nesse sentido, o astro/empresário (leia-se o primeiro ator/atriz) exerce um papel primordial dentro dessa dinâmica de produção, tanto para garantir lucro à companhia quanto para assegurar trabalho a toda a equipe artística envolvida na respectiva produção teatral.

1.3. Comediante *versus* Ator: representações do teatro moderno no Brasil

[...] a construção desse espaço social do teatro, emancipado e autônomo, foi obra realizada pelos grandes atores do século XIX, ao lado de atores-comparsas, autores, ensaiadores, artesãos e operários da cena, críticos, enfim, homens de teatro. Foi, em resumo, produção de uma classe, mas o grupo adquiriu feição e impôs o seu direito à expressão a partir da liderança dos grandes intérpretes.³⁷

No Brasil, sucederam o romântico ator João Caetano dos Santos (1808-1963) nomes como Vasques (1839-1892), Xisto Bahia (1841-1894), Brandão Filho (1910-1998), Ismênia dos Santos (1840-1917), Apolônia Pinto (1854-1926), Leopoldo Fróes (1882-1932), Jayme Costa (1897-1967), Procópio Ferreira (1898-1979), Dulcina de Moraes (1908-1996), Eva Todor (1919-2017) e tantos outros astros e estrelas dedicados ao teatro brasileiro na primeira metade do século XX.

O ator, em especial os astros e estrelas mantenedores do teatro “antigo” discriminado acima, foi um dos principais elementos atacados quando, na imprensa carioca, sinalizavam a busca pela renovação da cena teatral. A título de ilustração, o

³⁷ BRANDÃO, Tania. Os grandes astros. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012. V. 1. P. 457.

crítico e ensaiador Olavo de Barros atribuiu aos atores iniciantes a ausência de elencos harmônicos em nosso “ambiente teatral decadente”. Segundo o crítico,

O cuidado do ator que se inicia com sucesso entre nós é ascender desde logo ao estrelato, fazer-se primeira figura de uma companhia, cercar-se de dois ou três coadjuvantes razoáveis, se for possível, ou preencher o elenco com o que aparecer. De forma que a gente vai sempre ao teatro para ver e ouvir o famoso ator ou a grande artista, e tolerar o restante do conjunto.³⁸

O trecho acima deixa evidente a censura ao temperamento histriônico do ator, critério inegável para atrair público. Desconsidera-se por completo a condição social do ator reservada à marginalidade naquela época e, acima de tudo, o seu esforço individual pela produção e circulação da prática teatral cômico-popular no Brasil. Seria coerente se Olavo de Barros tivesse se atendado para outro problema, talvez até mais grave, que diz respeito às condições precárias de trabalho do ator brasileiro, como bem sintetizou Raimundo Magalhães Júnior:

Eram todos pobres, viviam de uma profissão insegura, com períodos de prosperidade e períodos de crise, geralmente com contratos a prazo curto. Quando os empresários não dispunham de meios para pagar os salários, as companhias estouravam. Eram simplesmente dissolvidas, por uma tabela do empresário, que agradecia os serviços dos artistas e prometia pagar-lhes *quando pudesse*. Isso quando se tratava de pessoa distinta e de sentimentos delicados, pois a maioria das vezes os empresários fugiam, no primeiro trem, ou no primeiro navio, deixando os seus contratados às moscas, para que se arranjassem como melhor pudessem.³⁹

Esta situação precária, realidade que somente os atores principais eram isentos, motivou Leopoldo Fróes a engendrar diversas assembleias entre a classe artística para o planejamento de uma Casa dos Artistas, até a sua criação, em 1918. Desde o ano de 1915, preocupava Fróes com a ideia de criar uma instituição destinada a socorrer os artistas necessitados e abrigá-los, quando a idade ou alguma doença os tornassem inválidos. Contudo, o que estava ganhando centralidade nos debates veiculados na imprensa era a qualidade dos espetáculos. E essa insatisfação com os espetáculos demandava uma nova proposição no modo de atuar. Aproveitando do exemplo dado

³⁸ *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 20.01.1940.

³⁹ JUNIOR, Raimundo Magalhães. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. P. 93.

acima sobre Fróes, a cronista Maria Luiza, em avaliação retrospectiva do movimento teatral do ano de 1938, no qual inicia em clima de decepção aos que acreditaram que aquele ano teria marcado “a primeira etapa do verdadeiro teatro no Brasil”, argumenta que:

A imagem de Fróes ainda se mantém no espírito de quantos o conheceram, sem falar em João Caetano, cuja memória já se perdeu na nossa tradição viva. Não pretendo absolutamente contestar o grande valor dos atores que passaram; mas foram figuras isoladas, de cujo talento interpretativo nada resta além da saudade daqueles que os ouviram e da admiração dos que lamentam não os haver ouvido.⁴⁰

Mais adiante, a mesma cronista questiona:

De que nos serve que Dulcina seja uma ótima atriz, que Ítala Ferreira tenha se revelado uma comediante interessantíssima, ou que Procópio seja um cômico impagável, se eles são como os anúncios luminosos, que acendem e apagam tão repetidas vezes que acabam por cansar os olhos? Para uma peça boa que interpretam, contam-se dez más, e para um ator bom que os acompanha, conta-se a quase totalidade de um conjunto de mediocridades.⁴¹

A negação dessa práxis teatral irá suscitar o surgimento de um “universo de crença”, entre elas, inclui-se a do desligamento do nome exclusivo de um ator ao evento teatral em si. Importava, para isso, novas concepções sobre o trabalho do ator, as quais estavam circunscritas na ideia de “comediante”, bem distinta do “ator”.

No entanto, adianta que essa diferenciação conceitual não perdurou no Brasil. O termo “comediante” designa, atualmente, ao ator que se dedica exclusivamente ao gênero cômico. Nesse sentido, o nosso costume brasileiro de atrelar “comediante” ao cômico pode ser consequência de uma tradução literal do substantivo francês para o português, uma vez que a palavra “comediante” é uma derivação de “comédia” e ambas possuem o mesmo radical, ou seja, “*comed-*”.

De acordo com o dicionário Aurélio, comediante é um “ator ou atriz *de* comédia, que demonstra sentimentos que não tem; hipócrita, simulador”. O significado atribuído desvela o debate histórico em relação à hierarquização dos gêneros, e se desdobra diretamente também numa hierarquização dos atores, ambas marcadas pelo sentido de

⁴⁰ LUIZA, Maria. *O ano de 1938 e o Teatro Nacional: a salvação do teatro nacional estará nos grupos amadores?*. A Noite. Rio de Janeiro, 26.03.1939.

⁴¹ *Ibidem*.

inferioridade. O senso comum compreende que, por ser um ator tão característico, não tem capacidade para criar personagens distanciados de sua própria personalidade, erroneamente associada a qualidades intrínsecas e espontâneas, portanto distinguindo-se de “ator”.

Esta conotação bastante pejorativa, em que interpreta o comediante como “um degrau a menos” como ator, difere da compreensão que se defendia no final dos anos de 1930. Para a proposição de uma cena moderna, também era preciso outra concepção do que se esperava do ator. Seria necessário eliminar o estrelismo do ator principal e uma saída seria a proposição da noção de equipe. Assim, um conjunto amador foi pioneiro na incorporação desses ideais revolucionários ao romper com a titulação da companhia com o nome e sobrenome do primeiro ator: a saber, Os Comediantes.

Relatos apontam Santa Rosa o responsável pela escolha do nome. De acordo com Barsante, primeiro biógrafo do cenógrafo, confessa Santa Rosa ter procurado durante dias e dias uma definição que pudesse exprimir o seu real desejo, ou seja, “que cada elemento reunisse o conjunto de qualidades necessárias para encarnar qualquer personagem”⁴² e, cogita ele, “acho que foi num dicionário ou revista italiana na qual havia um artigo do meu amigo Mário da Silva que encontrei a definição específica, diferenciando *ator* de *comediante*”⁴³. No livro *Teatro: realidade mágica*, discorrendo sobre os recursos do “métier” articulados para conduzir a verdade teatral, Santa Rosa expõe:

Cada uma dessas partes que completam a sua individualidade deve ser desdobrada ao limite de suas possibilidades, uma vez que delas depende a excelência da representação, o sutil jogo de nuances que marcam o gráfico ideal dos personagens.

Essa capacidade de adaptação ao variado quadro da psicologia humana, faz o “comediante”.

O ator é mais limitado. É aquele que não consegue transpor os seus dons naturais e repete sempre os seus tiques, entonações e atitudes.

Um bom comediante é raro. Atores são os demais.

Isso não significa que ele tente ultrapassar as fronteiras de sua prisão, julgando-se comediante. Porém, as marcas são fatais. O instinto pode mais ajudado pela técnica que a escola lhe pode acrescentar, pois não se nasce senhor do “métier”.

A presença sobre a cena de um comediante, se impõe, fatalmente, pela força, pelo refluxo permanente que se estabelece entre ele e o público.

Muitas vezes esses dons estão servindo a artistas que praticam gêneros dos quais as suas qualidades abstraem, não deixando entrever as excelências de suas verdadeiras naturezas.⁴⁴

⁴² BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982. P. 40.

⁴³ BARSANTE, *loc.cit.*

⁴⁴ ROSA, Santa. *Teatro: realidade mágica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953. P. 52

Essa explicação – publicada em 1953 pela editora do Ministério da Educação e Saúde, reunindo outros ensaios sobre a “contribuição da cenografia ao teatro moderno”, “notas sobre a evolução do teatro”, por exemplo – reitera, além da intimidade e interesse com o tema do ator, a importância de um estudo sistematizado, paralelo ao trabalho de montagens. Em resumo, uma postura com a arte do ator que só poderia ser garantida por meio de uma escola de teatro.

De fato, o nome do grupo foi inspirado nas concepções dos artistas franceses Jacques Copeau (1879-1949), Charles Dullin (1885-1949) e Louis Jouvet (1887-1951), nomes importantes da modernização teatral francesa, que propunham uma diferenciação entre as funções de ator e comediante. De acordo com Pavis, teria sido Louis Jouvet sistematizado uma distinção implícita entre ator e comediante. Grosso modo, o “ator” distingue-se do comediante por restringir a certos papéis, correspondendo ao seu *emploi* (tipo físico, voz, idade, personalidade, etc). O “ator” aqui define o papel em função de si próprio, sua presença assume função dramaturgica, ou seja, é a estrela maior que o personagem. Por outro lado, o “comediante” seria aquele em que a sua maleabilidade atorial permite desempenhar qualquer personagem, não mais obedecendo a uma padronização. Sendo agora um intérprete, o comediante desapareceria totalmente por trás da máscara do personagem⁴⁵.

O professor Duvignaud, por sua vez, ao considerar um tanto arbitrária essa distinção proposta por Louis Jouvet, completa a ideia atribuindo ao ator a capacidade que uma sociedade reconhece ao homem de encarnar personagens imaginários, ao passo que o comediante, defende ele, seria o artista que “toma consciência de si próprio e da tarefa que deve desempenhar para o público⁴⁶”.

Diante dessa exposição, nome escolhido – Os Comediantes – apontava contra a supremacia do primeiro ator, apostando numa nova concepção de atuação, ou seja, “o comediante”, onde a noção homogênea do conjunto de atores era imperativa. Por isso, o nome da função escolhida para dar título ao grupo amador foi colocado no plural. Comediantes sim, atores não.

A inscrição do teatro moderno no teatro brasileiro, e no caso na história dos Comediantes, portanto, começaria figurado no seu próprio nome. De um modo geral, data do final dos anos de 1930 o início do processo de formulação do teatro moderno no

⁴⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015. P. 57.

⁴⁶ DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972. P. 9.

Brasil. Enquanto o teatro moderno já era uma realidade concreta na Europa, desde o final do século XIX, o teatro brasileiro estruturava-se profissionalmente no primeiro ator.

De acordo com Jean Jacques Roubine, o teatro moderno surge na Europa quando aparece a figura do encenador⁴⁷. Para Patrice Pavis, é nesta época em que o encenador passa a ser o responsável “oficial” pela ordenação do espetáculo. E acrescenta: “a encenação proclama a subordinação de cada arte ou simplesmente de cada signo a todo harmoniosamente controlado por um pensamento unificador”⁴⁸. Assim, cabe ao encenador o papel de estabelecer uma interlocução dialógica entre todos os elementos da criação teatral, portanto dar à obra uma unidade estética. Essa unidade seria a materialidade da perspectiva do encenador sobre o conjunto.

Para a historiadora Tania Brandão, “o tema fundante do teatro moderno é o advento da cena como princípio de formulação do fato teatral, em rompimento com o que se poderia chamar de longa tradição textual, que se pretendia de raiz aristotélica, anterior”⁴⁹. Esse advento não significaria a derrocada do texto, que permaneceu bastante presente na criação teatral dos anos subsequentes. Ao contrário, ressignificou os parâmetros da produção artística teatral, entre eles a formulação de um novo tipo de ator. Portanto, a proeminência de um diretor, a qualificação do teatro como grande espetáculo (a encenação), a mudança do repertório e do próprio conceito de texto teatral e – primeira bandeira dos Comediantes – a nova concepção de ator constituem os “quatro vetores essenciais” no processo de modernização teatral brasileiro.

1.4. Celso Kelly: o abre-alas do teatro na Associação dos Artistas Brasileiros

O surgimento dos Comediantes está associado às atividades da AAB, sobretudo com as iniciativas em promoção ao teatro durante a gestão de Celso Kelly. Celso Octávio do Prado Kelly nasceu em Niterói, em 1906. Foi jornalista, escritor, dramaturgo, professor, historiador e crítico de arte, tendo se formado em Direito pela Universidade do Brasil e frequentado a Escola Nacional de Belas Artes. Posteriormente,

⁴⁷ ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

⁴⁸ PAVIS, 2015, p. 58.

⁴⁹ BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009. P. 45.

lecionou no Instituto de Educação e na Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro, além de ter sido nomeado para diversos cargos no campo da educação e da cultura⁵⁰. Escreveu ensaios analisando a produção de arte dos pintores Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho), Francisco de Goya e Candido Portinari⁵¹, um livro de ensaios sobre a literatura de Machado de Assis e uma quantidade significativa de obras sobre comunicação e educação.

IMAGEM 1 - Portrait de Celso Kelly (obra de Portinari)



Fonte: Página do site Brasil Artes Enciclopédias⁵².

⁵⁰ Trabalhou no Conselho Nacional de Educação, foi membro da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) entre 1964 e 1966, e diretor do Departamento de Publicidade do Ministério da Educação. Na década de 1970, torna-se diretor do Museu Nacional de Belas Artes. Ver em: PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. P. 290.

⁵¹ Celso Kelly era um grande incentivador do jovem pintor Candido Portinari. Segundo João Roberto Kelly, houve a ocasião em que “Candinho” – apelidado pela família Kelly – fez uma visita inesperada e presenteou à família ao pintar um painel na sala da antiga residência, na Lagoa.

⁵² Disponível em:

<http://www.brasilartencesiclopedias.com.br/temas/associacao_dos_artistas_brasileiros.html>. Acesso em: 07 ago. 2020.

A vinculação de Celso Kelly com o teatro vem de longa data. Foi a pedido do amigo e empresário Luiz Iglézias que ele teria traduzido *Se je voulais...*, de Paul Gerdely para repertório da companhia Eva e Seus Artistas e, então, despertado interesse pela dramaturgia. Começou a escrever para teatro e parte de sua produção foi representada na sede do P.E.N. Clube do Brasil, graças ao apoio de Claudio de Souza. Celso Kelly exerceu papel fundamental na Associação dos Artistas Brasileiros (AAB), primeiramente como secretário geral desde a sua fundação, em 1929, e depois como diretor do Conselho Geral, logo em 1930, tornando-se o presidente a partir de 1932.

Essa Associação, fundada pelo artista plástico Mário Navarro Costa, surgiu a partir do convívio de artistas plásticos dos mais variados ramos durante o 1º Salão dos Artistas Brasileiros, sediado no salão nobre da Biblioteca Nacional, em setembro de 1929⁵³. Criando um movimento contrário ao formalismo clássico do Salão Nacional de Belas Artes, localizado no prédio vizinho, reuniram em exposição obras de artistas como Candido Portinari, Raul Pedrosa, Ismael Nery, Alvarus, Alberto Guignard, Roberto Rodrigues, Celso Kelly e Ruy Campello, além do próprio Navarro da Costa. Com o término do evento, alguns artistas participantes decidiram criar uma “brilhante associação de arte, literatura e mundanismo”⁵⁴ intitulada Associação dos Artistas Brasileiros.

Inicialmente, o Liceu de Artes e Ofícios, e depois o Teatro Cassino, serviram como sede da associação, até que, por intervenção de Octávio Guinle, instala-se nas dependências do Palace Hotel. No Anuário de 1936, já na gestão de Celso Kelly, a AAB possuía 237 sócios efetivos, contendo nomes como Portinari, Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi, Oduvaldo Vianna, Andrade Muricy, Raul Pederneiras, Tarsila do Amaral, Alberto Guignard, Laura Alvim, Anna Amélia Carneiro de Mendonça, Alcides da Rocha Miranda, Anísio Teixeira, Gilberto Trompowsky, Henrique Pongetti, Margarida Lopes de Almeida, Jorge de Castro e Santa Rosa. Vale ressaltar que, além da presença significativa de artistas, em sua grande maioria ligados às artes plásticas, participavam da AAB personalidades de famílias influentes da vida política e financeira: os Rocha Miranda, os Bittencourt, os Bandeira de Mello e os Guinle. Também integravam o quadro de associados os estrangeiros como Ben Ami Voloj, Dimitry Ismailovitch,

⁵³ Todas as informações sobre o histórico da associação foram retiradas do *Anuário AAB de 1936*. (Cedoc/FUNARTE).

⁵⁴ *Ibidem*.

Giacomo Palumbo, Hans Nobaüer, Hans Reyersbach, Friedrich Maron, Mansueto Bernardi, Nino Bozzetti, Sra. Roxy King Shaw, Riva Pasternack, Rafaél Argelés, entre outros. Possivelmente eram recém-imigrados, no esforço de integrar a núcleos de criação, socialização, criação e exposição de suas produções artísticas.

A composição do quadro social desta Associação, explicitamente de caráter elitista, reitera a posição de Gustavo Dória sobre as “reclamações” em rejeição ao teatro de entretenimento por parte da esfera da intelectualidade da sociedade brasileira, tanto no teatro quanto nas demais artes.

De acordo com o Anuário, desde a sua fundação a AAB promoveu diversas atividades, entre elas mais de 120 exposições individuais, concertos, conferências literárias, homenagens a escritores e, organizados anualmente, os festejados Bailes dos Artistas, em época de Carnaval, e o Réveillon das Artes. O pesquisador Henrique Vertchenko considera que a AAB, enquanto um espaço de sociabilidade e criação artística moderna, foi bastante propícia ao surgimento do grupo Os Comediantes⁵⁵. Vertchenko ressalta a realização de conferências, como as de Anton Giulio Bragaglia, em 1936, considerado o reformador do teatro italiano e autor de ensaios sobre a encenação que foi reunida no livro *Fora de Cena: ensaios sobre teatro*⁵⁶ e outra de Jarbas de Carvalho, em 1939, intitulada “Teatro Sintético”, em que defendia o lançamento de novas bases para um teatro hodierno.

Não se sabe qual foi a recepção dessa conferência, em 1939. De acordo com Vertchenko, a conferência de Jarbas de Carvalho, ainda assim, é significativa enquanto “portadora de utopias modernas em consonância com os ímpetos de modernização e como evento dentro de um quadro maior de atividades da AAB com a finalidade de discutir e promover o teatro”⁵⁷.

Observa-se que o debate, a preocupação e o interesse pelo desenvolvimento do teatro esteve presente dentro da AAB durante toda a gestão de Celso Kelly. Data de 1936 o início da promoção de concursos de cenários, de interpretação para atores profissionais, outro destinado aos atores amadores, um concurso de peças originais e traduzidas. Sobre a submissão das peças teatrais para o concurso, o Anuário da AAB revela orientações para uma dramaturgia de análise social:

⁵⁵ VERTCHENKO, Henrique Brener. *A Fabricação do Teatro Brasileiro Moderno: “Vestido de Noiva” e A Crítica Teatral – 1928-1948*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2015. P. 114-127.

⁵⁶ BRAGAGLIA, Anton Giulio. *Fora de Cena: ensaios sobre teatro*. Tradução: Álvaro Moreyra. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi Ltda., 1941.

⁵⁷ VERTCHENKO, 2015, p. 123.

[...] ao gênero da alta comédia ou do drama de pensamento, sendo preferível que se atenham à fixação de um puro lance de destino humano, de sentido transcendente aos problemas particulares do instante, como o fizeram por Shakespeare, e absolutamente proibido que explorem temas ideológicos, de significação política, social e moral controversa ou condenável. O desejo da A.A.B., com a presente iniciativa é provocar uma pura floração de genuína arte dramática, segundo o exemplo dos maiores mestres de todos os tempos. E a arte dramática genuína, como toda arte, não seria jamais a que se prestasse a servir de instrumento a finalidades outras que não a expressão do sentido transfigurado do homem em face do mistério de beleza e profundidade da vida.⁵⁸

O foco na dramaturgia denota certa concepção de que o teatro dependia de melhor “qualidade” dos textos. A comissão julgadora era composta por Andrade Muricy, Orris Soares, Tasso da Silveira e Itália Fausta. Depois de praticamente um ano, o jornal *Noite* publica o resultado do concurso de peças teatrais, em primeiro lugar, Carlos Pizza com o texto “O Avião DX-323” e, em segundo, “Veneno” de Benjamin Lima. Informa a nota que não houve concorrentes para peças traduzidas. Sobre os demais concursos, não foi possível encontrar candidatos e vencedores. Todavia, cogita-se a possibilidade de Santa Rosa ter sido o vencedor do Concurso de Cenários⁵⁹.

Em abril de 1937, Celso Kelly promove novamente uma série de concursos, dessa vez incluindo o campo das letras, o cinema, a música e artes industriais (brinquedos). Para o teatro, promove dois editais: interpretação para amadores e outro para peças em um ato. Infelizmente, outra vez, nenhum resultado sobre ambos os concursos foi divulgado na imprensa. Em depoimento ao SNT, Luiza Barreto Leite afirma que a sua estreia no teatro foi neste concurso, com a representação de *Uma pena ser só ladrão*, texto do seu primo João do Rio, encenado pelo grupo amador *Os Independentes*. O grupo seria formado por Sadi Cabral⁶⁰, Mafra Filho e Margarida Bandeira Duarte. Já Gustavo Dória afirma que os quatro jovens teriam apresentado o total de quatro peças em um ato.

Com exceção da versão oficial de Gustavo Dória e de Luiza Barreto, nenhum outro documento comprova *Os Independentes*⁶¹ como vencedor do concurso de peças

⁵⁸ *Anuário da AAB* (Cedoc/FUNARTE)

⁵⁹ De acordo com Niuxa Dias Drago (2014), conforme consta em currículo enviado pelo próprio Santa Rosa candidatando-se a uma bolsa na Fundação Guggenheim, em Nova Iorque, havia ganhado o respectivo concurso com os estudos de decoração para *Pelleas e Melisanda*, de Maeterlinck.

⁶⁰ Em depoimento ao SNT, Sadi Cabral não menciona essa experiência, nem sequer considera *Os Comediantes* na sua carreira teatral.

⁶¹ Em pesquisa na Hemeroteca Digital, nenhuma ocorrência sobre *Os Independentes* foi encontrada.

em um ato ou como gênese de Os Comediantes. De acordo com o Anuário da AAB do ano de 1936, Jorge de Castro e Santa Rosa já eram associados. O concurso, então, parece ter sido o responsável pela chegada pessoal de Luiza Barreto Leite às atividades da AAB que, nesta ocasião, presidida por Celso Kelly, dedicava-se ao incentivo da arte dramática por meio da promoção de concursos.

De acordo com Gustavo Dória, o êxito alcançado com estas encenações incentivou Celso Kelly a colocar em prática os seus propósitos, concretizando um velho sonho: “criar um grupo teatral próprio da Associação dos Artistas Brasileiros”. E Luiza Barreto Leite reitera:

Foi quando o presidente da Associação Brasileira de Artistas resolveu formar dois departamentos que não existiam: Teatro e Cinema. Isso foi em 1938, e convidou para organizar o Departamento de Teatro nós três - Santa Rosa, Jorge e a mim - que representariamos a ‘ala jovem’ e, ao mesmo tempo, convidou todos *os grandes empresários de teatro no Brasil*.⁶²

Em divulgação no jornal *Correio da Manhã*, no dia 13 de abril de 1938, a AAB noticia a inauguração da Comissão de Teatro e Cinema, sustentado pela declarada finalidade de “desenvolver suas atividades à semelhança do que faz em todas as demais artes”. Também é divulgado os membros dessa comissão artistas como Hugo Adami, Raul Pedrosa, Humberto Mauro, Magalhães Junior, Miranda Netto, Roberto Assumpção de Araújo, Joracy Camargo, Oduvaldo Vianna e Olavo de Barros. Se por um lado existiu a “ala jovem”, por outro existiu o que podemos designar de “ala conservadora” do teatro brasileiro, constituída por Magalhães Júnior, Joracy Camargo, Oduvaldo Vianna e Olavo de Barros.

Este último, por exemplo, era considerado “entre os ensaiadores mais disputados nas primeiras décadas do século XX”⁶³. No final dos anos de 1930, a edição nº 3 do *Jornal dos Teatros*⁶⁴, sob a direção de Olavo de Barros e Ruben Gil, informa que a AAB organizou um almoço para que nele houvesse ocasião de distribuir o programa de letras e artes delineado para o ano de 1938, dando especial destaque para a

⁶² LEITE, Luiza Barreto. Entrevistas. (In.) FUSER, Fausto. *A “turma” da Polônia na renovação teatral brasileira, ou Ziembinski, o criador da consciência teatral brasileira?* Tese de Doutorado (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 1987. V. 2. P. 424. Itálico nosso.

⁶³ CAMARGO, Angélica. *A política dos palcos*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. P. 17

⁶⁴ Recorte (Arquivo Gustavo Dória).

presença de Celso Kelly, presidente da associação, e de Gustavo Capanema, então Ministro da Educação e Saúde (MES).

Na semana seguinte, no dia 20 de abril, o *Correio da Manhã* publica o respectivo programa detalhado pelo pintor Raul Pedrosa, vice-presidente da AAB. Com relação ao teatro, Pedrosa confirmou a realização de seis conferências. Divulgando apenas o tema de duas palestras, chama nossa atenção para a conferência de Celso Kelly intitulada *Os Comediantes*. Infelizmente, ainda não foi possível assegurar sobre o que efetivamente versava Kelly: seria sobre o suposto agrupamento ou sobre o conceito moderno de atuação? Vale ressaltar que a primeira conferência tratava-se sobre o “Problema do autor e do intérprete” a cargo de Joracy Camargo.

O que se pode assegurar, até então, é a diversidade da composição dos membros da Comissão de Teatro e Cinema. É o caso, por exemplo, do próprio Joracy Camargo, renomado dramaturgo do teatro profissional da primeira metade do século XX. Observe que um delineamento em torno da pretensão artística não se deu sem tensões e disputas dentro do departamento. Mais adiante em seu depoimento, Luiza revela o seu temperamento diante das relações internas entre os membros da comissão:

Todos os grandes escritores, que eram também os empresários e ‘donos’ do teatro brasileiro, eles escreviam peças e empresariavam. Logo na primeira reunião, nós, os jovens, tínhamos ideias totalmente diferentes das deles, mas eles eram os ‘papas’ do teatro. Começamos a divergir, mas não nos atrevíamos a falar e quando já estávamos nos acotovelando eu resolvi falar e ‘botar os pingos nos is’, dizendo que não era nada daquilo o que nós pretendíamos fazer e que a Associação não podia fazer um teatro profissional baseado em quem ganhava mais. [...] Aí, houve o racha. O Oduvaldo Viana, pai, achou que eu tinha toda a razão e o próprio Joracy Camargo também disse que eles não tinham nada a fazer, que nós ficássemos os três.⁶⁵

O trecho acima deixa evidente que o grupo em formação teve protestos contra a sua possível relação com o mercado. É sugestivo de um anseio por uma prática teatral distanciada da prática profissional, sintonizada ao gosto do público, da bilheteria como um critério de produção. Assim, a AAB contribuiu sob o “signo do refúgio” aos três jovens, ambos com histórico de outros agrupamentos (fracassados em seu próprio embrião), mas agora teriam encontrado o lugar simbólico e propício ao desenvolvimento de um teatro de arte.

⁶⁵ LEITE, Luiza Barreto. Depoimentos. (In.) FUSER, Fausto. *A “turma” da Polônia na renovação teatral brasileira, ou Ziembinski, o criador da consciência teatral brasileira?* Tese de Doutorado (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 1987. V. 2. P. 424-5.

1.5. Os três jovens

[...] por isto falarei apenas da fase inicial, aquela em que Santa Rosa, eu e Jorge de Castro, um jovem cenógrafo, uma atriz em embrião e um diretor recém-chegado da Inglaterra, como ainda manda muito figurino que considera fundamental a técnica importada, aceitamos o convite de Celso Kelly, presidente da Associação dos Artistas Brasileiros, e de Tasso da Silveira, diretor de seu Departamento de Teatro, para assumir a responsabilidade deste último.⁶⁶

Os depoimentos de Luiza Barreto Leite sempre reiteram o ponto de partida dos três jovens – Jorge de Castro, Santa Rosa e a própria – graças ao convite de Celso Kelly. Essa “leitura da História”, a ser confrontada na análise do primeiro estatuto do grupo, ainda assim possui seu peso pela unanimidade. Nesse sentido, torna-se oportuno esboçar a trajetória biográfica destes três “precursores”, mesmo que, para compreendê-los, seja “necessário desistir de pensar em termos de substâncias isoladas, únicas, e começar a pensar em termos de relações e funções”⁶⁷.

Ainda que seja difícil precisar uma pequena biografia de Jorge de Castro, sabe-se que, em 1936, era sócio-efetivo da AAB. De acordo com Dória, Jorge era uma figura que começara suas primeiras incursões como fotógrafo amador, tendo até alguns trabalhos premiados. Retornando da Inglaterra, onde fizera um curso de teatro, “ingressou no grupo de Candido Portinari, que não obtivera ainda o auge do seu sucesso e andava cercado de uma multidão de rapazes curiosos e bem-intencionados”⁶⁸.

Inicialmente, Jorge carregava consigo ideias que poderiam ser aplicadas no grupo, como por exemplo, iniciar com montagens de peças de um ato. É Dória também quem afirma que Jorge de Castro, que não tinha um temperamento dos mais estáveis, resolveu viajar, desligando-se do grupo ainda na fase inicial. Em depoimento ao SNT, Luiza Barreto Leite deixa a entender que já conhecia Jorge desde quando frequentava o Café Simpatia em companhia de Raul Bopp e Oswald de Andrade, em 1935. Por ser um jovem que havia estudado teatro na Inglaterra, ele teria sido convidado para ser o

⁶⁶ LEITE, Luiza Barreto. A Fase Heroica. In: Dionysos, 1975, p. 42.

⁶⁷ ELIAS, 1994, p. 25.

⁶⁸ Fotografias de Jorge de Castro. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro, 21.10.1939. P. 5.

diretor de cena e montar *O homem e o cavalo*, de Oswald, mas Luiza confirma que “Jorge de Castro não dava mesmo. Nunca ia ensaiar.”⁶⁹

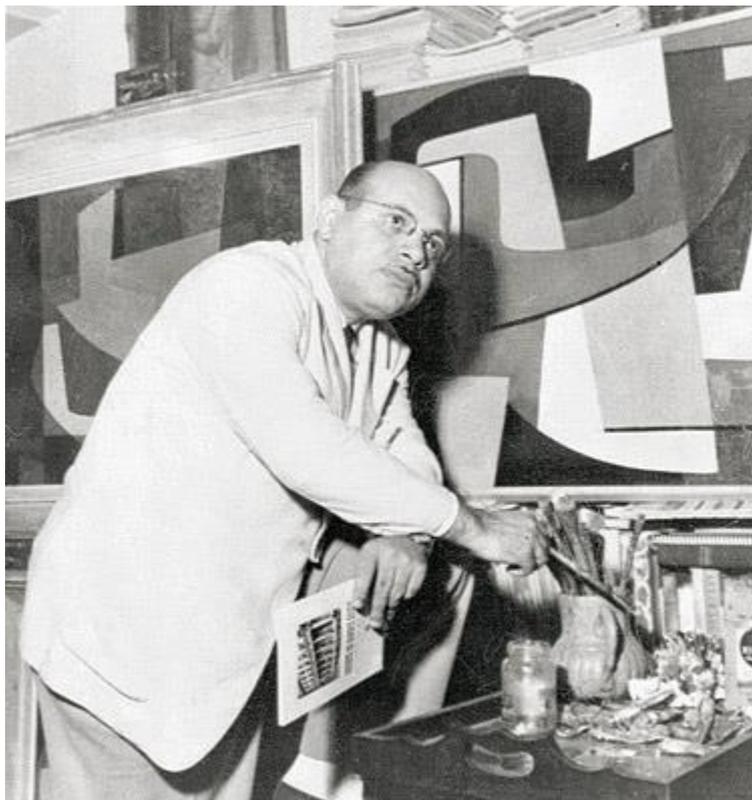
Em reportagem para a revista *Dom Casmurro*, em 21 de outubro de 1939, é anunciado uma exposição fotográfica de Jorge de Castro intitulada “Clichês”, no Palace Hotel. O evento é composto por uma série de fotografias, de paisagens rurais, árvores, desde pessoas anônimas a fotografias do maestro Villa-Lobos e do poeta Manuel Bandeira em suas poltronas. A apresentação do artista constrói a sua personalidade artística inclinada para o diletantismo, espontânea, sugerindo uma compreensão pejorativa da técnica em detrimento da produção de arte “genuína”, pensamento este bastante diverso da perspectiva de Santa Rosa no teatro e, conseqüentemente, nas bases do grupo Os Comediantes.

Tomás Santa Rosa Júnior nasceu no dia 20 de setembro em 1909, em João Pessoa (PB). Desde criança, o futuro cenógrafo já demonstrava vocação às artes plásticas, quando conta que pintava “painéis de grandes proporções”, ou seja, as paredes de sua própria casa⁷⁰.

IMAGEM 2 - Santa Rosa

⁶⁹ LEITE, Luiza Barreto. *Depoimentos*. 1975, p. 80.

⁷⁰ BARSANTE, Emmanuel Cássio. *Santa Rosa em Cena*. Rio de Janeiro; Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1982.



Fonte: Página do Itaú Cultural na Internet⁷¹.

Iniciou seus estudos na Quinta Cadeira Mista da Paraíba, ingressou no Liceu Paraibano, onde concluiu o seu Curso Comercial e bacharelou-se em Ciências e Letras. De acordo com o pesquisador Emmanuel Cássio Barsante⁷², aos 14 anos de idade teria recebido a visita do Dr. Álvaro de Carvalho e Lourenço Baeta Neves, cuja pretensão era de convidá-lo para trabalhar no escritório oficial de contabilidade. Aceitando o convite, uma vez que o escritório funcionava no Palácio do Governo, justamente ao lado do Liceu Paraibano, poderia dar continuidade aos seus estudos em humanidades ao mesmo tempo em que iniciara sua carreira de funcionário público.

Depois de ter saído de João Pessoa para passar um período em Maceió, possivelmente para o exercício de algum cargo público, Santa participa do movimento intelectual da cidade, através de Manuel Diégues Júnior, que conhecera numa viagem de navio entre Salvador e Maceió. Ainda em Maceió, já em 1932, participou da “Noite de Arte Moderna” promovida pela associação intitulada Liga Contra o Empréstimo de Livros, fundada por Valdemar Cavalcanti, Moacir Pereira e Alberto Passos Guimarães,

⁷¹ Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra62913/tomas-santa-rosa-em-seu-atelie>>. Acesso em: 18 de jun. 2020.

⁷² As informações biográficas foram extraídas do livro *Santa Rosa em Cena*, de Emmanuel Cássio Barsante (1982).

sendo muito possível que tenha estabelecido e ampliado a sua rede de sociabilidade entre artistas e intelectuais nordestinos, ecoando as ideias da Semana de Arte Moderna de 22, antes mesmo de mudar-se para a capital federal.

O biógrafo Barsante e, mais recentemente Niuxa Dias Drago⁷³, ambos estudiosos da vasta obra artística de Santa Rosa, reforçam o seu autodidatismo no campo das artes. Vindo para o Rio de Janeiro, em 1932, o jovem de 23 anos dividia quarto com o seu amigo escritor José Lins do Rego, que conhecera ainda em Maceió. Afirma Lins do Rego que “foi ele, durante anos, o homem que me lia os livros para depois conceber as suas capas e dar-lhes o ritmo necessário à compreensão do público”⁷⁴. Inclusive, vale destacar, Santa Rosa foi um grande colaborador em diversas editoras⁷⁵ como ilustrador, em especial das obras de José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade. Para Drago, é possível afirmar que a experiência de Santa Rosa como ilustrador o tenha preparado para a tradução do texto dramático no espaço do palco, experimentando-o na transcrição plástica da sequência de imagens suscitadas pelos autores.

Em 1935, Santa Rosa casa-se com Maria da Glória Monteiro, no apartamento de Cândido Portinari, o que sugere forte convívio com o pintor e as artes visuais desde que chegara ao Rio de Janeiro. Não é por coincidência que, de acordo com o Anuário de 1936 da AAB, Santa Rosa integrava o “quadro social” como sócio efetivo.

Logo no início de sua chegada ao Rio, fundou o periódico *Sua Revista* que, embora tenha conseguido apenas o primeiro número, Santa teria tido a oportunidade de conviver com diversos intelectuais e jornalistas que também colaboraram nesta edição, bem como na segunda tentativa intitulada *Movimento – Revista do Club de Cultura Moderna*, assinando críticas de arte, escreveu sobre desenho e outros temas como cenografia, teatro e música.

[...] para o escritor [e também para o ilustrador, como é o caso de Santa Rosa] o jornal desempenhava funções econômicas e sociais importantes; ele era fonte de renda e de prestígio. Devido à insuficiente institucionalização da esfera literária, temos um caso no qual um órgão voltado para a produção de

⁷³ DRAGO, Niuxa Dias. *A cenografia de Santa Rosa: espaço e modernidade*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2015.

⁷⁴ REGO, José Lins *citado por* BARSANTE, 1980, p. 176.

⁷⁵ De acordo com Barsante (1980), ilustrou obras literárias publicadas pela José Olympio, Livraria Martins Editora, Editora Cruzeiro do Sul, Editora A Noite, além de publicações do Ministério da Educação e Saúde e periódicos de letras e artes da época.

massa se transforma em instância consagradora da legitimidade da obra literária.⁷⁶

Nos últimos anos, Drago debruçou na análise de sua produção em cenografia teatral no contexto do movimento moderno brasileiro. O registro de seu primeiro cenário foi para o espetáculo *Ásia*, de Lenormand para a Companhia Dramática de Álvaro Moreyra.

Também no mesmo ano assina a cenografia de algumas montagens da Companhia Jayme Costa. Com temporada patrocinada pela Comissão Nacional de Teatro, o empresário mesclou o repertório entre comédias de costumes e autores modernos⁷⁷. Para ambas as companhias, Santa Rosa desenvolveu uma cenografia de cunho realista, apresentando ambientes, ainda que pautados pela simplificação moderna. Procurando expor apenas os acessórios necessários à ação, observa-se também a preocupação com a criação de um espaço cênico em diversos níveis, o uso de pilares ou arcadas para propor “cortes” espaciais ou temporais⁷⁸. Santa Rosa foi o primeiro artista plástico da cena a trabalhar em parceria com o diretor na criação de uma obra teatral visualmente simbólica, segundo as concepções do teatro moderno.

E por último, Luiza Barreto Leite que “possui o gosto da polêmica, peculiar à carreira”⁷⁹, sempre defendeu a gênese do grupo como um projeto encampado pelos três, a convite de Celso Kelly. Natural de Santa Maria (RS), Luiza nasceu em 1º de outubro de 1909⁸⁰ e, desde seus quinze anos de idade, conta que viajava pelo Rio Grande do Sul declamando poesias. No final da década de 1920 mudou-se para Porto Alegre com a intenção de estudar Engenharia, mas naquela época o curso não aceitava mulheres. Por influência da mãe, ingressou na Faculdade de Direito em 1930, tornando-se uma das primeiras mulheres a formar-se em Direito no Rio Grande do Sul em 1934, embora jamais viesse a exercer a profissão. No mesmo ano, depois de uma temporada de estudos na França, onde seu pai era cônsul, transferiu-se para o Rio de Janeiro e começou a trabalhar como tradutora para a revista *O Cruzeiro*, muito em breve sendo

⁷⁶ ORTIZ, 2001, p, 28 apud DRAGO, 2014.

⁷⁷ Santa Rosa concebeu os cenários para *As doutoras*, de França Junior; *Uma loura oxigenada*, de Henrique Pongetti e *Anna Christie*, de Eugene O’Neill. Os projetos estão no Cedoc/Funarte.

⁷⁸ DRAGO, 2014.

⁷⁹ CAMARA, Lourdes. *As jornalistas brasileiras estão satisfeitas com a carreira*. Vamos ler! Rio de Janeiro, 05.12.1940.

⁸⁰ Em entrevista, Luiz Alberto Barreto Leite conta que a sua avó teria levado Luiza, sua mãe, ao cartório e registrado seu nascimento em 1912, pois não era de “bom tom” Luiza ter mais idade que os rapazes na Faculdade de Direito de Porto Alegre, em 1930. Luiza teria 21 anos, mas em razão da época, simulou ter 18 anos para continuar na Faculdade. (Entrevista a Luiz Alberto Barreto Leite, 25/10/2019)

contratada como repórter da revista. Assim que chegou, Luiza integrou a Aliança Nacional Libertadora e a União Feminina do Brasil.

IMAGEM 3 - Luiza Barreto Leite



Fonte: Dossiê de Fotografias / CEDOC-Funarte

Em 1936, ingressa na empresa *A Noite*, de Victor Costa, como colunista de assuntos femininos, repórter e colunista de *Arte de Vamos Ler*, *A Carioca* e *Noite Ilustrada*, inicialmente como colaboradora. Depois se torna “colaboradora efetiva”, sendo promovida ao cargo de redatora mensalista, de 1940 a 1947. Destacou-se por criar a página feminina, publicada sempre aos domingos, e por tratá-la sob o ponto de vista social e político, ultrapassando as fronteiras domésticas e consumistas. Cogita-se a possibilidade dela ter ingressado na Escola de Teatro Martins Pena e, junto com os colegas de curso, vencido o concurso de peças em um ato da AAB.

A única versão que defende os três jovens na gênese do grupo é a de Luiza. Certamente o interesse particular de Luiza, Jorge e Santa Rosa teria encorajado Celso Kelly a criar um grupo de teatro dentro da AAB. A criação do grupo demandou tempo para que outros elementos, principalmente da elite carioca, e alguns com mínima experiência no tablado, fossem aos poucos integrando o conjunto amador.

1.6. O ano de 1938-39 e o Teatro Nacional: o lugar do não-evento teatral

Apesar da impossibilidade de estabelecer com precisão à veracidade do protagonismo triangulado de Jorge de Castro, Santa Rosa e Luiza Barreto Leite – uma afirmação levantada pela própria Luiza – a documentação encontrada aponta por eventos esporádicos associados ao nome do grupo, sinalizando a sua existência.

A começar pelo periódico *Jornal do Comércio* que, em 1º de maio de 1938, divulgou finalmente a série de conferências sobre teatro, “com eficiente coordenação de Rodrigo Octavio Filho, Joracy Camargo e Santa Rosa”, a saber: “O problema do autor e do intérprete”, por Joracy Camargo, com ilustrações; “O problema da mise-en-scène”, por Santa Rosa; “O problema econômico do teatro e do cinema”, por Magalhães Junior; “Estética do Teatro Grego”, por Lúcio Cardoso; “Estética do Teatro Moderno”, por Raul Pedrosa; “O Teatro da Criança”, por Luiza Barreto Leite Sanz. Essas conferências estavam previstas para acontecer na sede do Palace Hotel⁸¹. Além das conferências, estava previsto para o dia 24 de maio, às 17 horas, por ocasião do encerramento do 13º Salão dos Artistas, a peça em um ato “Pela manhã”, de Eugene O’Neill, por Os Comediantes. Não se sabe quem pertencia ao corpo de elenco e equipe técnica do grupo, possivelmente ainda em formação, visto que termina a matéria reiterando que, “todos os associados [sócios da AAB] que desejarem inscrever naquele conjunto de amadores deverão ter um entendimento com a Comissão de Teatro e Cinema [...]”.

No mês seguinte, o periódico *A Noite*, nos dias 20 e 21 de junho de 1938, informa brevemente que Celso Kelly havia enviado um ofício ao professor Eduardo Vieira, solicitando permissão para promover no Cinema-Teatro Glória, na tarde do dia 29 do mesmo mês, a apresentação de um programa teatral, com a representação de *A Dama do Soneto*, peça em um ato de Bernard Shaw, pelo grupo de amadores da A.A.B., vulgo Os Comediantes. Posterior ao pedido, nenhuma nota ou repercussão do evento foi publicada.

No ano seguinte, mais especificamente em 16 de abril de 1939, o periódico *Diário de Notícias* informa que Os Comediantes irão apresentar *Oito Cavalos, Quatro Cilindros e Nenhum Badejo*, de Jean Jacques Bernard, no estúdio da Rádio Nacional

⁸¹ Associação dos Artistas Brasileiros. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 01.05.1938.

(PRE 8), às 21:30. A tradução a cargo de Brutus Pedreira e interpretações de Sylvia Figueiredo e Paulo Soledade. A única fonte preservada desse suposto acontecimento é a fonte de jornal.

Em 7 de junho de 1939, é a vez do *Jornal do Comércio* divulgar uma “recepção” que, por iniciativa do grupo Os Comediantes, a AAB homenageará a atriz-empresária teatral portuguesa Amélia Rey Colaço e Lucília Simões, atriz portuguesa naturalizada no Brasil. Nenhuma nota testemunhando a realização destes acontecimentos elencados acima foi encontrada – se publicada – na imprensa. Por outro lado, mesmo diante da ausência de outras provas a respeito destes supostos acontecimentos, a crítica histórica não permite puramente adotar raciocínios aritméticos e, assim, invalidar tais notas dos jornais⁸². Nesse sentido, esse levantamento pode indicar a realização de tais eventos em proporção menor.

Os eventos datados no ano de 1938, se de fato ocorreram, foram quase todos ignorados de quando o jornal *A Noite*, em 26 de março de 1939, publicou uma crônica visando responder, a partir de um exame retrospectivo da produção teatral do ano anterior, à seguinte pergunta: “a salvação do teatro nacional estará nos grupos amadores?”. A crônica foi assinada pela jornalista Maria Luiza, que possui diversos outros textos assinados na Revista *Vamos ler!*, mas somente esta crônica mencionada acima ligada ao debate do teatro na sociedade brasileira⁸³. Nesta crônica, a autora expõe a dificuldade de instituir uma nova prática teatral sob o signo do moderno em razão das experiências do ano de 1938. A título de ilustração, mesmo a Companhia de Delorges Caminha, amparada pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), não conseguiu dar continuidade ao propósito de superação de um *modus operandi* baseado exclusivamente no histrionismo dos grandes atores. Para a cronista,

⁸² BLOCH, Marc. Metodologia histórica. In: *História e Historiadores*. Teorema, 1998. P. 25.

⁸³ Cogita-se a possibilidade de Maria Luiza ter sido o pseudônimo de Luiza Barreto Leite. De acordo com o currículo de Luiza, redigido pelo seu filho Luiz Alberto Barreto Leite, em que diz: “Em 1936, ingressa na empresa *A Noite*, de Victor Costa, como colunista de assuntos femininos, repórter e colunista de *Arte de Vamos Ler!*, *A Carioca* e *Noite Ilustrada*, inicialmente como colaboradora, a partir de 10 de maio de 1937 como “colaboradora efetiva”, sendo promovida em 25 de novembro de 1940 a redatora mensalista, cargo em que permaneceu até 31 de março de 1947. Destacou-se por criar a página feminina, publicada aos domingos, e tratar a questão feminina do ponto de vista social e político, ultrapassando as fronteiras domésticas e consumistas.” Em pesquisa realizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, tanto Luiza Barreto Leite quanto Maria Luiza assinaram a coluna “Cartas ao Rio” no ano de 1940. Além disso, nenhum outro artigo discutindo o movimento teatral foi encontrado sob a assinatura de Maria Luiza, ao contrário de outros artigos assinados por Luiza Barreto Leite. Talvez, a título de especulação, ela tenha fabricado um pseudônimo para evitar associação de sua imagem enquanto jornalista a assuntos restritos ao lar e ao feminino.

O teatro, para ser teatro, deve existir em função de si mesmo, para cumprir a sua verdadeira missão, independente de valores individuais e figuras centrais. O mérito do espetáculo deve repousar no conjunto e não no intérprete do primeiro papel; é preciso que, se esse intérprete faltar no dia da estréia, o espetáculo nada sofra com isso, e que no dia de sua morte o conjunto lamente apenas a morte de um colega e não a dissolução de uma companhia.⁸⁴

É lícito afirmar que a produção teatral carioca à época passava longe de uma prática baseada na relação harmônica de todos os elementos plásticos da cena e, em especial, dos atores. Sem desmerecer a grandiosidade de astros e estrelas como Dulcina de Moraes, Ítala Ferreira e Procópio Ferreira, aponta que a lógica do estrelato semelha a natureza de anúncios luminosos, “que acendem e apagam tão repetidas vezes que acabam por cansar os olhos”.

Mais adiante, Maria Luiza relembra a estreia de *Romeu e Julieta*, do Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno, como um sinal de esperança. Embora reconheça que o TEB foi “além de todos os limites da audácia”, partindo do pressuposto de que o elenco era formado de um grupo de amadores inexperientes e os recursos financeiros eram insuficientes, acredita Luiza que todos que assistiram ao espetáculo do dia 28 de outubro de 1938 “saíram do teatro *mais ou menos* entusiasmados e convencidos de que estavam realmente lançadas as bases do Teatro Universitário no Brasil”⁸⁵.

Na esteira dessa crônica, a cronista relembra o leitor que, “além dessa iniciativa de amadores, o ano de 1938 deu-nos uma outra, que até agora não encontrou oportunidade de aparecer perante o público, mas que possivelmente apresentará uma temporada no corrente ano”, ou seja, em 1939. A afirmação da jornalista provavelmente refere-se ao pedido de pauta publicado, em nota, também no jornal *A Noite*, nos dias 20 e 21 de junho de 1938. Brevemente, informava que Celso Kelly havia enviado um ofício ao professor Eduardo Vieira, solicitando permissão para promover no Cinema-Teatro Glória, na tarde do dia 29 do mesmo mês, a apresentação de um programa teatral e a representação de *A Dama do Soneto*, peça em um ato de Bernard Shaw, pelo grupo de amadores da A.A.B., vulgo Os Comediantes. Posterior ao pedido, nenhuma nota ou repercussão do evento foi publicada. Vale o acréscimo de que Shaw foi uma indicação de Jorge de Castro, que considerava oportuno uma peça em um ato pela praticidade e

⁸⁴ LUIZA, Maria. *O ano de 1938 e o Teatro Nacional: a salvação do teatro nacional estará nos grupos amadores?*. *A Noite*. Rio de Janeiro, 26.03.1939.

⁸⁵ *Ibidem*.

por ser “uma modalidade de teatro pouco conhecida entre nós, ainda que merecendo difusão pelo grande número de originais de qualidade que o repertório internacional oferecia”⁸⁶.

De acordo com a cronista, o grupo teria sido fundado por Celso Kelly e Santa Rosa, na Associação dos Artistas Brasileiros, no interior de um departamento de teatro e cinema. Continuando a descrição, o grupo seria composto por “gente moça, dedicada e capaz de compreender o verdadeiro sentido da arte dramática”⁸⁷ e cujo propósito do agrupamento sustenta-se pelo prazer de interpretar grandes autores. Em seguida, conta que foi Santa Rosa quem definiu a concepção do grupo, valendo reprodução na íntegra:

O teatro é uma tentativa de explicação do homem. Traduzindo o seu mecanismo psíquico, a sua atitude diante dos problemas do universo, o teatro dá vazão às questões da mais alta importância filosófica, artística ou moral. O teatro não é propriamente uma diversão comum, já está assentado, mas um campo de estudo e experiência, um laboratório de emoções, onde as lições coletivas são demonstradas ao vivo, utilizando-se o próprio ser humano como interprete de suas próprias paixões.

E porque o teatro tenta explicar o homem, os seus maiores momentos são aqueles em que a ação não coincide com a vida aparente, mas quando penetra e expõe a trama dos conflitos mais intensos, mais profundos e delicados. Quando o sublime desce com a sua luz trágica pensando sobre os espíritos, levando-os aos limites do verossímil com o seu cortejo de sombras, e suas interrogações diante dos problemas insolúveis.

É esse o grande momento do teatro. Tocar a essência do homem e comunicá-la poderosamente ao espectador como uma revelação fundamental que o abale com a sua força e a sua verdade, sem a qual ele possa não viver.

Essa é a verdade de Édipo, de Agammenon, de Lehar, de Hamlet, de Nora ou Hadda Gabler, verdade essencial que dá ao teatro a sua flama imperecível.⁸⁸

A exposição dessa crônica aponta para uma releitura sobre o surgimento do grupo; e mais, direciona este surgimento para “a história dos não-eventos teatrais”⁸⁹, conceito proposto pela historiadora finlandesa Hanna Korsberg. Em síntese, não se deve ignorar os eventos teatrais que, em função de algum *motivo*, foram impedidos de acontecer, pois devem ser vistos como “evidências” para a escrita da história. Para Korsberg, partindo do pressuposto de que o passado na história é um dado ausente, o não-evento teatral em questão é duplamente ausente: está localizado tanto no passado (portanto ausente) quanto à beira de acontecer (mas não acontece). Desse modo, seria possível um historiador pesquisar e escrever história sobre um acontecimento que, na

⁸⁶ DÓRIA, 1975, P. 7.

⁸⁷ LUIZA, Maria. *Op.cit.*

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ KORSBERG, Hanna. *History without a Past: On the Significance of a Non-event and the Researcher's Position in History Writing*. In: *heatre Research International*, [s.l.], v. 32, p. 32-48, Mar. 2007.

verdade, nunca aconteceu? Esta questão historiográfica levantada por Korsberg fundamenta-se em um estudo de caso sobre o planejamento de uma temporada do Teatro Nacional da Finlândia (TNF) na sede do Teatro Schiller situado na capital alemã, em maio de 1943.

Em breve resumo, a diretoria do TNF estava politicamente comprometida com a Alemanha. Durante a inauguração do Teatro Schiller, em 1938, a companhia oficial realizou uma longa turnê de propaganda pela Alemanha e pelos países do norte da Europa. Em março daquele ano foi a vez dos alemães representarem *O prefeito de Zalamea* (original de Calderón e dirigido por Wilhelm von Scholz) no TNF. O mais entusiasmante foi o periódico *Uusi Suomi* que publicou uma crítica, em 22 de março de 1938, enfatizando a natureza política da turnê e ressaltando a presença do embaixador alemão na Finlândia – Wipert von Blücher – que estivera sentado ao lado de Eino Kalima, o diretor do TNF, durante a representação.

O diretor do Teatro Schiller, Heinrich George, retornou a Helsinque e repetiu o convite para que TNF realizasse uma visita ao principal palco teatral do Terceiro Reich. O convite foi aceito em 1942, mas foi a situação política a razão principal do aceite. A saber, a Alemanha havia dado início a Operação Barbarossa, atacando a União Soviética. No discurso de 22 de junho de 1941, Adolf Hitler anunciou que a Finlândia estava lutando “na liga” (*im Bunde*) junto da Alemanha. Mas os políticos finlandeses não ficaram satisfeitos com isso, e durante toda a guerra, o governo manteve a tese de “guerras separadas”. Ou seja, a Finlândia estava lutando contra a União Soviética com a Alemanha; não na liga, mas como irmãos de armas. Isso porque o objetivo mínimo era recuperar as áreas perdidas no tratado de paz de Moscou após a Guerra de Inverno de 1938-140, entre a Finlândia e a União Soviética. Portanto, o governo finlandês não se identificava particularmente com os objetivos da guerra.

Apesar da visita ao Teatro Schiller ter sido seriamente planejada, nunca aconteceu. De acordo com as atas das reuniões da diretoria, datadas de 14 de abril de 1943, as razões para o cancelamento da visita foram, principalmente, de ordem econômica. A diretoria do TNF reunira-se com o Ministro das Relações Exteriores, o qual avaliou como difícil o subsídio estatal.

Todavia, o cancelamento da visita ocorreu por razões políticas. Já no final de 1942, a União Soviética apresentou um convite para negociações de paz ao governo finlandês. Na época, o governo finlandês não respondeu ao convite, pois a Alemanha ainda estava atacando a cidade de Stalingrado (atual Volgogrado). Essa batalha se

tornou um marco divisor da Segunda Guerra Mundial, visto que terminou de maneira catastrófica para as tropas alemãs, no início de 1943. Então, em dois meses a “situação” mudou. Já em fevereiro de 1943, realizou-se uma reunião para discutir a crise, e romper relações com a Alemanha. Desse modo, as alterações no contexto político também atingiram as relações profissionais do TNF, visto que o ministro das Relações Exteriores considerou muito “penosa” a possível visita na primavera de 1943. Diante dessa nova situação, não era mais interessante para o governo financiar a viagem do TNF, muito menos fortalecer a relação Finlândia-Alemanha.

Sobre todo esse pequeno recorte da história do TNF, a visita prevista à capital alemã não foi mencionada na historiografia teatral finlandesa. Pode-se argumentar que os planos não foram mencionados exatamente porque a visita foi um não-evento. No entanto, é importante considerar que outras manifestações da simpatia pró-Alemanha também não entraram para a História.

Outra questão levantada por Korsberg diz respeito ao compromisso ético e social dos historiadores, em especial àqueles que fizeram parte do objeto de sua narrativa. Como exemplo, a historiadora destaca que, após a Segunda Guerra Mundial, muitos historiadores em diversos países europeus pareciam sofrer de amnesia e esquecer certos assuntos e fatos de quando escreviam suas narrativas. Este é o caso de Rafael Koskimies.

Esse comprometimento pró-Alemanha passou a ser ignorado na história do Teatro Nacional da Finlândia, que havia sido escrita pelo crítico teatral Rafael Koskimies, no final dos anos de 1960. Ele exerceu duas funções dentro deste Teatro: foi membro da diretoria entre 1938 a 1960, e depois o seu historiador. O esforço historiográfico de Koskimies abarca os anos de 1902 a 1950. No prefácio desta publicação em dois volumes, o autor revela a sua condição familiar com seu objeto da narrativa, e justifica esta proximidade o motivo pelo qual muitos períodos artísticos e vitoriosos foram fatos que ele considerou *agradável* registrar.

No caso da presente pesquisa, essa questão atinge diretamente o crítico e historiador Gustavo Dória, um dos integrantes da fase inicial do grupo e primeiro (e único) responsável por escrever a história do grupo Os Comediantes. Apesar de Graça Mello se referir a ele como aquele que “[...] ficou mais à distância, colaborando na periferia das atividades”⁹⁰, deve-se atentar para o fato de que o livro *Moderno teatro*

⁹⁰ MELLO, Graça. *Testemunho*. In: DIONYSOS, 1975, p. 36.

brasileiro: crônicas de suas raízes, de autoria de Dória, foi o primeiro a surgir versando sobre o moderno teatro brasileiro. Como pontua Brandão, “existe aí a busca nítida da construção de uma versão a respeito do *moderno*, olhar de uma geração ou de um integrante desta geração. Não há má-fé ou desonestidade, mas apenas envolvimento intenso, vivência direta dos fatos estudados”⁹¹.

Mas, teria algum interesse por parte de Gustavo Dória em ignorar estes “não-eventos teatrais” os quais, diante da precária documentação encontrada, não nos permite definir com exatidão o evento inaugural do grupo? Porventura a dimensão de tais eventos de menor projeção pública pouco contribuiria para a construção da imagem do grupo atrelado à *valorização do espetáculo*, critério defendido por Dória em seu livro? Segundo Korsberg, o historiador constrói o significado dos fatos históricos no interior do processo de escrita, tornando a história um “edifício pessoal” inevitável. Desse modo, a história seria a manifestação do ponto de vista do historiador como um “narrador”⁹².

O que se discute aqui é *como e o que* interpretar de tais eventos encontrados no levantamento documental (também escassos de contraprovas) que nem sequer foram citados tanto na narrativa de Gustavo Dória quanto nos escritos memorialísticos dos atores. É possível dizer que Dória e os atores escolheram muito conscientemente o que escrever sobre e como – inclusive o que negligenciar. Dessa forma, especialmente em Dória, a narrativa parece orientar o leitor do futuro a perceber a estreia do grupo Os Comediantes como um acontecimento espetacular.

Os não-eventos teatrais enquanto fatos históricos, se vistos isoladamente, são frágeis, pois circunscritos ao membros da AAB, no Hotel Palace, não ultrapassaram tanto as margens de um movimento de arte destinado ao deleite de uma “corte”: a elite carioca. Como afirma Korsberg, um não-evento teatral pode, às vezes, fornecer indícios ainda mais significativos para o historiador do que um evento que realmente aconteceu. Não se pode, contudo, ignorá-los.

Estes não-eventos teatrais dos Comediantes estão situados durante um período no qual a imprensa registrou constantemente a insatisfação com a “ambiência profissional do teatro”, como é o caso da crônica favorável ao conjunto escrita por Maria Luiza (...Barreto Leite?). Estão situados, portanto, durante um período o qual se

⁹¹ BRANDÃO. Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. In: Sala Preta, PPGAC, USP, São Paulo, v. 1, p. 199-217, 2001. P. 210.

⁹² KORSBERG, 2007, p. 44.

construía um repertório de crenças sobre a renovação do teatro brasileiro. Diante desse raciocínio, consideram-se como o grande evento inaugurador do grupo Os Comediantes os anos de 1938-1939.

2. A ESTREIA DOS COMEDIANTES DE BRINQUEDO

2.1. O Teatro no governo Vargas: pela criação de um órgão dedicado ao teatro

Quando Getúlio Vargas assume a Presidência do Brasil, a expectativa tomou conta de grande parcela da classe teatral, confiante de que Vargas, tendo sido responsável por encaminhar o projeto de lei que regulamentou as profissões de artista e

auxiliar teatral, em 1928, ajudasse a superar a precariedade das condições de trabalho e produção teatral no país.

Acrescenta-se, também, que a chegada de Gustavo Capanema – político mineiro estritamente ligado a algumas personalidades centrais da Revolução de 1930 – ao Rio de Janeiro, em 1934, viria facilitar a consolidação do papel do Estado no que o pesquisador Daryle Williams intitula de “administração cultural”. Em 1935, Capanema foi convidado para assumir a pasta do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) e, em memorial escrito provavelmente no final daquele mesmo ano, estabelece que “o alcance das ações do ministério não deve se restringir à educação, à assistência social e à saúde. Ele deveria abarcar a cultura brasileira *lato sensu*”⁹³.

Ainda segundo Williams, Capanema teria redefinido uma “administração racional da cultura” que se resultaria numa política cultural de âmbito federal através do aparato estatal centralizador. Para Capanema, a cultura seria fruto de intervenções diversas dos poderes públicos em prol do crescimento cultural da nação, assentando as bases da identidade e civilização nacional⁹⁴.

A partir de medidas centralizadoras para a nação, o Estado visava se distanciar das antigas forças dominantes e ao mesmo tempo imprimir reformas modernizadoras no campo cultural. Repercutindo tais medidas, foi nesse ambiente que intelectuais de grande prestígio social ganharam espaço privilegiado ao ocupar funções dentro da máquina burocrática do governo, concebendo a cultura como “negócio oficial”.⁹⁵ Em torno de Capanema gravitaram diversos intelectuais e artistas, entre os quais Carlos Drummond de Andrade⁹⁶, Augusto Meyer, Lúcio Costa, Candido Portinari, Mário de Andrade, Heitor Villa-Lobos e outros que auxiliaram o ministro, quando desejava propor uma nova diretriz para a política de cultura⁹⁷. Assim,

Seu ministério constituiu-se um amplo território para a produção de uma cultura oficial orientada por valores considerados eruditos, mantendo certa

⁹³ WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema, ministro da Cultura. In: GOMES, Angela Castro (Org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. P. 251.

⁹⁴ WILLIAMS, 2000, p. 251-269.

⁹⁵ MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. P. 198.

⁹⁶ Vale destacar a proximidade longa de Drummond e Capanema anterior às lides políticas. Em meados de 1920, enquanto Drummond frequentava o Curso de Odontologia e Farmácia, Capanema cursava Direito e ambos eram vinculados ao grupo de “intelectuais da Rua da Bahia”, em Belo Horizonte (MG). Ver em: SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena; COSTA, Vanda. De Minas para o Rio. In: *Tempos de Capanema*. São Paulo: FGV, 2000.

⁹⁷ CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

distância do aparelho repressor da censura e da propaganda, que foi adquirindo um espaço cada vez maior no governo [...].⁹⁸

A proposta de Gustavo Capanema visava desenvolver a alta cultura no país – a arte, a música, as letras –, bem como ensinar aos jovens os novos valores construídos pelo Estado e impedir que a nacionalidade fosse ameaçada por agentes de outras culturas, ideologias e nações⁹⁹. Nesse sentido, foi com a gestão de Capanema que as atividades do Ministério da Educação e Saúde Pública foram reestruturadas em dois grandes órgãos, a saber: o Departamento Nacional de Educação e o Departamento Nacional de Saúde, além de órgãos complementares, destinados a atividades de caráter administrativo e órgãos de execução. O primeiro departamento, por exemplo, encampou as instituições de educação escolar, a Biblioteca Nacional, os museus, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), o Serviço de Radiodifusão Educativa e o primeiro órgão destinado ao estudo dos problemas do teatro: a Comissão de Teatro Nacional¹⁰⁰. Sobre esse último órgão, pode-se dizer que ele foi criado principalmente graças a constante cobrança por parte das entidades representativas da classe, cada qual comprometida com a proteção de uma categoria do setor, e do envolvimento direto dos profissionais teatrais¹⁰¹. Já em 1930, a Casa dos Artistas, por exemplo, organizou uma assembleia na presença do presidente da República, para exposição de um memorial reivindicando estímulos ao teatro e sugerindo a criação de um órgão dedicado ao teatro.

De acordo com a análise da pesquisadora Angélica Ricci Camargo, o primeiro subsídio destinado ao teatro nesse período foi concedido ao ator e dramaturgo Renato Viana, considerado um dos mais importantes representantes da renovação teatral nos anos de 1930. Entre 1934 e 1935, o projeto Teatro-Escola visava à formação de artistas e ao aprimoramento do gosto da plateia nacional. Segundo o crítico Mário Nunes, a ideia teria sido apresentada por um parceiro de Viana, Ronald de Carvalho, que naquela época ocupava o cargo de secretário da Presidência da República¹⁰². Assim o Teatro-Escola foi aprovado e instalado no Teatro Cassino, recebendo a quantia de 250 contos mensais, além de isenção de todos os impostos e trânsito livre nas vias férreas e navios mercantes para elenco e material. Em síntese, o projeto de Renato Viana estreou em 29

⁹⁸ SCHWARTZMAN, BOMENY e COSTA, 2000, p. 104 *apud* CAMARGO, 2013, p. 37.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ CAMARGO, *op.cit.*, p.38.

¹⁰¹ *Idem*, 2010, p. 1-6.

¹⁰² NUNES, 1956 *apud* CAMARGO, *Op.cit.* p. 46.

de outubro de 1934, com a representação de *Sexo*, de sua autoria, com elenco formado por Olga Navarro, Suzana Negri, Itália Fausta, Jayme Costa, Delorges Caminha e o próprio Viana. Mas, diante das denúncias feitas por parte do elenco relativas ao suposto descumprimento contratual e outras tantas irregularidades praticadas por Renato Viana, a classe artística teria reivindicado pela criação de um órgão dedicado a estudar os problemas coletivos e urgentes do setor. Assim, em consequência desse subsídio, e de sua respectiva mal sucedida execução, foi fundada a Comissão de Teatro Nacional¹⁰³.

Instituída por portaria em 14 de setembro de 1936, a Comissão abarcava uma série de competências voltadas primordialmente para o levantamento de estudos (o teatro infantil, história da literatura dramática brasileira e portuguesa, história da literatura dramática estrangeira, o teatro lírico e a arte coreográfica), bem como dimensionar os problemas do teatro brasileiro com o propósito de sugerir ao governo possíveis medidas para solucionar tais impasses¹⁰⁴.

A comissão era composta por alguns nomes ligados ao teatro, como o dramaturgo Benjamin Lima, Celso Kelly, Oduvaldo Vianna e o conhecido ensaiador Olavo de Barros. Outros nomes conhecidos no campo da cultura, tais como Múcio Leão, Sérgio Buarque de Holanda e Oscar Lorenzo de Fernandez também eram membros da Comissão. Em suma, a Comissão era formada por nomes de projeção intelectual e artística, o que deve ser compreendido como uma marca do governo: convocação de especialistas do meio e áreas afins.

Para o meio teatral, a inauguração de um órgão exclusivamente dedicado ao teatro significava incentivo estatal para melhoria das condições de trabalho ou mesmo reconhecimento do teatro como assunto de responsabilidade da nação. Diversas entidades, como a Casa dos Artistas que, em 1936, havia se dirigido novamente ao presidente da República, solicitando medidas de amparo ao setor, comemoraram a criação da Comissão. Até mesmo organizações com foco em outros segmentos artísticos, como a Associação dos Artistas Brasileiros (AAB), manifestou seu apoio a iniciativa governamental:

A Associação dos Artistas Brasileiros, em cujas atividades figuram medidas de estímulo ao teatro, nas suas diversas modalidades, desde a arte cênica até cenografia e a literatura teatral, vem manifestar a V. Ex. seu entusiasmo pelas providências que, em favor do teatro, acaba de tomar o Sr. Presidente da República, por proposta de V. Ex. e da Comissão de Teatro Nacional. A

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ *Ibidem.*

Associação dos Artistas Brasileiros se congratula com V. Ex por esse notável acontecimento.¹⁰⁵

Endereçada ao Gustavo Capanema, a pequena nota intitulada “A Associação dos Artistas Brasileiros e o teatro nacional” foi escrita pelo atual presidente em exercício na AAB, Horácio Cartier, pelo diretor de teatro, Tasso da Silveira e o secretário Arualdo Rabello. Veja que Celso Kelly, substituído por Horácio Cartier à presidência da AAB, agora passara a ser um dos membros da Comissão de Teatro Nacional, com a responsabilidade de levantar estudos sobre cenografia e tratar da construção e aquisição de teatros¹⁰⁶. Parece que o interesse de Celso Kelly pelo desenvolvimento do teatro nacional, evidente na promoção de diversos concursos para as artes cênicas à frente da AAB, teria condicionado seu afastamento da Associação para “refinar” ainda mais sua intimidade com as instâncias do poder.

A prática da subvenção foi uma das principais ações implementadas pela Comissão, tanto para companhias profissionais quanto para amadores. Se a subvenção do Teatro-Escola foi por ordem direta, a Comissão inova com um edital para ampla concorrência, modificando a forma de patrocínio direto, agora com critérios de escolha. O órgão, todavia, durou menos de um ano, mas consolidou uma das principais linhas de atuação: o amparo aos grupos amadores.

Observa-se que a conclusão positiva quanto ao subsídio ao amadorismo é indicativo de um reconhecimento de uma prática teatral muito específica a serviço da “elevação” da cultura nacional. “A preocupação com a montagem de espetáculos de arte”, afirma Camargo,

[...] e a publicação de peças e de trabalhos ligados à cultura erudita (óperas, o teatro de Shakespeare, por exemplo) e crítica ao teatro tradicional realizado pelas companhias subvencionadas deixam evidente o caráter do teatro que deveria ser patrocinado oficialmente. Ao mesmo tempo, a cena consagrada nos palcos seria mantida, desde que fosse veículo de divulgação do teatro em todo o país. O que estava em jogo eram duas concepções distintas de fazer teatro: a tradicional, que obtinha sucesso, pois satisfazia o gosto do público; e outra, voltada para a “elevação” e, em certa medida, para a renovação, que era reclamada por parte da crítica.¹⁰⁷

¹⁰⁵ *A Noite*, na coluna “Theatro”. Rio de Janeiro, 31.03.1937.

¹⁰⁶ Naquela época, os edifícios teatrais existentes oscilavam a pauta entre as companhias profissionais estrangeiras e nacionais. Urgia a construção de um edifício exclusivo para atender as demandas do novo órgão oficial, o que só irá acontecer quando o SNT arrenda o Teatro Ginástico, em 1938. Ver em: DIAS, José. *Teatros do Rio do Século XVII ao Século XX*. Funarte: Rio de Janeiro, 2012.

¹⁰⁷ CAMARGO, *op.cit.*, p. 77-8.

Com o advento do Estado Novo, o decreto-lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937, extinguiu a Comissão Nacional de Teatro e instituiu um novo órgão – o Serviço Nacional de Teatro (SNT). A instauração de uma nova estrutura basicamente tinha em suas competências colocar em execução toda a série de estudos levantados anteriormente pela Comissão, a saber: a promoção ou estímulo à construção de teatros em todo o país; a organização ou amparo a companhias de teatro declamatório, lírico, musicado e coreográfico; a orientação e auxílio na organização de grupos amadores de todos os gêneros nos estabelecimentos de ensino, nas fábricas, nos clubes e associações; o incentivo ao teatro para crianças e adolescentes dentro e fora das escolas; a promoção da seleção dos espíritos dotados de real vocação para o teatro, facilitando-lhes a educação profissional no país ou no exterior; o estímulo à produção de obras de teatro de todos os gêneros; o inventário da produção brasileira e portuguesa, com a publicação das melhores obras existentes; e a tradução e a publicação das grandes obras de teatro escritas em outros idiomas¹⁰⁸. Vale transcrever aqui a concepção de teatro que deveria nortear as ações do SNT, contidas no decreto: “O teatro é considerado uma das expressões da cultura nacional, e a sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do povo”.

Observando as competências do SNT, percebe-se o interesse pela perspectiva educativa do teatro, constatada pelo incentivo ao teatro para crianças e adolescentes dentro e fora das escolas, pela presença do amadorismo teatral, pelo interesse em traduzir e publicar obras teatrais, além de se preocupar com o ensino e a formação dos profissionais em teatro. Nesse sentido, o teatro amador, às margens do teatro profissional, ancorou sua prática em função de um repertório “sofisticado”, descomprometido com o gosto do público, sendo capaz de renovar as práticas teatrais ou, ao menos, atender a uma parcela da população brasileira que não fazia parte da “plateia geral” do teatro brasileiro profissional.

Foi com muito esforço que o dramaturgo Abadie Faria Rosa¹⁰⁹ aceitou o convite para ser o Diretor do SNT, sendo empossado em agosto de 1938. Bacharel em Direito pela Faculdade de São Paulo, Abadie detinha um conhecimento sobre o meio teatral, pois além de dramaturgo experiente, tradutor, crítico, jornalista e presidente da SBAT

¹⁰⁸ Decreto-lei n. 92.

¹⁰⁹ Nascido em 28 de agosto de 1889, Alexandre Abadie Faria Rosa é natural de Pelotas, Rio Grande do Sul. Sobre a sua produção, ver: SOUSA, Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: INL, 1960. P. 465-6.

por quatro ocasiões, era uma figura convocada com frequência para debater sobre as questões da área¹¹⁰.

Já no início de sua gestão, Abadie organizou um plano quinquenal (1938-1943), em diálogo com as competências expostas acima, e defendendo como ideal o aprimoramento do teatro nacional por meio do estímulo a um repertório mais “sério”. O que não parecia ser uma tarefa fácil, mas seu propósito estava, até então, bastante em sintonia com o movimento de renovação dos conjuntos amadores, entre eles, Os Comediantes.

2.2. Primeira temporada de arte (1939-1940)

Três mineiros fizeram a independência econômica do grupo: Aníbal Machado, convidado para presidente, Gustavo Capanema, Ministro da Educação e, sobretudo, Carlos Drummond de Andrade, o Chefe de Gabinete, que soube como ninguém unir a arte à cultura [...].¹¹¹

Pode-se afirmar que foi em razão da iniciativa política de concessão de auxílios financeiros ao teatro pelo SNT e dos vínculos de amizade com os intelectuais no poder que Os Comediantes conseguiram definitivamente subir aos palcos. A relação de auxílios concedidos pelo órgão atesta que o grupo, em nome da Associação dos Artistas Brasileiros, recebeu a quantia de 10\$000 (dez mil contos de réis) para o ano de 1939. Da quantia total distribuída neste ano – 1.369.655,80 –, o valor destinado aos Comediantes representa a média distribuída entre os beneficiados, ao passo que valores expressivamente altos foram destinados a Companhia Delorges Caminha, Luiz Iglezias, Irmãos Celestino e Jayme Costa, ou seja, nomes representativos do teatro comercial.¹¹²

Em carta destinada ao Fernando Guerra Duval, então atual presidente da AAB, Abadie Faria Rosa posiciona-se sobre o respectivo auxílio aos Comediantes:

Acusando o recebimento do vosso telegrama relativo ao amparo deste Serviço à Associação dos Artistas Brasileiros, tenho o prazer de agradecer as vossas saudações e comunicar-vos que o Serviço, patrocina decididamente a iniciativa dessa instituição, ressaltando o caráter cultural dos espetáculos a serem realizados brevemente no Teatro Ginástico por essa Associação.

¹¹⁰ CAMARGO, 2013.

¹¹¹ LEITE, Luiza Barreto. A Fase Heroica. In: DIONYSOS. Rio de Janeiro, n° 22, 1975. Número Especial: Os Comediantes. P. 43.

¹¹² Relação de auxílios concedidos entre 1939-1951 (Pasta SNT-Auxílios). CEDOC/Funarte.

Outrossim, solicita a V.S. que dos programas e outras publicações sobre esses espetáculos não deixe de constar que os mesmos serão realizados sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro.¹¹³

Respondido o telegrama da AAB em 7 de novembro de 1939, o grupo iniciou uma campanha de divulgação na imprensa a partir do mês de dezembro daquele mesmo ano, respeitando religiosamente a exigência de indicar a proveniência do patrocínio. Publicado no *Diário de Notícias*, no dia 7 de dezembro, a primeira nota apresenta informações gerais sobre a temporada de arte que os amadores teatrais da AAB irão apresentar em breve. Nesta nota, vale destacar a importância dada ao critério de organização do grupo:

[...] “Os Comediantes” é contrário a qualquer ideia de proeminência pessoal, não havendo assim artistas de primeiro nem segundo plano, resultando desse critério que qualquer integrante do grupo poderá desempenhar papeis de acentuado relevo, ou papeis secundários, conforme conveniências ou exigências da distribuição das peças. O que se procura é constituir um conjunto homogêneo que preze o seu título e que honre as iniciativas da Associação, em tão boa hora amparada pelo Serviço Nacional de Teatro.¹¹⁴

Sobre o repertório da temporada, outra nota do *Diário de Notícias* esclarece que o critério de escolha dos originais visa “apresentar peças teatrais de cultura artística dentre os escritores que têm procurado fixar uma literatura dramática universal”. A construção da identidade artística atrelada ao fato do conjunto ser formado por pessoas oriundas das camadas sociais mais abastadas, numa época em que o teatro ainda era outorgado sob o título de “primo pobre” das artes, contribuía para despertar o interesse da sociedade. “Há uma evidente curiosidade em torno desses espetáculos, não só por se tratar de peças escolhidas, como porque a sua interpretação está entregue a elementos de prestígio na sociedade carioca”¹¹⁵. Nesta mesma matéria, por exemplo, destaca a fotografia da senhorita Mariza Soliman que compõe o elenco da peça de “Pimentel” (leia-se Pirandello¹¹⁶). Em busca da sua trajetória, ao que se sabe, Mariza teria participado do filme *O direito de Pecar*, com direção de Leo Marten, em 1940. Nota-se, portanto, um esforço inicial de construir a identidade do grupo Os Comediantes partindo da difusão especificamente de suas pretensões e particularidades.

Ambas as notas são também publicadas em igual proporção no jornal *A Noite*, particularmente distintas. Vale lembrar que nota de jornal pressupõe breve relato

¹¹³ CEDOC/Funarte. Processo 182/39.

¹¹⁴ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 07.12.1939.

¹¹⁵ “Teatro”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 13.01.1940.

¹¹⁶ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 13.01.1940.

objetivo e “frio” de um evento aparentemente irrelevante que já ocorreu ou não. Contudo, não é possível ignorar as estratégias discursivas acionadas para legitimação prévia da própria recepção da temporada em si. Aqui, chama a atenção para sua inclinação “oracular” em frases como “Está despertando o mais vivo interesse a série de espetáculos que o grupo ‘Os Comediantes’ [...] vai realizar no Teatro Ginástico [...]”¹¹⁷, “Serão, ao que se diz, espetáculos que, neste fim de estação teatral, vão marcar como récitas de pura arte.”¹¹⁸, “[...] estão sendo esperados com grande ansiedade por se tratar de **récitas de eleição** [...]”¹¹⁹, entre outras.

Outro mecanismo de legitimação, aproveitando da posição social dos indivíduos, é a menção da equipe artística dos espetáculos:

Basta citar os nomes dos cenografistas e figurinistas que estão encarregados da confecção da montagem e guarda-roupa desses espetáculos, para se fazer uma ideia da finalidade artística dessa série de espetáculos. Esses artistas são: Clotilde Cavalcanti, Thomás Santa Rosa, Agostinho Olavo Rodrigues e Gustavo Dória.¹²⁰

Excepcionalmente no *Jornal do Comércio*, no dia 13 de dezembro, uma nota anuncia o repertório da temporada, a saber:

A verdade de cada um (Cosi é, se vi pare), de Luiz Pirandello, 3 atos, na tradução do Sr. Brutus D. G. Pedreira. **Uma mulher e três palhaços** (Voulez-vous jouer avec moi?), de Marcel Achard, 3 actos, na tradução do Sr. Álvaro Moreyra. **A beira da estrada** (Nationale 6), de Jean-Jacques Bernard, 5 atos, na tradução do Sr. Olavo Rodrigues. **Um capricho** (Um capriche), em 1 ato, de Alfred Musset, na tradução do Sr. Agostinho Olavo Rodrigues. **A morte alegre** (La mort joyeuse) de N. Evreinov, em 1 ato, na tradução do Sr. Agostinho Olavo Rodrigues, “**Adão, Eva e outros membros da família**”, em 4 atos do Sr. Álvaro Moreyra. **Noite de Reis** (The Twelfth Night), de William Shakespeare, em 3 atos na tradução do Sr. Brutus D. G. Pereira.¹²¹

De saída, parece curioso que, entre tantos dramaturgos estrangeiros, somente o nome de Álvaro Moreyra apareça como o único autor nacional. Além disso, o número de textos dramáticos indica uma arrojada temporada de espetáculos a qual visava o grupo realizar.

Mas, já no dia seguinte (14/12/39), as notas divulgam somente o primeiro espetáculo da temporada e a data da estreia. Marcado para o dia 27 de dezembro

¹¹⁷ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 12.12.1939.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 14.12.1939. Negrito nosso.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 13.12.1939.

daquele mesmo ano, estava prevista *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello. Sabendo que a mencionada obra já havia sido representada por companhias estrangeiras em turnês no Brasil e pela Companhia Brasileira de Comédias Jayme Costa, em 1924, publicam que a obra do grande inovador do teatro italiano e do teatro moderno será encenada com uma visão também moderna.¹²² Até aqui, resta a pergunta: o que seria essa visão moderna?

A estreia, prevista para o dia 27 de dezembro, foi adiada para o dia 3 de janeiro de 1940. O adiamento, todavia, só foi noticiado dois dias após a data marcada para a estreia, o que sugere certo desrespeito com o público, mas principalmente desorganização interna. De acordo com os dados publicados no jornal *Diário de Notícias* no dia 29 de dezembro, segue, abaixo, o quadro elaborado com a segunda versão do repertório.

Quatro 1 – 2º Repertório da Temporada de Arte de 1939-1940

| Peça Teatral | Autor | Tradutor | Diretor do espetáculo |
|----------------------------|------------------|-----------------|------------------------------|
| Uma mulher e três palhaços | Marcel Achard | Álvaro Moreyra | Adacto Filho |
| Capricho | Alfred Musset | Artur Azevedo | Adacto Filho |
| A morte alegre | Nicolás Evreinov | Olavo Rodrigues | Adacto Filho |
| A verdade de cada um | Luigi Pirandello | Brutus Pedreira | Adacto Filho |

Fonte: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29.12.1939.

Parece que a decisão do repertório deu-se de maneira apressada. Ou ao menos, de acordo com a versão de Gustavo Dória, estava prevista *A escola de maridos* de Molière ao invés de *A morte alegre*, de Nicolás Evreinov que, de última hora, entrou para o repertório. Observa-se a proposição pelo grupo de um repertório eminentemente europeu, possivelmente por influência de Álvaro Moreyra, posto que teria sido o primeiro a montar *Uma mulher e três palhaços*¹²³, tradução do próprio utilizada pelo grupo. Além disso, dois dos principais integrantes do núcleo inicial de Os Comediantes foram remanescentes do Teatro de Brinquedo: Adacto Filho e Brutus Pedreira.

¹²² *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 18.12.1939.

¹²³ Álvaro Moreyra montou esta peça com o Teatro de Brinquedo em 1930.

Novamente adiada a estreia, agora para o dia 10 de janeiro do ano seguinte. Apesar da constante oscilação da data de estreia, o grupo Os Comediantes manteve sua divulgação na imprensa carioca, indo até a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) convidar pessoalmente o presidente Herbert Moses para prestigiar os espetáculos¹²⁴. Realizou, também, visita ao diretor do SNT, Abadie Faria Rosa, para cumprimentá-lo e iniciar os preparativos no palco do Teatro Ginástico.

IMAGEM 4 - Os Comediantes e Abadie Faria Rosa



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Construído em 1938, o Teatro Ginástico Real Sociedade Clube Ginástico Português, Avenida Graça Aranha, nº 29, atual nº 187, teve o projeto original do arquiteto Raul Penna Firme. Era uma dependência do clube, e esteve arrendado ao Ministério da Educação e Saúde, local aonde também se instalara o Serviço Nacional de Teatro e a Comédia Brasileira, associação artística organizada por este serviço¹²⁵.

¹²⁴ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21.12.1939.

¹²⁵ DIAS, José. *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012. P. 372-375.

Segundo o cenógrafo e professor José Dias, o Teatro Ginástico foi oficialmente reinaugurado no dia 4 de novembro de 1938, com a peça em 3 atos de Ernani Fornari, *Iaiá Boneca* encenada pela Companhia Brasileira de Comédias, tendo no elenco Delorges Caminha, Olga Navarro, Luísa Nasaré, Lúcia Delor, Rodolfo Mayer e Sadi Cabral, entre outros. A frisar, este era o espetáculo mencionado na crônica assinada por Maria Luiza sobre o movimento teatral de 1938, analisada no primeiro capítulo desta dissertação.

Outra ação paralela aos preparativos da temporada foi uma homenagem dedicada ao fundador do Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Por injunções de sua carreira diplomática, Paschoal Carlos Magno embarcaria para assumir o consulado brasileiro em Liverpool, o que significaria a ausência de um grande batalhador pela renovação do teatro brasileiro em um trabalho pioneiro e paralelo aos Comediantes. A homenagem para Paschoal, então, teve proporções mais elaboradas, e tinha a pretensão de comemorar a “vitória” do TEB pela estreia de *Romeu e Julieta* no dia 28 de outubro de 1938. Realizado no Cassino da Urca um dia após a estreia de Os Comediantes, o jantar foi presidido pelo diretor do SNT com notória adesão de diversas instituições espalhadas pelo Brasil e da sociedade carioca.

2.3. A estreia: A verdade de cada um

Finalmente, Os Comediantes estreou na noite de 15 de janeiro de 1940, no Rio de Janeiro. O Teatro Ginástico recebeu a montagem de *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello¹²⁶ sob a direção de Adacto Filho. Desde a época em que permaneciam em fase de apuro de textos dramáticos, o autor italiano era defendido por Santa Rosa e Luiza Barreto Leite¹²⁷ em razão do caráter revolucionário que a sua obra apresentava.

Ora, tem-se representado a Verdade nua e única. Esse conceito, porém, hoje encontra em Pirandello o seu mais poderoso contraditor. Pirandello que estudou o elemento humano nos seus mais íntimos aspectos, Pirandello que olhava os seus personagens com a visão de El Greco, fragmentou a Verdade

¹²⁶ Dramaturgo italiano (1867-1936), autor de diversas peças teatrais, entre elas, *Seis personagens a procura de um autor*. Vencedor do Prêmio Nobel de Literatura, em 1934.

¹²⁷ Em entrevista, Luiz Alberto Barreto Leite, filho de Luiza Barreto Leite, afirma que Pirandello era o dramaturgo preferido de sua mãe. Vale o registro de que Luiza monta *Vestir os nus*, em 1948, estreia da Cooperativa de Espetáculos Novos de Arte (CENA) e, depois em 1953, estreia a Cia. Luiza Barreto Leite com *O Homem, a Besta e a Virtude*, ambas de Pirandello.

em tantas Verdades quantas sejam as criaturas. “*Così è... se vi pare*” – a verdade, cada um tem a sua¹²⁸.

Mário da Silva, historiador do modernismo brasileiro, colaborou como consultor do grupo, pois possuía uma das mais completas bibliotecas especializadas do país¹²⁹. Mário havia feito um esboço de estudo sobre a obra teatral de Luigi Pirandello, apresentando traços estilísticos da carpintaria de influência do realismo francês, do uso do relativismo e do humorismo. O esboço reconstitui a trajetória literária de Pirandello, passando pelas suas obras marcadas pelo realismo apelando para o recurso à maledicência social até suas obras em que testa esta mesma sociedade ao “*self-control* das paixões e a redenção das tragédias, atirando-a à aventuras da reflexão sobre si mesma ou sobre os demais, do congelamento das suas forças primordiais, do retardamento da bomba explosiva, do recalque premeditado”¹³⁰.

Organizado na forma neoclássica tradicional, *A verdade de cada um* possui três atos e se desenvolve em um tempo bastante próximo ao real. A história se passa na sala de visitas e no escritório da casa dos Agazzi. Em virtude de um violento terremoto que assolara a cidade de Marsica, deixando poucos sobreviventes, a família do senhor Ponza, acompanhado de sua esposa e sua sogra, a senhora Frola, foi obrigada a se mudar para outra cidade, uma pequena capital da província. Chegando nessa cidade, os moradores tentam entender qual a natureza da relação entre o senhor Ponza, novo secretário da prefeitura, e a senhora Ponza, sua sogra. Ao que se sabe, a sogra, a senhora Frola, mora separada de sua filha e, por motivos desconhecidos, contenta-se em ver a filha na janela.

Podemos dividir o primeiro ato, composto por seis cenas, em duas partes. A primeira parte é composta predominantemente pelo “grupo de comadres”. São elas que trazem “informações” sobre os novos moradores da cidade, revelando o gosto pela fofoca e maledicência. A segunda parte do primeiro ato é composta por três cenas, nas quais sucessivas reviravoltas marcam as versões apresentadas pela senhora Frola e pelo senhor Ponza. Ou seja, se a primeira parte acentua a falta de informação e o excesso de especulações infundadas, a segunda parte acentua versões contraditórias sobre os fatos.

O segundo ato, composto por nove cenas, possui o desenvolvimento simétrico das ações, agora com o acréscimo do monólogo metateatral de Laudisi, personagem

¹²⁸ ROSA, 1952 *apud* BARSANTE, Cássio Emmanuel. *Santa Rosa em cena*. Rio de Janeiro: INACEN, 1980. P. 131.

¹²⁹ DÓRIA, 1975, p. 74.

¹³⁰ Esboço sobre Pirandello. Arquivo João Ângelo Labanca.

*raisonneur*¹³¹, o qual representa diante do espelho o conflito da possibilidade de versões em detrimento da verdade. Outra distinção desse segundo ato é que grupo de mulheres soma-se ao grupo de homens, agora aliados no interesse unânime em descobrir a verdade. Novamente, de modo a impulsionar ainda mais a dúvida, as últimas cenas trazem a senhora Frola e o senhor Ponza com o choque de suas versões. Como bem explica Pécora, autor do posfácio da peça publicada, “se antes havia duas versões para o caso, agora ambas permanecem, mas com uma enorme complicação: as versões podem trocar de direção e sinal, fingir que são o contrário do que afirmam ser, mesmo que sejam opostas entre si [...]”¹³². Assim, o fingimento da própria loucura por compaixão pela loucura do outro recairá no efeito cômico a ser explorado no terceiro ato.

O terceiro e último ato, também composto por seis cenas, inicia-se com a ausência de documentos comprobatórios que possibilitem alguma proximidade com a verdade. A presença do Prefeito e do Comissário Centuri, dois personagens de autoridade pública, além de outros moradores da cidade (poderíamos chamar de elenco de comparsaria) intensificam ainda mais a angústia coletiva pela verdade. A última solução encontrada é ouvir a esposa do senhor Ponza, mas ele demonstra resistência em trazê-la “à cena”. O Prefeito, então, numa ordem ríspida de autoridade, exige a presença da senhora Ponza, personagem que só aparece em definitivo na última cena. Por fim, a última cena é a aparição da senhora Ponza, com seu rosto coberto por um véu negro. Chamada de “Lina” pela senhora Frola (tal como se chamava a sua filha), e chamada de “Júlia” pelo senhor Ponza (tal como se chamava sua segunda mulher, depois da morte daquela que seria a filha da senhora Frola), a senhora Ponza conclui a cena, sentenciando: “Eu sou aquela que se crê que eu seja”, terminando a trama em dúvida e mistério, ou melhor, na inexistência de uma verdade absoluta.

Recorrendo também à filosofia, o esboço elaborado por Mário Silva explicava a perspectiva relativista em Pirandello: “para cada ser, é verdadeiro e real aquilo que assim lhe parece; só existe uma verdade subjetiva e relativa, não uma verdade objetiva e absoluta (isto, dito por Protágoras, vem a calhar)”¹³³. Dessa forma, pressupõe-se que

¹³¹ De acordo com Patrice Pavis, *raisonneur* é um tipo de personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregado de fazer com que se conheça, através de seus comentários, uma visão “objetiva” ou “autoral” da situação. Cf. PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 2011. P. 323

¹³² PÉCORA, Alcir. “Posfácio”. In: PIRANDELLO, Luigi. *Assim é (se lhe parece)*. Tradução de Sérgio Nunes Melo. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2011.

¹³³ Esboço sobre Pirandello. Arquivo João Ângelo Labanca.

uma maior compreensão sobre o teatro, do autor e da dramaturgia a ser encenada era um valor a ser praticado pela equipe do conjunto.

O elenco de *A verdade de cada um* era formado majoritariamente por membros associados da AAB, mas aqueles que se tornaram os principais dirigentes da equipe traziam consigo experiências anteriores no teatro profissional, conhecimento prático fundamental para a orientação de pessoas inexperientes com o palco.

Brutus Pedreira (1904-1964), assim como Adacto Filho, também viera das experiências teatrais ditas modernas de Álvaro Moreyra. Nascido na cidade de Melo, no Uruguai, Brutus Dacio Germano Pedreira também era pianista e professor de música. Como ator, fez incursões cinematográficas, atuando em *Limite* (1931) e da produção inacabada de *Onde a Terra Acaba* que ganhou nova versão, com direção de Sérgio Machado, em 2002. No Teatro de Brinquedo, além de ator e pianista, também passou a traduzir peças teatrais, como é o caso de *A verdade de cada um*, possivelmente traduzida de uma versão francesa¹³⁴. Integrando Os Comediantes, assumiu inicialmente a função de produção executiva e de ator.

É difícil precisar a biografia de todos os integrantes do grupo, em especial aqueles que assumiram a função de atores em razão mesmo da fragilidade da própria estrutura do conjunto que, sobretudo nos primeiros anos, era essencialmente amadora e sem personalidade jurídica. Graça Mello, que interpretou o Senhor Sirelli, foi um dos poucos integrantes que permaneceu até o desfecho do grupo, em 1947, tendo abandonado a carreira militar na Marinha de Guerra, onde permaneceu até o posto de primeiro tenente. Ele conta que foram muitos atores que passaram pelo grupo, alguns participando apenas de uma ou duas peças e logo seguindo para a carreira no teatro profissional, outros simplesmente voltaram às suas atividades particulares¹³⁵.

As irmãs Auristela Araújo e Naná Araújo estudavam no Colégio Pedro II e pertenciam ao Clube Procópio Ferreira de Santa Cruz. A primeira Araújo, segundo o crítico Henrique Oscar, havia concluído um curso jurídico numa época em que as mulheres não enchiam as faculdades, nem constituíam dez por cento do seu alunado [...]"¹³⁶. Sabe-se que Álvaro Castanheda era estudante de Engenharia; Silvia de Freitas e Mary Cardozo, “jovens cultas e lúcidas”, eram funcionárias do Ministério do Trabalho;

¹³⁴ A hipótese parte da tradução literal do título em francês: *Chacun sa vérité*.

¹³⁵ MELLO, Graça. Testemunho. In: DIONYSOS. Rio de Janeiro, nº 22, 1975. Número Especial: Os Comediantes. P. 36.

¹³⁶ OSCAR, Henrique. *O Teatro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo*. Companhia Brasileira de Artes Gráficas: Rio de Janeiro, 1985.

e Nelson Vaz, trazendo a sua experiência multifacetada na cena de Recife, era funcionário do Banco do Brasil¹³⁷. Se ainda não é possível fixar a procedência exata de cada integrante, em especial daqueles que exerceram a função de atores, encontra-se no Arquivo Pessoal João Ângelo Labanca uma Ficha de Inscrição para pessoas interessadas em integrar o grupo¹³⁸. As perguntas do formulário sugerem ainda o grupo em sua fase amadora.

Santa Rosa havia elaborado um projeto cenográfico que se tornara inviável financeiramente, fazendo com que Os Comediantes recorressem novamente à direção do SNT que, generosamente, colocou à disposição um sistema de painéis que dispunha a Comédia Brasileira, a primeira companhia oficial. Particularmente revelador do modo de produção genuinamente amador, Dória conta como sucedeu a composição do cenário de “gabinete”:

Resolveu-se então aproveitar tal sistema de painéis e disfarçá-los com pesados reposteiros, colocados segundo desenhos feitos por Santa Rosa e que transformavam as portas inteiriças modernas feitas de uma folha de compensado. Os móveis usados e antigos e numa idéia de “fora da moda” foram tomados por empréstimo em alguns antiquários, e mesmo através de algumas amigas, enquanto que todos trazíamos de casa miniaturas e velhos retratos familiares para ornar as paredes do cenário. E a verdade é que quando na sala as luzes se apagaram e o palco se iluminou, no Teatro Ginástico, a 15 de janeiro de 1940, os atores que iam participar da representação e todos nós que colaborávamos, do lado de dentro, com o espetáculo, ficamos por alguns instantes estarecidos, sem compreender o que estava se passando na plateia. É que, aberto o velário, surge da casa lotada uma ovação impressionante ao que nós, no primeiro momento, atribuímos à solidariedade do público a algum desacordo havido em cena com algum de nossos atores. Logo, porém, soubemos que eram aplausos ao cenário e à *mise en scène* que, no dizer de amigos espectadores, eram dos mais bonitos já aparecidos por aqui...¹³⁹

A descrição de Dória indicia um relativo cuidado com a composição da cenografia, mesmo que tenha sido arranjada com pertences pessoais e com o apoio extra do Serviço Nacional de Teatro. Esse apoio não teria sido uma complementação financeira para honrar o projeto cenográfico de Santa Rosa, tal qual foi concebido e ainda hoje desconhecemos. O apoio extra do SNT foi de infraestrutura, um tipo de arranjo cenográfico bastante utilizado pelo teatro profissional, e combatido pelo teatro de arte. Uma das três críticas, todas publicadas no dia 17 de janeiro, atesta que:

¹³⁷ Gustavo Dória engana-se ao afirmar que Nelson Vaz era “amador já experimentado, vindo do Teatro dos Amadores de Pernambuco [...]”, pois o TAP foi criado em 1941, posterior à estreia dos Comediantes. Cf. DÓRIA, 1975, p. 75.

¹³⁸ Ver anexo I. P. 129.

¹³⁹ DÓRIA, 1975, p. 78.

A cenografia não tem nada de extraordinário; é a chamada cenoplastia hoje em voga em qualquer elenco nacional que se preze. Entretanto a cena estava bem arranjada, com muito gosto e muita distinção, quer pelo mobiliário, quer pelos personagens num caráter típico, dentro de uma época, o que deu um colorido muito especial ao cuidado ambiente cênico¹⁴⁰.

A bem da verdade é que não se poderia esperar, diante de um improviso, inovação na cenografia. O próprio texto sugere uma sala de visitas, um espaço característico do mundo burguês e, tal como fizeram – uma cenografia realista – bastante propício à economia gestual e de movimentação dos atores.

A única crítica com assinatura foi a de Bandeira Duarte, no jornal *O Globo*, que revela a entrada por **distribuição dos convites**, bem como a quantidade de pessoas na plateia.

Dado o critério adotado na distribuição de convites, só nos foi possível assistir ao primeiro ato da peça, visto que no intervalo para o segundo ato as nossas cadeiras foram ocupadas por outros convidados. A superlotação do teatro e a falta de número das localidades (uma inovação prejudicial e absurda em teatro) criaram a desagradável situação de nos afugentarem do Ginástico. De pé, com o calor que fazia, era impossível assistir ao espetáculo. Fica porém aqui registrada a estreia dos “Comediantes” e um elogio geral à maneira pela qual conduziram o único ato que conseguimos ver, da última fila de balcões.¹⁴¹

Da crítica de Bandeira Duarte, conclui-se que o espetáculo realizou gratuitamente por meio da distribuição de convites¹⁴². Esse aspecto evidencia o **caráter seletivo da plateia**, provavelmente composta por membros da AAB, perfil exato de pessoas interessadas pelo teatro de arte. Também, não se pode esquecer, visto a divulgação da temporada em diversos jornais, da possibilidade de uma parcela da plateia ter sido preenchida pelo “brasileiro comum”, que “tentou a sorte” na fila. De acordo com Dias, sabe-se que o Teatro Ginástico tinha, nessa época, a capacidade de 791 lugares, distribuídos da seguinte forma: 6 camarotes, com total de 27 lugares; balcão, com 242 lugares; cadeiras de 1º classe, com 499 lugares; e cadeiras extras, 23 lugares.¹⁴³

¹⁴⁰ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 17.01.1940.

¹⁴¹ BANDEIRA, Manuel. Nota sobre “Os Comediantes”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 17.01.1940.

¹⁴² A estruturação de uma apresentação artística para uma audiência de convidados é o primeiro estágio em que passou o concerto musical em relação ao seu desenvolvimento no mercado de arte. Essa prática pode ser pensada, aqui, na esfera do evento teatral coexistindo com o terceiro estágio: bilheteria aberta a qualquer pagante interessado. Cf. ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995. P. 33.

¹⁴³ DIAS, *Op. cit.*, p. 372.

Faziam parte do elenco Maria de Lourdes Watson, Álvaro Castanheda, Nelson Vaz, Naná Araújo, Auristela Araújo, Silvia de Freitas, Paulo Formiga, Joaquim Formiga, Ivan Barcelos, Marisa Suliman, Álvaro Alberto, Mara Ferraz, Luiz Tito e Otávio Graça Mello. Todos os atores e atrizes receberam alguns adjetivos para compor elogios que pouco analisam as atuações em si, tendo alguns amadores merecido destaque, como Maria Watson no papel de Sra. Frola: “[...] nunca pisou o palco. Todavia, a sua caracterização é perfeita. Sua máscara fisionômica adaptou-se magnificamente à sua personagem.”¹⁴⁴ Sobre a atuação de Luiza Barreto Leite, no papel da Sra. Sirelli, “é um autêntico temperamento artístico. Teria tirado maior partido das suas situações se a marcação, um tanto estática, não a obrigasse a permanecer parada tanto tempo”¹⁴⁵. Em outra crítica, “talvez um pouco exagerada na sua nota cômica”.¹⁴⁶

Outra crítica, dessa vez nitidamente engajada pelo movimento de renovação teatral, e assinada por Olavo de Barros, reafirma a ausência de elencos harmônicos no teatro brasileiro, sugerindo até mesmo a incorporação de atores tanto dos Comediantes quanto do TEB no elenco oficial da Comédia Brasileira. No entanto, é visível uma inclinação favorável aos Comediantes, quando comparado ao TEB, sendo “um esforço melhor orientado no que se refere à escolha do repertório”¹⁴⁷. Olavo de Barros argumenta que “Enquanto os Estudantes [TEB] deram até hoje o ‘Romeu e Julieta’, uma peça em versos, de Rostand, e um ultra-arcaico drama de Gonçalves Dias, ‘Os Comediantes’ preferem obras-primas do moderno teatro”¹⁴⁸. A construção do discurso tende, constantemente, a desqualificar a guinada artístico-teatral de Paschoal Carlos Magno de modo a construir maior valoração ao conjunto da AAB. Tanto que praticamente todos os integrantes recebem comentários sobre o seu desempenho, como por exemplo:

Entre os melhores elementos está a Sra. Luiza Barreto Leite Sanz que animou extraordinariamente as cenas intencionalmente cômicas da peça, aquelas em que Pirandello marcou em traços caricaturais e maledicência e bisbilhotices provincianas na figura da “Sra. Sirelli”. A Sra. Barreto Sanz é uma artista feita, com seus magníficos dons muito bem desenvolvidos pela cultura e ajudados por um temperamento que da sempre enorme intensidade às suas interpretações.¹⁴⁹

¹⁴⁴ “Os Comediantes: a peça de Pirandello representada por amadores”. *A Noite*. Rio de Janeiro, 17.01.1940.

¹⁴⁵ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 17.01.1940.

¹⁴⁶ *A Noite*. Rio de Janeiro, 17.01.1940.

¹⁴⁷ *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 20.01.1940.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

São, sem exceção, comentários contidos em aspectos aparentemente intrínsecos à personalidade do artista, não com o objetivo de ressaltar exclusivamente uma individualidade, mas ressaltar o desempenho qualitativo de todo o conjunto.

Em suma, a estreia do primeiro espetáculo parece ter sido um sucesso de plateia e em sua realização cênica. Concluindo a avaliação, no jornal *A Noite*, o crítico (não identificado¹⁵⁰) resalta, em letra maiúscula, o “Teatro de Amadores no Brasil” exemplificando o Teatro do Estudante do Brasil, por iniciativa de Paschoal Carlos Magno e Os Comediantes, por realização da AAB. E termina: “Aos que não acreditam no teatro brasileiro, as duas organizações, a que nos referimos, estão a atestar que ele vive e muito pode ainda dar”¹⁵¹.

2.4. Segunda récita: Uma mulher e três palhaços

Noticiada com êxito a montagem de Pirandello, a segunda estreia da temporada foi com a comédia clownesca *Uma mulher e três palhaços* (*Voulez-vous jouer avec moá?*), do dramaturgo francês Marcel Achard¹⁵² (1899-1974), tradução de Álvaro Moreyra¹⁵³ e direção de Adacto Filho.

O enredo se resume em: dois palhaços – Crockson e Rascasse – são funcionários no Circo do Senhor Leal. Um belo dia os dois concluem que não podem mais trabalhar no picadeiro. O motivo, simples e íntimo: ambos, após terem visto a bailarina Isabel, estão inteiramente apaixonados por ela. Diante da agrura, Crockson, com seu linguajar afrancesado, mostra ser o mais esperto e tenta ludibriar Rascasse, tentando eliminá-lo do seu caminho e conquistar sozinho coração da bailarina. Depois de um duelo de espadas, quando Crockson vence a partida, aparece inesperadamente um espectador – Augusto – querendo brincar. Ele se dispõe a aprender a arte do clown. Os dois, então, fazem o rapaz de saco de pancadas, dando-lhe pontapés como algo indispensável para a formação do clown. De repente, surge um estafeta com duas correspondências para os

¹⁵⁰ Vale lembrar que Celso Kelly era redator do jornal *A Noite*.

¹⁵¹ *A Noite*. Rio de Janeiro, 17.01.1940.

¹⁵² Marcel Achard (1899-1974) – dramaturgo e ator. Sua primeira peça *Voulez-vous jouer avec moá?* foi encenada no Théâtre de l’Atelier, sob a direção de Charles Dullin, em 1923.

¹⁵³ Álvaro Moreyra tentou encenar este texto à época do Teatro de Brinquedo, mas não se realizou. Possivelmente o nome original da peça, traduzindo literalmente por “Você quer brincar comigo?”, tenha influenciado na denominação “Teatro de Brinquedo”. Ver em: DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975.

dois palhaços, ambas cartas marcando uma entrevista com Isabel, às 15 horas. Súbito, os dois partem para o encontro marcado, sem desconfiar de que havia sido Augusto o autor das cartas, planejando uma forma dele ficar sozinho com a moça por quem está apaixonado. Nesse ínterim, Augusto encontra Isabel, agora com um comportamento bastante clownesco, recorre às suas habilidades de poeta, falando sobre as estrelas, do canto dos pássaros e da canção das fontes, mas acaba sendo ignorado por ela. Quando Rascasse e Crockson retornam, ele confessa sua paixão e tristeza pelo amor não correspondido e pede para que Crockson o ensine a escamotear cartas, uma habilidade que poderia atrair a atenção dela. A cada demonstração do truque, Crockson pede uma moeda em troca, até juntar o suficiente para ele e Rascasse possam beber no café, deixando sozinho o inexperiente Augusto.

Parece que Marcel Achard nomeia o referido espectador não por acaso: “Augusto” é a designação tradicional para o tipo clássico de clown ingênuo, que está sempre sujeito ao domínio do “Branco”, mas consegue fazer triunfar a pureza sobre a malícia. No segundo ato, o cenário permanece o mesmo. Agora é Isabel quem tenta reconquistar Augusto, que não compreende o que está acontecendo. Depois Isabel encontra Crockson que debocha do amor que Augusto sente por ela, ela o deixa sozinho e também não compreende o que está acontecendo. Augusto, por sua vez, decide ir embora. Isabel, enquanto conversava com o Senhor Leal, dono do circo, encontra Rascasse e confessa a sua admiração por ele ser um homem de poucas palavras e o beija. Por fim, durante uma conversa a sós com o Senhor Leal, Isabel confessa a sua indecisão numa longa reflexão sobre o amor.

Já no terceiro ato, os três circenses estão em cena na companhia estática do Senhor Leal, que segura um cartaz escrito “O Duelo”. Enquanto ensaiam, Isabel está sentada na boca de cena e está bastante triste. Quando o ensaio não está funcionando, os três sentem a ausência de Augusto até que ele retorna, trazendo a alegria para todos, inclusive a felicidade da dupla dando-lhe pontapés. Antes de começarem os trabalhos, Crockson e Rascasse saem em busca de uma almofada para Isabel. Diante da oportunidade de estarem a sós, Augusto e Isabel se declaram um para o outro e, quando voltam os dois palhaços, é a vez de Augusto dar-lhes os pontapés.

Recheado de lirismo e poesia, esta peça de Achard ancora-se na construção do cômico alicerçado na mecanicidade da repetição, como analisa Henri Bergson. Em *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico* o filósofo descreve a sua teoria ao observar os princípios básicos que pautam a comicidade. Dando, aqui, especial atenção ao

“mecânico calcado no vivo”, afirma que o risível seria caracterizado por “certa rigidez mecânica onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa. [...] É preciso que o cômico se instale no indivíduo que passará não só a apresentar o desvio, mas a ser o ‘desviado’”¹⁵⁴. Logo na primeira cena do primeiro ato, é imperativo o apelo ao recurso da repetição mecânica nos gestos e nas ações da dupla de palhaços.

1º ATO

(A cena representa uma pista de circo, redonda como a lua e como a terra. Uma escada, um quadro negro).

CROCKSON – (*Entrando*) Bom dia, Sr. Leal. Bom dia. Venho trabalhar. Non estou atrasado, eu pensa. (*Despe casaco*) Mas, onde está o Rascasse? O Senhor non viu o Rascasse? Non? Bom. (*Veste o casaco*) Quando o Rascasse chega eu pode trabalhar. (*Senta-se*). Sempre atrasado esse Rascasse. (*Deita-se*) Boa noite, Sr. Leal (*Dorme*).

RASCASSE – (*Entra*) Bom dia, seu Leal. Bom dia. Venho trabalhar. Não estou atrasado, penso. (*Despe o casaco*) Mas, onde está o Crockson? O senhor viu Crockson? Não? Bom. (*Veste o casaco*) Quando Crockson chegar, eu poderei trabalhar. (*Senta-se*) Sempre atrasado, esse Crockson. (*Deita-se*) Boa noite, seu Leal. (*Os roncões de Crockson não tardam a acordá-lo*) Então está dormindo, Crockson?¹⁵⁵

Essa repetição de frases e ações, de maneira mecânica, está intimamente em sintonia com a tradição da duplicidade de personagens cômicos. A comicidade produzida pelas intrigas das duplas, gerando situações e confusões de identidade, foi se multiplicando ao longo da trajetória do gênero cômico, tornando-se um artifício teatral com largo uso na criação de peripécias. Crockson e Rascasse são exemplos de dupla cômica no qual o risível residiria na rigidez mecânica instaurada no corpo humano ao invés da maleabilidade e da flexibilidade. Com a chegada de um terceiro “pretendente” ao coração de Isabel, a dupla estabelece a oposição cômica com este, como se Crockson e Rascasse fossem um só em versão duplicada “contra” Augusto.

Por exemplo, quando Augusto aceita aprender como ser clown, a dupla Crockson e Rascasse posiciona o espectador de costas para a plateia e, tirando proveito de sua ingenuidade, inicia uma sequência mecânica de pontapés no traseiro do aprendiz. Durante a explicação, a fim de convencê-lo de que a arte do clown consiste em receber pontapés, os palhaços se desentendem entre si, intensificando a dinâmica ágil de golpes em Augusto.

CROCKSON – Ah! Você põe eu nervoso. (Dá ponta-pés em Augusto)

RASCASSE – Basta! (Dá ponta-pés em Augusto)

¹⁵⁴ BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. P. 17.

¹⁵⁵ Texto datilografado. Acervo CEDOC/FUNARTE.

CROCKSON – Isso vai mudar (Dá ponta-pés em Augusto)
 RASCASSE – Sem dúvida! (Dá ponta-pés em Augusto)
 CROCKSON – Um de nós dois vai morrer! (Ponta-pés em Augusto)
 RASCASSE – Você (Ponta-pés em Augusto)
 CROCKSON – Você!
 RASCASSE e CROCKSON (Juntos) – Isto não pode continuar! (Levantam o pé ao mesmo tempo)
 CROCKSON – Depois de você!
 RASCASSE – Nunca!
 CROCKSON – Faça o favor!
 RASCASSE – Só para lhe ser agradável! (Ponta-pés em Augusto)¹⁵⁶

A repetição, aqui, é surpreendida por um ato de cumplicidade entre a dupla de palhaços. Assim, o trecho acima serve para ilustrar uma nítida exploração da comicidade de situação em razão da repetição mecânica dos movimentos de Crockson e Rascasse. Basicamente, a estrutura dramática dos três atos se constitui de inúmeras estratégias do cômico, sobretudo ancoradas na repetição, o que exigiria uma intensa “inteligência” cômico-corporal por parte do elenco, sobretudo dos atores.

Assim, analisar o texto teatral pode contribuir no confronto com as considerações da crítica teatral. Desse modo, o êxito de *A verdade de cada um* impulsionou ainda mais a curiosidade, alimentada por notas diárias na imprensa, pela chegada do final de semana seguinte, quando seria apresentado *Uma mulher e três palhaços*. Tanto que, conforme afirmação dos críticos, apesar de muita chuva, o público não deixou de comparecer e encheu a sala do Teatro Ginástico, às 21 horas, no dia 22 de janeiro de 1940.

Sabe-se, contudo, que a crítica teatral que se fazia até meados da década de 1940 não era uma crítica *stricto sensu*. De acordo com a pesquisadora Ana Bernstein, quase todos os jornais possuíam um espaço destinado ao noticiário teatral, onde vez por outra saíam as “Primeiras” (primeira – e na maioria das vezes a única – avaliação do espetáculo), podendo ser identificadas por iniciais, sendo comum o uso de pseudônimos, ou mesmo sem assinaturas, não se distinguindo muito das demais notícias teatrais¹⁵⁷. “O formato dessas críticas”, explica Bernstein,

[...] tipicamente curto, de 15 a 20 linhas no máximo, não fazendo, de hábito, nenhuma objeção ao espetáculo. Mas o que nelas chama a atenção é o seu tom próximo à crônica social, onde os critérios mais fartamente empregados são o bom gosto (critério empregado, mas nunca definido), a beleza, a

¹⁵⁶ Texto datilografado. Acervo CEDOC/FUNARTE.

¹⁵⁷ BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice*: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

correção, a elegância e a graciosidade das atrizes, o brilho dos cenários, a comicidade do texto, a leveza da peça.¹⁵⁸

Nas três “Primeiras” (e únicas) de *Uma mulher e três palhaços*, apenas Abadie Faria Rosa, um dos principais representantes da “velha crítica”, assinou sua análise no jornal *Diário de Notícias*. A crítica publicada no jornal *A Noite* é assinada pela inicial “E.” e, no jornal *Correio da Manhã*, segue sem assinatura¹⁵⁹.

Faziam parte do elenco Mary Cardoso (Izabel), Álvaro Alberto (Rascasse), Paulo Soledade (Augusto), Júlio Rosen (Crockson) e Ruy Silva (Estafeta). De um modo geral, entre os homens, somente Júlio recebeu um comentário otimista e conciso sobre o seu personagem Crockson: “Convenceu e agradou”. No caso do periódico *A Noite*, quem mais esteve sob o olhar da crítica foi Mary Cardoso, no papel da bailarina, tanto para o elogio quanto para o apontamento de suas fragilidades enquanto atriz.

Teria sido perfeita sem o leve defeito de articulação, que torna como que demasiado infantil a sua voz, e principalmente se as meias não parecessem pesadas demais para a sua frágil figura. Os seus dois monólogos, ela os disse com rara felicidade, que os quentes aplausos testemunharam.¹⁶⁰

Outro crítico enaltecendo o trabalho da atriz foi o próprio diretor do SNT, Abadie Faria Rosa, no jornal *Diário de Notícias*, afirmando que:

A Sra. Mary Cardoso esteve encantadora pela sua graça pessoal, o encanto das suas atitudes e sobretudo, pela linha que imprimiu á personagem. A sua figurinha muito gentil casava-se perfeitamente com a Isabel que fez viver dentro da mais extravagante feminilidade.¹⁶¹

Vistas as considerações sobre o desempenho de Mary Cardoso, fica explícito o caráter vago e indefinido, característico da “velha crítica”. Os conceitos empregados servem muito pouco à análise de um trabalho teatral. Mesmo quando há uma referência à linha em que a atriz conduz a personagem, o crítico não chega a explicitar que linha é esta, nem a forma como ela se relaciona com o todo da representação.

Sobre a cenografia, nenhuma crítica mencionou uma avaliação cenográfica que ultrapassasse o desfecho em superlativo: “com muito bom gosto dentro de um ambiente

¹⁵⁸ BERNSTEIN, 2005, p. 46.

¹⁵⁹ No entanto, sabe-se que Celso Kelly era redator do periódico *A Noite* e Paschoal Carlos Magno assinava a coluna de crítica do *Correio da Manhã*.

¹⁶⁰ “Uma mulher e 3 palhaços, de M. Achard, no Teatro Ginástico – Pelo grupo Os Comediantes”. *A Noite*. Rio de Janeiro, 23.01.1940.

¹⁶¹ ROSA, Abadie Faria. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 24.01.1940.

original, gracioso e interessantíssimo”¹⁶². Muito provável que Adacto tenha respeitado a indicação realista de Marcel Achard em que a cenografia deveria representar uma pista de circo redonda, com uma escada, uma corda bamba ao fundo e um quadro de anúncio das atrações. Todavia, menos laudatório é o trecho abaixo sobre a qualidade da encenação: “O que se evidenciou, entretanto, desde a primeira até a última cena da peça, é que **a representação não estava ainda, em condições de ser efetuada. A peça precisava de muito ensaio e só daqui a vinte ou trinta dias poderia, talvez, subir à cena**”¹⁶³.

Essa consideração explica, talvez, os constantes adiamentos da temporada durante o mês de dezembro de 1939; reitera as condições prematuras do espetáculo para estreitar; e elimina a hipótese de compreender os adiamentos como uma suposta estratégia de propaganda. E se por um lado alguns atores passaram quase que despercebidos pela crítica, o contrário aconteceu com um integrante da equipe técnica:

[...] Não podemos terminar, sem mencionar a atuação do ponto que, no seu louvável intuito de cooperar para o brilho do espetáculo, punha de vez em quando a cabeça de fora e ia indicando: dona fulana chegue um pouquinho para lá; seu sicrano é a vez de sua “fala”. E assim por diante.¹⁶⁴

De acordo com o programa do espetáculo, teria sido Tancredo Fayão Pinheiro o “ponto” destacado pela crítica, mas sem o referido crédito. Outro não mencionado foi o contrarregra Petrônio Telmo de Menezes. Mas o que interessa, aqui, é constatar que, a partir do comentário supostamente irônico do crítico – e talvez por isso tenha feito questão do seu anonimato –, o espetáculo não tenha alcançado êxito em termos técnicos e artísticos. De fato, o ponto deveria colocar a sua voz na justa medida de modo que fosse ouvido apenas pelos atores, e não pelo público. Pavis afirma que “o bom ponto deve saber, ao observar os atores, antecipar o erro ou a dificuldade e interferir no momento exato”¹⁶⁵. Já o professor Eudinyr Fraga complementa que é necessário “ter a sensibilidade para distinguir um lapso de memória das pausas exigidas pelo ensaiador ou decorrentes do trabalho interpretativo”¹⁶⁶. Ainda que a sua função maior seja a de “soprar o texto”, quando necessário, o comentário também mostra que o ponto precisou assumir emergencialmente a função de *ensaiador*.

¹⁶² ROSA, *loc.cit.*

¹⁶³ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24.01.1940. (grifo meu)

¹⁶⁴ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 24.01.1940

¹⁶⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015. P. 297.

¹⁶⁶ FRAGA, Eudinyr. “Ponto”. In: GUINSBURG, J.; FÁRIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc/Perspectiva, 2009. P.272-3.

Segundo Fraga, além de “pontar/soprar” o texto aos atores, o ponto também auxiliava o ensaiador no trabalho de marcação das cenas, pois devia lembrá-los qual lugar do palco ocupar¹⁶⁷. Ao mesmo tempo, através de botões elétricos, indicava o apagar e acender das luzes, bem como providenciava ruídos necessários à ação, tais como tabefes, ranger de portas etc¹⁶⁸.

O que explica a presença do ponto no interior dos modos de produção teatral na estreia de *Os Comediantes*? O vasto repertório e a grande rotatividade dos espetáculos em cartaz pelas companhias profissionais do “velho teatro” justificam a presença do ponto, por produzir espetáculos quase em escalas industriais, mas não na realização de um projeto de “teatro de cultura”, cuja fidelidade ao texto dramático tem maior importância do que a presença histriônica de um ator. Dessa forma, – ao contrário da estreia do Teatro do Estudante do Brasil que, como repara Brandão¹⁶⁹, não há qualquer menção sobre a existência do ponto teatral tanto no livro-texto de Itália Fausta, diretora da montagem de *Romeu e Julieta*, quanto no programa da peça, de 1938 – o grupo *Os Comediantes* estreou ancorado em procedimentos do teatro antigo, muito mais sólidos em território brasileiro (leia-se antes carioca) do que o seu próprio ideário moderno.

Outro dado intrigante consta no programa do espetáculo, no qual informa *direção de cena* de Adacto Filho e *mise-en-scène* de Agostinho Olavo Rodrigues, homem de “fina sensibilidade artística, escritor e figurinista”¹⁷⁰. Portanto, parece possível afirmar que Adacto Filho, nas suas atribuições como diretor, ainda não possuía uma compreensão tão autônoma e particular de um espetáculo à altura de assinar sozinho a direção. Se Agostinho Olavo se responsabilizou pela elaboração das marcações da montagem da obra de Marcel Achard, o mesmo aconteceu – a constar na narrativa oficial de Gustavo Dória – com a montagem de *A verdade de cada um*, quando, dessa vez, “Brutus Pedreira, dentro do esquema francês, aproveitando dos estudos de Copeau e Baty, fez um *levantamento cênico* do original de Pirandello, *marcando toda a peça através de gráficos* e entregando-a ao Adacto Filho para que a ensaiasse”¹⁷¹. Segundo Dória, na obra citada, o levantamento de Brutus procurava dar à

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Em sua autobiografia, Mário Ulles relata que, além das atribuições como ponto teatral, costumava acompanhar ou mesmo se responsabilizar pela contratação de artistas para compor o elenco das companhias. Cf. ULLES, Mário. *A vida íntima do teatro brasileiro: Memórias de Mário Ulles*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1954.

¹⁶⁹ BRANDÃO, 2009, 69-133 *passim*.

¹⁷⁰ MELLO, Graça. *Testemunho*. In: DIONYSOS, 1975, p. 36.

¹⁷¹ DÓRIA, 1975. P. 75. *Itálico meu*.

representação um “clima” adequado de província italiana, para melhor ambiente e compreensão da peça, bastando somente o tempo necessário dos ensaios.

Encontra-se no livro *Técnica Teatral*, um dos manuais escritos por Otávio Rangel (1890-1962), provavelmente publicado em 1948, a explanação prática, por vezes poeticamente, de uma quantidade significativa de vocabulários pertencentes ao linguajar do campo teatral à época¹⁷². O manual não traz a definição de *mise-en-scène*, mas é possível pressupor como desdobramento de “*metteur-en-scène*”, o qual Rangel, referindo-se ao teatro francês, traduz como aquele que põe em cena, tradução esta inicialmente utilizada para definir “Ensaaiador ou Encenador”. Só aqui já basta para perceber como o que hoje nos parece tão bem definido conceitualmente¹⁷³ – ensaiador, diretor e encenador –, resumia-se na mesma prática. O ensaiador, ou o encenador, seria aquele que ensaia, sendo o “supervisor de todos e de tudo”. Nos dizeres de Rangel, o ensaiador deve alçar “ao nível das linhas iluminadas todo o subtendido que está na sombra das entrelinhas [...]”¹⁷⁴. Tal função, portanto, é credora de uma cultura sólida e enciclopédica, necessária ser exercida por um indivíduo capaz de agenciar todo o corpo de cena e técnico no palco, todos subordinados a sua visão primeira e autônoma enquanto intérprete da peça.

Otávio Rangel, logo em seguida, descreve a função de direção de cena, a mesma atribuída ao Adacto Filho no programa da temporada, valendo a sua reprodução na íntegra abaixo:

DIRETOR DE CENA: Dirige a administração da Caixa, cumprindo-lhe zelar pela disciplina geral. De perfeito entendimento com o Ensaaiador, estabelece o horário dos ensaios. Redige e assina a Tabela-de-Serviço, apondo-lhe nas observações os elogios, repreensões, multas e suspensões. Visa as folhas do Pessoal diarista, uma vez verificada sua exatidão. É o responsável pelo Livro-do-Ponto que, á hora dos ensaios e dos espetáculos, deve receber a assinatura dos componentes da Companhia. Está-lhe afeta a normalidade do espetáculo, não só quanto à representação que não pode afastar-se do que foi ensaiado, como no que respeita à hora anunciada para seu início, de que depende a prevista para sua terminação. Compete-lhe, finalmente, encaminhar aos Auxiliares-de-Cena, os Roteiros das Montagens que lhe foram entregues pelo Ensaaiador.¹⁷⁵

¹⁷² RANGEL, Otávio. *Técnica Teatral*. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Inco, 1948.

¹⁷³ Sobre a diferenciação dos agenciadores da cena teatral, me permito citar TORRES, Walter Lima. Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador. In: Revista Folhetim. Nº 9, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2001. P. 60-71.

¹⁷⁴ RANGEL, 1948, p.70.

¹⁷⁵ RANGEL, 1948, p. 71-72.

Com esta definição, ilumina-se a participação de Adacto Filho, assumindo uma função de amparo ao ensaiador em uma temporada sem um ensaiador, com um grupo composto por amadores e “marinheiros de primeira viagem”. Responsabilidades tais como cuidar do livro do ponto, da redação e das assinaturas das tabelas de ensaios, entre outras atribuições associadas ao diretor de cena possivelmente ficavam sob a responsabilidade de Adacto.

Sendo Adacto Filho o primeiro diretor de cena – ou seria também ensaiador? – do conjunto Os Comediantes, cabe esboçar brevemente a sua biografia na arte. Artur Pereira Melo (s.d.-1963), artisticamente conhecido como Adacto Filho, um “notável barítono”, iniciou sua carreira teatral ao aceitar o convite de Luís Peixoto para ingressar na Companhia Tangará, “companhia de bailados, canções e cenas brasileiras”¹⁷⁶, em 1926. Quatro anos depois, integrou o Teatro de Brinquedo, mas é praticamente impreciso situar qual a sua participação em alguma produção nessa época, dado caráter vago e indefinido da própria trajetória do Teatro de Brinquedo. Adacto já era pianista e cantor lírico quando começou a se envolver no teatro, tendo participado de recitais de canto como barítono, na Associação dos Artistas Brasileiros nos anos de 1930¹⁷⁷.

Em 1937, integra a Companhia Álvaro Moreyra, sob a orientação do titular da companhia, que acabara de ser selecionado em edital da Comissão de Teatro Nacional para produção e circulação de espetáculos, formando a “primeira temporada oficial de teatro da Era Vargas”.¹⁷⁸ Contudo, conforme observado por Brandão, a Companhia Álvaro Moreyra não foi decisiva em favor de guinadas modernas, considerando a forma como escalava os atores: segundo a distribuição convencional do velho teatro, além de contar com o ponto. A saber, Adacto Filho era um dos dois “galãs brilhantes”¹⁷⁹.

IMAGEM 5 - Adacto Filho

¹⁷⁶ *A Manhã*. Rio de Janeiro, 12.12.1926.

¹⁷⁷ Currículo de Adacto Filho. Dossiê de impressos (Personalidades), Cedoc/FUNARTE.

¹⁷⁸ DRAGO, 2014. P. 111.

¹⁷⁹ BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002. P. 25.



Fonte: Cedoc FUNARTE / Arquivo Paschoal Carlos Magno

Nota-se, portanto, uma nítida familiaridade de Adacto com as convenções teatrais, contraditoriamente, como afirma Dória, “de hábitos inaceitáveis contra a qual foi empreendida a grande cruzada”¹⁸⁰. Também contraditória apresenta-se a experiência anterior de Álvaro Moreyra, no Teatro de Brinquedo, no que diz respeito à proposição moderna aos palcos. Álvaro teria se inspirado em Jacques Copeau, cujos últimos ensaios no Vieux Colombier assistira, em 1913. Ao analisar os discursos de Álvaro Moreyra em defesa de Leopoldo Fróes em artigo na *Revista Paratodos*, de 1925, e o texto de Gustavo Dória, contendo informações reiteradas sobre a “abolição” das marcações e do descompromisso do elenco com a técnica, Brandão atesta a fragilidade do engajamento moderno de Álvaro Moreyra. “O ideário que defendeu é vago, amplo, indefinido, incorporando um vasto rol de nomes do teatro universal contraditórios entre

¹⁸⁰ DÓRIA, 1975.

si, situação que indica no mínimo falta de clareza na formulação de uma proposta estética”¹⁸¹.

Todavia, a versão oficial de Gustavo Dória sugere a crença de que Os Comediantes, na angústia de fazer um teatro diferente daquele que existia, sinônimo de arte desprovida de qualidade artística, era a de “prosseguir com a bandeira desfraldada, cerca de dez anos antes, pelo Teatro de Brinquedo. E por isso, Eugênia e Álvaro Moreyra eram por vezes usados como consultores”. Esse prolongamento, ainda que lacunar, ressoa tanto no repertório de estreia quanto mais intensamente nas presenças de Brutus Pedreira e Adacto Filho, dois remanescentes diretos da *brincadeira moderna* de Álvaro, que vão “orientar”, na prática, a primeira pulsão de modernidade do grupo.

Essa discussão vem a calhar quando Gustavo Dória responde a Barbara Heliadora, em 1977, durante a entrevista ao embaixador Vasco Leitão, que fizera parte do Teatro de Brinquedo, sobre essa “herança intencional”:

BARBARA HELIODORA – O que realmente me preocupa, e por isso acho que a ideia do Teatro de Brinquedo foi altamente significativa, é que acho que o que mais depõe contra o teatro brasileiro é a total indiferença, quer dizer, como é quase sem significado o movimento da Semana de Arte Moderna em relação ao teatro. [...] O aspecto do Teatro de Brinquedo estar ligado a uma cultura europeia, fascina-me um pouco, já que Os Comediantes tiveram a mesma fonte.

GUSTAVO DÓRIA – Mas Os Comediantes, intencionalmente eram uma continuação do Teatro de Brinquedo. Brutus Pedreira e Adacto Filho tinham essa ideia.

Reiterar Dória, neste caso, comprova a sua conexão com o grupo durante a sua fase inicial, bem como a linha herdada, como sinaliza seu discurso, de um prolongamento de ideias de Álvaro no conjunto da AAB. Essa tensão entre as representações e as práticas desvela, não somente a lentidão do teatro moderno na dinâmica teatral carioca, mas o ímpeto moderno que se realiza primeiro pela mão da “escola do palco”, como indica a historiadora Brandão:

O fato é que a antiga máquina de repetir possuía as suas convicções, a sua eficiência, alguma eficácia. Apesar de mergulhada na precariedade, de encerrar uma rigidez e uma ingenuidade de sensações associáveis ao velho modelo da sociedade rural terceiro-mundista, agro-exportadora, a antiga comparsaria prolongou o seu poder por um período de tempo considerável, funcionando a partir de estabilidades que eram o oposto do dinamismo industrial e técnico da sociedade do século XX. Existia um novo homem, filho do século XX, da máquina e de uma sensacional revolução científica e tecnológica, que não cabia mais nos tipos fixos esquemáticos do velho teatro,

¹⁸¹ BRANDÃO, 2002, p. 24-5.

nem se movia à vontade em seus cenários de papel pintado, segundo uma geometria rígida. Mas ele teimava em sobreviver no palco brasileiro.¹⁸²

Todavia, a análise da primeira temporada de arte dos Comediantes, se assim mantermos a “filiação” ao Teatro de Brinquedo, aponta para uma cena antiga para uma dramaturgia moderna. O rompimento com a prática teatral antiga, aqui, aconteceu enquanto um pacto social – entre a elite carioca que ocupava tanto a plateia quanto o palco. Enquanto isso, os procedimentos da criação teatral, como ponto, por exemplo, permaneciam.

Após o término da temporada, algumas fotografias da montagem (fotos posadas) foram reproduzidas na revista *A Noite Ilustrada*, de 30 de janeiro de 1940, na ocasião em que Os Comediantes colocam para doação o figurino da peça aos leitores da revista interessados em usá-los ainda no carnaval daquele ano. Na página seguinte, a reprodução da página oferece detalhes dos trajes confeccionados por Clotilde Cavalcante a partir dos croquis de Santa Rosa.

O imediato descarte do figurino para doação sugere que possivelmente não estava nos planos do grupo permanecer com *Uma mulher e três palhaços* em repertório. Estaria, porventura, Os Comediantes sinalizando uma ruptura com a “brincadeira”, herança de Álvaro Moreyra? Em nota, sabe-se que acabara de nascer Manoel Nestor¹⁸³, o primeiro neto de Adacto Filho, justamente após a primeira temporada dos Comediantes. Por certo o “notável barítono” estava, naquele momento, muito mais interessado em cortejar o seu netinho do que se estressar com essa “gente de teatro”.

IMAGEM 6 Destaque para os figurinos de "Uma mulher e três palhaços"

¹⁸² BRANDÃO, 2002, p. 30.

¹⁸³ “Nascimentos”. *A Noite*. Rio de Janeiro, 26.02.1940.

UMA Mulher

Augusto Soledade, interpretando o palhaço romântico. O seu traje é em xadrez branco e preto, camisa e sapatos brancos e gravata vermelha.

Bascassi, o palhaço francês. Marcação de cetim rosa e gola branca, com pompoms azues. Sol bordado à lantejoulas douradas na frente e nas costas, chapéu-canudo em cetim azul e pompons brancos, sapatos e luvas da mesma cor. O modelo foi personalizado por Alvaro Alberto.

Sr. Leal, o diretor do circo. Utilizou um casaco de pano grosso vermelho, com botões, punhos e almares pretos. As calças são de cetim azul claro e as botas pretas.

Mary Cardoso no papel de Isabel, a "escuyere" do circo. Seta de tulle branco, bordada com lantejoulas vermelhas e azues, corpete em "pailleté" azul, meias e luvas pretas. O sapato é em pelica branca. Pluma branca na cabeça.

e Tres PALHAÇOS

"OS COMEDIANTES" OFERECEM AS FANTASIAS USADAS EM "UMA MULHER E TRES PALHAÇOS" AOS LEITORES DE "A NOITE ILUSTRADA"

"A Noite Ilustrada"

30 de janeiro de 1940

Sugestões PARA O Próximo CARNAVAL

"Os Comediantes", o grupo dramático da Associação dos Artistas Brasileiros, que estreou com sucesso absoluto no Club Ginástico de Portugal, sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro, interpretando "A Verdade de Cada Um", de Pirandello, acaba de obter mais um êxito com a peça de Marcel Achard, "Uma Mulher e Tres Palhaços". É uma comédia sutilíssima, cheia de subentendidos e que agrada plenamente. Fazem parte do elenco do espetáculo os modelos da fantasia desejadas por Santa Rosa e Olavo Rocha especialmente para essa peça, que é passada em um circo. Essas fantasias originais são ótimas sugestões que oferecemos aos nossos leitores para o próximo Carnaval.

Fonte: CEDOC-FUNARTE / Arquivo João Ângelo Labanca

3. O QUE PROMETE O TEATRO DO FUTURO?

Após a estreia de *Os Comediantes*, o grupo só reapareceu nos palcos em novembro de 1941, remontando Pirandello, afinal todo sucesso (em teatro) tende à repetição. Neste mesmo ano registra-se a primeira constituição jurídica do grupo, agora dissociado da AAB, com a intenção de se estabelecer como um clube teatral. Desse ano até 1943, a história dos Comediantes pode ser entrecruzada pelas memórias dos atores, documentos jurídicos e matérias de jornais que nos desvelam os limites de suas pretensões empresariais, a escolha de um repertório, a incorporação de um imigrante à equipe, a defesa de cursos sobre a arte teatral, a sua dificuldade econômica a qual – segundo o grupo – retardava a concretização do teatro de arte brasileiro. Em suma, este capítulo pretende narrar o percurso percorrido pelo grupo até o momento em que consegue grande apoio financeiro do SNT para execução de sua temporada de arte.

3.1. Nós também montaremos Shakespeare!

Quatro meses depois da primeira temporada de arte, a revista *Vamos ler!* publica uma matéria com cenários e figurinos de Santa Rosa para a montagem de *Noite de Reis*, de Shakespeare, próxima montagem de *Os Comediantes* “que será interpretada ainda este ano no Teatro Municipal”¹⁸⁴. Antes de dar a palavra ao Brutus Pedreira, diretor artístico e animador do grupo, a colunista M. Lúcia relata que a vitoriosa estreia do grupo era apenas um indicativo da ideia de teatro que o grupo pretende ainda realizar, lentamente, “lutando contra os preconceitos que cercam o amadorismo, contra o ambiente pouco favorável e contra os recursos escassos”. E continua, informando que “trabalham sem ambição de reformar coisa alguma ou o desejo ‘snob’ de ser diferentes, apenas pelo prazer de trabalhar e de sentir o que fazem e de realizar o que sonham”. Não há dúvida de que o interesse do grupo *Os Comediantes* resida no descontentamento com a prática teatral profissional e, sendo um dos grupos amadores subvencionados pelo SNT, já estivesse reverberando ressentimento por parte do setor teatral.

Com a palavra, Brutus Pedreira expõe dois problemas que, de saída, se apresentam para quem tem interesse em montar Shakespeare. O primeiro refere-se à cenografia, uma vez que o ritmo da ação teatral está em sintonia com o palco para o qual o texto dramático foi escrito: palco elisabetano. Na ausência desse palco, o que ocorre na esmagadora maioria das vezes, corre-se o risco de resultar em encenações de

¹⁸⁴ *Vamos ler!*. Rio de Janeiro, 30.05.1940.

longa duração. Nesse sentido, Brutus discorre sobre o segundo problema ao criticar a mania de cortes e adaptações no texto, pois, mesmo que eliminando obstáculos, em geral, de ordem material da cena, tal prática enfraquece a obra original. Discorrendo sobre a adaptação no lugar do texto na íntegra, é ilustrativa a visão de Brutus Pedreira sobre o papel do diretor:

Não me parece tarefa digna de um diretor, consciente de sua responsabilidade, lançar mão de uma obra de arte – principalmente de uma grande obra de arte – e condicioná-la aos recursos de que dispõe, mediante mutilações mais ou menos sensíveis. Tarefa digna, parece-me, e apaixonante, a que consiste em reunir todos os recursos possíveis e, por meio deles, dar, através da sua concepção artística, a interpretação mais justa e aproximada, que o autor quis exprimir, ao criar a sua obra.¹⁸⁵

Não foi por coincidência que Brutus Pedreira argumentou em defesa do texto. Ele estava antecipando a notícia de que Os Comediantes representará *Noite de Reis*, de Shakespeare, ainda em 1940, chamando a atenção para a integridade do texto, “assim como a forma literária em que as falas foram escritas. A passagem da prosa para o verso branco, cada vez que o elemento lírico ou patético assume predomínio – característica da técnica shakespeariana – teve a sua exata observância na tradução portuguesa”¹⁸⁶.

Já os desenhos do figurino trazem variados elementos, sugerindo detalhe na textura dos tecidos e nos acessórios. A descrição dada por Brutus Pedreira permite que se vislumbre melhor a concepção cenográfica:

Um sistema de doze painéis móveis, adaptáveis a um pórtico construído em forma de tríptico tendo, por trás do painel central, uma sala também construída, permite uma mutação quase cinematográfica, pois as cenas de interior, na sala central, são armadas á medida que se passam, diante do tríptico, as cenas ao ar livre.¹⁸⁷

Para Brutus, o projeto de cenografia de Santa Rosa é engenhoso de modo que possibilite uma ação saltar, instantaneamente, para outro espaço, como acontece nas comédias shakespearianas. Assim, lançando votos de louvor para Santa Rosa, conclui sua propaganda.

O dramaturgo inglês, já experimentado pelo TEB, fizera parte dos planos de Os Comediantes desde a primeira temporada¹⁸⁸. Porém, depois dessa matéria, nenhuma ocorrência foi encontrada sobre a encenação. Bem provável que nada tenha se realizado,

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ Conferir o repertório informado na página 63.

mas vale o seu “registro genético”, pois *Noite de Reis*, de Shakespeare, reaparecerá no repertório do plano de atividades apresentado ao SNT, para o ano de 1942. Chegaremos lá.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

IMAGEM 8 - Desenho dos figurinos para "Noite de Reis", feitos por Santa Rosa



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

3.2. Quem é Ziembinski?

Mas antes de entrar no Brasil quem é Ziembinski? Por que veio ele para o nosso país? Teria sido ele lá na sua Polônia um ator de terceira ordem e que veio buscar “o tal” numa terra de botocudos?¹⁸⁹

Foi no anseio de responder tais interrogações dos lábios de muita gente da classe teatral que Abdias do Nascimento decide entrevistá-lo durante o intervalo de uma vespéral para uma apresentação noturna. Tratava-se, afirma Abdias, da décima terceira vez que fora assistir ao sucesso que estava fazendo a montagem de *Desejo*, de Eugene O’Neill, pelos “V Comediantes”, em 1947. Na altura desta matéria publicada na Revista *Vamos ler!*, Ziembinski já havia dirigido dez espetáculos – tendo atuado em cinco deles –, mas ainda assim, passados seis anos, era necessário responder a pergunta que dava título à matéria: “Quem é Ziembinski?”.

De modo geral, Ziembinski responde Abdias expondo em linhas gerais a sua biografia e a sua trajetória teatral na Polônia. A partir da sua narrativa, irei complementar com estudos já realizados, como o de Yan Michalski¹⁹⁰ e Fausto Fuser¹⁹¹, bem como o recente trabalho de Aleksandra Pluta¹⁹², a fim de situar melhor a estrutura social e o meio artístico em que Ziembinski se tornou artista de teatro antes de desembarcar no Brasil.

Zbigniew Marian Ziembinski nasceu em 17 de março de 1908, na cidade de Wieliczka, filho de Leonia Cyfrowicz Ziembinska e Marian Ziembinski. Nesta época, anterior a Primeira Guerra Mundial, a Polônia não existia como país independente, tanto que a região de Cracóvia encontrava-se sob o domínio austríaco¹⁹³. O pai de Ziembinski era médico e trabalhava na companhia das minas de sal e como oficial de reserva do exército austríaco. Conta Ziembinski como seu pai exercia bastante influência para si:

Meu pai era médico. Eu também sonhava ser médico e meu pai me preparava para isso. Durante a guerra de 1914, quando ele dirigia um hospital na Silésia, eu estava frequentemente a seu lado e o ajudava como podia. A guerra acabou e eu sempre seguro da minha futura profissão. Meu pai faleceu e minha mãe passou a me sustentar e educar.

¹⁸⁹ *Vamos ler!*. Rio de Janeiro, 27.02.1947.

¹⁹⁰ MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo; Rio de Janeiro: Hucitec; Ministério da Cultura; Funarte, 1995.

¹⁹¹ FUSER, Fausto. *A Turma da Polônia na renovação teatral brasileira*. 1987. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1987.

¹⁹² PLUTA, Aleksandra. *Ziembinski, aquele bárbaro sotaque polonês*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

¹⁹³ MICHALSKI, *Op.cit.* P. 17.

Com a morte de seu pai, por volta de 11 anos, Ziembinski passa a ficar inteiramente sob os cuidados da mãe, que sempre fora uma esposa e dona-de-casa. O garoto, que até então estudava com professor particular, passa a frequentar o colégio local. O diretor do ginásio de Wieliczka exerceu muita influência na formação escolar quando o convidou para ler um poema dramático, de autoria do poeta romântico Adam Mickiewics, durante uma apresentação teatral de fim de ano da escola¹⁹⁴. A sua experiência segue como definidora da sua decisão vocacional. “Tratava-se de um famoso poema”, explica Ziembinski:

[...] cujo tema se referia às festas pagãs, e dizia que durante um dia do ano se podia pedir a vinda das almas à terra. Nessa ocasião os parentes tudo faziam para satisfazer os desejos dos seus mortos. Naturalmente que tudo era cheio de dramas e lamentações. Eu, entretanto, faria o garoto feliz, que nunca teve amargura. Senti tão bem o papel dentro de mim, que comecei a corar, e daquele momento em diante abandonei completamente as ideias de ser médico.

Concluído seus estudos secundários, Ziembinski muda-se para Cracóvia e, de acordo com Michalski, matricula-se simultaneamente na Faculdade de Letras da Universidade Jagielonska e na Escola de Arte Dramática local, vinculada ao Teatro Municipal de Cracóvia. Contudo, Fausto Fuser afirma que ele não chegou nem sequer a se matricular, pois não teve registro de turmas naquele ano. Mas Michalski afirma: em menos de 1 ano estudando na Escola de Arte Dramática, o diretor de teatro Zygmunt Nowakowski o aconselhou a prestar um exame promovido pela Sociedade dos Artistas dos Palcos Poloneses, em Varsóvia. Ziembinski fez e foi aprovado. De volta para Cracóvia, assinou o seu primeiro contrato profissional para integrar o elenco do Teatr Juliusz Slowacki, sem ter em mãos o diploma final do curso.

Em 29 de agosto de 1927, aos 19 anos, Ziembinski estreia como ator profissional, no espetáculo *O cura entre os ricos* de A. de Lord e P. Caine. De 1927-1929, o repertório de montagens que participou como ator é extenso e comercial¹⁹⁵.

Nessa época, Aleksander Zelwerowicz tornara-se diretor do Grande Teatro de Pohulanka, em Vilna, e possuía um grande interesse em trabalhar com jovens artistas. Propôs contratos de trabalho para os melhores egressos do Departamento de Arte

¹⁹⁴ MICHALSKI, 1995, p. 18.

¹⁹⁵ MICHALSKI, 1995, p. 19.

Dramática do Conservatório Musical de Varsóvia e a outros jovens adeptos das artes cênicas que conhecera visitando outros teatros. Foi nessa segunda condição que Zelwerowicz convidou Ziembinski para trabalhar em Vilna, juntamente com outros atores, os quais apenas destaco, por enquanto, Irena Eichlerówna¹⁹⁶.

Na Cracóvia foi onde passei a conhecer os grandes diretores. Um deles, Zelwerowski, foi encarregado de montar o Teatro Vilno, e me convidou para ser um dos atores principais. Perguntou-me se queria também ser ensaiador, e qual a primeira peça. Escolhi “O Escultor de máscara”, de Konelich, e a segunda foi “Se eu quisesse”, de Giraldi. Em seguida preparei-me para o exame de ensaiador e dirigi-me à Varsóvia a fim de submeter-me às provas. O parecer da comissão examinadora foi tão bom que ela mesma telegrafou a Zelwerowski comunicando o resultado. Zelwerowski me premiou com duas semanas de férias... Dai em diante fiquei como ator e ensaiador.¹⁹⁷

Essas direções serviram como “exame prático” para Ziembinski que, logo, obtivesse aprovação no exame da União dos Artistas Cênicos Poloneses (ZASP) na função de diretor. O diretor polonês Arnold Szyfman, que também estava na banca do referido exame, convida Ziembinski para trabalhar em dois teatros – Teatro Polski e o Teatro Maly – em Varsóvia.

Após um ano fui para Varsóvia, atuando no Teatro Polonês. Mais outro ano e dirigi-me para Lodz, como primeiro **ensaiador** e **ator**. Naquele ano que estive em Varsóvia, fui ainda contratado como professor de arte de representação no Instituto de Arte Teatral, mantido pelo Estado.¹⁹⁸

De fato, Ziembinski desenvolveu atividades didáticas na Polônia, no Instituto Nacional de Arte Dramática (PIST), criado por dois grandes responsáveis pelas práticas de renovação teatral polonesa: Leon Schiller e Aleksandr Zelwerowicz. Lecionou somente um semestre uma disciplina chamada “Exercícios Técnicos” e, depois na Faculdade de Arte de Direção, do mesmo Instituto, a disciplina “Exercícios de Interpretação”, em 1936.

Em Lodz, antes de terminar o meu contrato, o diretor combinou com o diretor de três teatros municipais de Varsóvia –, lá existem cinco – para eu romper o contrato de Lodz a fim de seguir para a capital e atuar naqueles teatros como

¹⁹⁶ PLUTA. *Op.cit.* P. 41.

¹⁹⁷ NASCIMENTO, Abdias. *Quem é Ziembinski?*. Vamos ler!. Rio de Janeiro, 27.02.1947. P. 41.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

ensaiador e ator. Daí em diante não sai mais de Varsóvia, passando a atuar nos outros teatros do governo; trabalhei também no radioteatro, e voltei ao Instituto de Arte Teatral como professor da cadeira que havia lecionado e também de encenação. Fiz alguns filmes. E assim em plena atividade me pegou a guerra.¹⁹⁹

Depois de Lodz, Ziembinski retorna para Varsóvia e trabalha como ator. Segundo Fausto Fuser, teria trabalhado sob a influência do formalismo de Borowski, um diretor bastante experiente, que possuía um estilo próprio de “mise-en-scène”, baseado no equilíbrio do texto do autor e o seu tratamento pelo ator dentro do próprio ato de criação²⁰⁰. Essa prática era conhecida como “Teatro Formal”, em que a prática do ator é compreendida como auxiliar à encenação. Outro dado importante informado por Fuser é a concepção plástica muito presente na cena teatral polonesa exatamente nos anos em que Ziembinski estruturava o seu “conceito teatral”.

De volta para Varsóvia, Arnold Szyfman confia a ele o repertório mais facilmente agradável ao público: comédias, farsas e dramas cômicos em geral. A segunda temporada em Varsóvia, e a quantidade significativa de montagens “popularescas”, é um dado a se considerar na formação de Ziembinski, não necessariamente alheio às encenações renovadoras, mas produzidas em curto prazo.

O último trabalho como diretor e ator, um mês antes a eclosão da Segunda Guerra, foi *Genebra* de Bernard Shaw, no palco do Teatr Polski. Do elenco, destaco apenas a presença do ator Boguslaw Samborski no papel de Benito Mussolini, outra personalidade polonesa que marcará presença polêmica no Rio de Janeiro. Sua narrativa sobre o período conturbado segue, grosso modo, a mesma linha de raciocínio em outros depoimentos e gravações. Segue o relato:

Fui, naturalmente, obrigado a deixar a Polônia. Uma viagem da minha terra ao Brasil que durou dois longos anos. De passagem estive na Romênia, onde fiz teatro para os poloneses nos campos de concentração. Passei pela Croácia, Itália, na França fiz teatro de guerra, e assinei contrato para fazer teatro polonês nos Estados Unidos. Com o destino final de Norte-América, consegui “visto” para o Brasil. No lago de Dakar, porém, estive trancado seis meses no vapor da linha francesa “Aleina”. Depois desse tempo me devolveram o dinheiro – a mim e aos demais passageiros – e puseram-nos no campo de concentração. Após muita luta, consegui “visto” espanhol e embarquei no “Cabo de Hornos”. Foi assim que vim dar no Brasil, como trampolim para minha ida aos Estados Unidos.

¹⁹⁹ *Idem*. Negrito meu.

²⁰⁰ FUSER, 1987, p. 35.

Quando perguntado sobre o porquê da mudança de planos, Ziembinski responde:

Assim que iniciei meus trabalhos no teatro brasileiro me convenci que a minha presença aqui era muito mais interessante que no teatro polonês da Norte-América. Aquele teatro polonês é sempre um teatro colônia... e como o acolhimento que recebi dos brasileiros foi franco e cordial, e se encaminhou com felicidade, decidi ficar por aqui mesmo...

Aleksandra Pluta chama a atenção para o Brasil fora dos planos de Ziembinski. Ao contrário, viveria e constituiria carreira em território polonês. Além de artista, Ziembinski era um emigrante e um migrante, que inclusive tivera dificuldades com a língua, mas conseguiu aprender o português²⁰¹.

. Logo que Ziembinski chegou ao Brasil, estabeleceu contato com o “teatro brasileiro”. Mas qual teatro brasileiro? De acordo com Michalski, seria evidente que ele não tinha como encaixar-se dentro de um esquema teatral profissional que ainda não comportava o conceito de encenação e a figura do encenador. Ele não teria condições de se enquadrar até mesmo na Cia. Dulcina-Odilon, que anos mais tarde irá incorporar García Lorca e Bernard Shaw em seu repertório, pois “a política de repertório que o casal adotava em 1941-1942 não teria como aproveitar um artista como Ziembinski”²⁰². Assim, o crítico confere ao Ziembinski uma superioridade inigualável, apenas possível de canalizar suas capacidades dentro de uma produção teatral amadora “artisticamente mais ambiciosa”.

Os depoimentos indicam que foram seus compatriotas poloneses os responsáveis pela aproximação do ator-diretor com os amadores. Conta o polonês que o pianista Malcuzyński iria dar um concerto no Teatro Municipal e que, antes do concerto, haveria um coquetel no Hotel Central, onde conhecera “um rapaz muito simpático: Agostinho Olavo”. E continua:

Naquele tempo eu não falava português. Comunicava-me com os brasileiros em francês. Agostinho sentou-se ao meu lado, interessado em saber o que eu estava fazendo, já que fora informado de que na Polônia eu era um ator muito famoso. Contou-me que fazia parte de um movimento teatral muito interessante: Os Comediantes. Eram amadores, pessoas de diferentes profissões – médicos, oficiais da Aeronáutica, enfim, de toda e qualquer profissão, que se uniram para dar um novo impulso ao panorama do teatro brasileiro, naquela época bastante apagado. No meio da conversa, Agostinho disse-me: “Amanhã, no Grande Hotel, vai ser exposta uma maquete de Belá

²⁰¹ PLUTA, 2016.

²⁰² MICHALSKI, Yan. 1995, p. 45.

Paes Leme. E vão estar presentes vários elementos de Os Comediantes: Santa Rosa, Graça Mello. Não quer vir? [...] ²⁰³

Se Ziembinski lembra que o encontro ocorreu no Grande Hotel, o depoimento de Agostinho Olavo localiza os encontros no Hotel Glória e no Hotel Avenida. Como se não bastasse, a narrativa de Gustavo Dória aponta o Palace Hotel. Parece um detalhe insignificante – e não muda mesmo o acontecimento em si – mas é exemplar do grau da fragilidade com que a materialidade da memória é composta.

O que interessa apontar, aqui, é o consenso de que as conversas orbitaram em torno do cenário que Belá Paes Leme estava preparando para a remontagem de *A verdade de cada um*. A partir desse primeiro contato com Os Comediantes, Ziembinski teria colaborado na iluminação do espetáculo dirigido por Adacto Filho. Entretanto, a ficha técnica de nenhum dos dois programas do espetáculo sequer menciona “Iluminação” ou ao menos o nome do colaborador ²⁰⁴.

Depois dessa parceria ainda embrionária, e diante da necessidade de subsistência, Ziembinski não fica exclusivo do grupo. Logo após a remontagem de Pirandello, convidam-no para dirigir o Teatro Acadêmico, o qual era composto por alguns jovens remanescentes dos Comediantes, e que fora subvencionado com a quantia de 10.000,00 cruzeiros, pelo SNT, em 1941. A montagem de *À Beira da Estrada* teria sido a estreia de Ziembinski como diretor de teatro no Brasil.

Assim, Ziembinski era assegurado e compartilhado dentro do teatro amador. Graça Mello afirma que “ao contrário, muitas vezes abriam suas bolsas para socorro financeiro. Só eram remunerados os cenotécnicos profissionais, indispensáveis ao espetáculo: maquinistas, contrarregras, eletricitas, etc” ²⁰⁵. Em entrevista ao professor Fausto Fuser, o ator João Ângelo Labanca conta que pagava para Ziembinski trabalhar, de modo que fosse possível mantê-lo por perto dos planos dos Comediantes ²⁰⁶.

Em suma, foi em meados de julho de 1941 que Ziembinski desembarcou no Brasil e fez da “terra de botocudos” a sua nova morada. Acabara de imigrar para o Rio de Janeiro um cérebro teatral que trazia consigo sua experiência prática no Teatro Polonês. Aquele que assinará a direção do espetáculo a ser considerado o inaugurador do teatro brasileiro moderno. Talvez a recorrência da pergunta – Quem é Ziembinski? –

²⁰³ DIONYSOS, 1975, P. 54.

²⁰⁴ Ver anexos da página 131 e 137.

²⁰⁵ DIONYSOS, 1975, P-36-7.

²⁰⁶ FUSER, Fausto. 1987. P. 416. V. 2.

tenha feito com que, anos mais tarde, ele próprio afirmasse ser o “pai do teatro brasileiro” por ter implantado “a consciência teatral brasileira”, assunto que não passou em branco no setor artístico e inspirou Fausto Fuser a escrever a sua tese.

3.3. O Renascimento: sobre a remontagem de Pirandello

Depois da estreia, em janeiro de 1940, e depois da matéria divulgando a montagem de *Noite de Reis*, em maio do mesmo ano, Os Comediantes desapareceu na imprensa carioca. No entanto, o conjunto ecoava regularmente nos periódicos da capital pernambucana, sob a pena de Valdemar de Oliveira. Em 9 de abril de 1941, a seção “A propósito...”, da coluna Notas de Arte confirmava Os Comediantes como modelo de projeto teatral moderno a ser seguido: “Cosi è, de Pirandello e outras, têm constituído magníficos momentos de arte e cultura que bem poderíamos reproduzir, no Recife, oferecendo, ao público, a oportunidade de entrar em contato com as grandes obras primas do teatro universal”²⁰⁷. Tanto que o reaparecimento do grupo na cena carioca aconteceu com a remontagem de *A verdade de cada um*:

E a 14 de novembro de 1941 uma nova edição de *A Verdade de Cada Um* subia à cena, no João Caetano [...] O êxito, como da primeira vez, foi grande e a iniciativa contava com o patrocínio direto do Ministro da Educação, Gustavo Capanema, que patrocinou ainda uma terceira apresentação, já no mês seguinte, no mesmo teatro, para atender aos pedidos que realmente eram em grande número.²⁰⁸

De fato, o ministro Capanema apoiou Os Comediantes em 1941. Aliás, teria sido a primeira vez que o grupo recebeu nominalmente verba do SNT, a pequena quantia de Cr\$ 2.000,00. Mas talvez Gustavo Dória tenha se esquecido que o “ressurgimento” do grupo – como frisado diariamente pela imprensa – aconteceu “sob o alto patrocínio da poetisa Adalgisa Nery”. Quem é, afinal, a senhorita que havia se tornado a mecenas do grupo?

²⁰⁷ OLIVEIRA, Valdemar de. “A propósito...”. *Jornal do Comércio*. Recife, 09.04.1941.

²⁰⁸ DÓRIA, Gustavo. *Os Comediantes*. In: DIONYSOS. Rio de Janeiro, n. 22, 1975. Número Especial: Os Comediantes. P. 14.

Em dissertação intitulada “Adalgisa Nery e as questões políticas de seu tempo (1905-1980)” a pesquisadora Isabela Candeloro Campoi investiga a trajetória pessoal e profissional de Adalgisa Nery, verificando o desempenho dessa mulher pelo viés das relações de gênero²⁰⁹.

De origem humilde, Adalgisa Maria Feliciano Noel Cancela Ferreira casou-se ainda adolescente com o jovem pintor modernista Ismael Nery (1900-1934). O casamento com o pintor Ismael marcou a formação intelectual e social de Adalgisa, na medida em que inseriu sua figura em uma rede de sociabilidade proporcionada pelo casamento. Chegaram a morar por dois anos na Europa, estreitando amizades com Heitor Villa Lobos, o pianista espanhol Tomás Terán e os pintores Marc Chagall e Juan Miró. Segundo Campoi, a passagem de Adalgisa pela Europa e também por países da América Latina possivelmente tenha contribuído para a construção de sua carreira literária, uma vez que também teria atuado como tradutora²¹⁰.

O percurso biográfico de Adalgisa é ilustrativo de sua formação social e intelectual. Em depoimento ao Museu de Imagem e do Som (MIS), em 1967, a escritora relembra o itinerário das reuniões:

Quando era casada com Ismael Nery, a minha casa era frequentada por artistas, intelectuais (...) eu acompanhava aquilo tudo como se fosse um curso apuradíssimo, porque todos eles eram muito inteligentes com muita cultura, com muita imaginação, com muita intuição, com muita sensibilidade, então eu lucrei com aquilo²¹¹.

Por meio de suas relações amorosas, Adalgisa foi inserida em espaços tipicamente vistos como masculinos. Seu romance autobiográfico intitulado “A Imaginária” transfigura sua trajetória ao longo do primeiro casamento através de Berenice, traduzindo de forma consciente as convenções destinadas às mulheres de seu grupo social e geração: o matrimônio e a maternidade. Com Ismael, Adalgisa teve dois filhos. No entanto, Ismael faleceu vitimado de tuberculose, em 1934. Pode-se afirmar que foi justamente por causa da morte do primeiro marido que Adalgisa lançou-se – ou

²⁰⁹ Todas as informações sobre Adalgisa Nery foram retiradas de: CAMPOI, Isabela Candeloro. *Adalgisa Nery e as questões políticas de seu tempo (1905-1980)*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.

²¹⁰ Idem.

²¹¹ Depoimento de Adalgisa Nery para o círculo de escritores brasileiros do Museu da Imagem e do Som (MIS), Rio de Janeiro, 26 de junho de 1967, às 14:05. Entrevistadores: Paulo Silveira, Pelegrini Junior e Carlos Drummond de Andrade.

precisou se lançar – no mundo do trabalho. E, mesmo casando-se novamente, sustentou o sobrenome que havia lhe permitido adentrar o campo da literatura, da intelectualidade e da política.

Em meados de 1938, Adalgisa era uma frequentadora da Livraria José Olympio, dos Cafés Colombo e Cavé, locais em que se aglomeravam muitos intelectuais. Nesse mesmo período, começa a colaborar nas revistas *Diretrizes* e *Dom Casmurro*, escrevendo textos literários. Certo dia, em algum desses espaços, conheceu Lourival Fontes, com quem se casou em maio de 1940. De acordo com Campoi, a imprensa fez larga divulgação do matrimônio, visto como importante evento social carioca, o que não poderia ser diferente, pois se tratava do casamento do diretor-geral do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão de censura e propaganda ideológica do Estado Novo.

A importância da posição de Lourival, o personagem satélite da Era Vargas, certamente oportunizou sua proximidade com o poder, bem como o acesso a espaços destinados e construídos pela elite política, de vida pública e social intensa. A história de Adalgisa Nery Fontes é bastante interessante para compreender a sua trajetória, sua mobilidade social e profissional intimamente atrelada às condições de gênero de seu tempo. Mas o que interessa, aqui, é chegar ao momento em que Adalgisa estabelece laços de amizade com a primeira-dama Darcy Vargas. A esposa do presidente atuava em ações voltadas para a assistência à infância e à juventude. Juntas, Adalgisa trabalhou como presidente da Associação Brasileira de Ajuda ao Menor. Eram, em suma, duas importantes mulheres, trabalhando no assistencialismo, lugar feminino por excelência.

Foi assim, com a intenção de angariar fundos para a Fundação Darcy Vargas – Casa do Pequeno Jornaleiro²¹², que Adalgisa Nery decidiu patrocinar Os Comediantes com a remontagem de *A verdade de cada um*. O evento beneficente também contou com a colaboração do jornal *A Noite* e da revista *Vamos ler!* para manter rotineiramente a divulgação da récita. Aliás, até o momento a Empresa *A Noite* fora um dos principais divulgadores dos Comediantes.

²¹² Fundada em 1938 pela senhora Darcy Vargas, esposa do ex-presidente Getúlio Vargas. Muito tocada pela vulnerabilidade social vivida pelas crianças e jovens entregadores de jornais, ela criou uma instituição para abrigar os pequenos jornaleiros que viviam pelas ruas do Centro do Rio de Janeiro. Hoje a fundação atua como uma escola pública de tempo integral, situada à rua do livramento, nº 27, no bairro Gamboa, na cidade do Rio de Janeiro. Ver em: <https://fdv.org.br/>

A venda de ingressos ocorreu em diversos comércios da cidade: na Casa Tolipan, à Avenida Rio Branco; na Perfumaria Carneiro, na Cinelândia; e na redação da revista *Vamos ler!*, 6º andar, no edifício de *A Noite*. Já o valor dos ingressos não era preço único, correspondendo aos planos de todo o conjunto da plateia²¹³: frisas e camarotes (250\$000), poltronas (50\$), balcão nobre (40\$), balcão simples (30\$), galerias A e B (20\$) e outras filas (10\$)²¹⁴. Às vésperas da apresentação, os ingressos também podiam ser reservados via telefone da Perfumaria Carneiro e Casa Tolipan²¹⁵.

A remontagem fora divulgada sob a previsão de acontecer ainda no mês de outubro. Todavia, no dia 24 de outubro, fora definitivamente marcada para 1º de novembro²¹⁶. Mas, acabou sendo novamente adiada, “motivado por doença de um dos elementos mais destacados do conjunto e que, por sinal, interpretaria uma das principais personagens da peça”²¹⁷.

Houve, também, uma mudança do local de apresentação. Os Comediantes havia conseguido pauta no Teatro Municipal, por concessão especial dada pelo senhor Henrique Dodsworth, prefeito do Distrito Federal, mas, em razão de uma reforma, foi transferido para o palco do Teatro João Caetano.

Enquanto a data ainda permanecia instável, alguém que buscasse nos jornais a programação teatral da cidade poderia escolher entre *A comédia da vida*, de Raul Pedrosa, no Teatro Ginástico; *Sol de Primavera*, de Luiz Iglézias pela Cia. Eva Todor, no Teatro Rival; *O Ébrio*, pela Cia. Vicente Celestino, no Teatro Carlos Gomes; *Pão Duro*, comédia de Amaral Gurgel pela Cia. Procópio Ferreira, no Teatro Serrador; *Canário*, comédia de Wanderley José e Mário Lago pela Cia. Palmeirim Silva, no Teatro Recreio ou *Esta noite ou nunca*, pela Cia. Dulcina-Odilon, no Teatro Regina.

Mesmo assim, a imprensa não cessava de investir na divulgação do espetáculo. Além de Adalgisa Nery, a patrocinadora da récita, a imprensa destacou a participação da artista plástica Isabel Betim Paes Leme, responsável pela criação cenográfica. Isabel já era formada pela Escola Nacional de Belas Artes e tendo, também, estudado pintura com Nina Alexandrovitch e André Lhote, na França. Com a eclosão da 2ª Guerra

²¹³ De acordo com Décio de Almeida Prado, os edifícios teatrais obedeciam a padrões arquitetônicos do século XIX. Nesse sentido, “os espectadores distribuíam-se por vários planos [...], numa divisão aparentemente pouco democrática, mas que, correspondendo à hierarquia social, não negava aos menos afortunados, estudantes ou modestos funcionários públicos, o acesso aos espetáculos”. Cf. PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno:1930-1980*. São Paulo: Perspectiva, 1988. P. 15.

²¹⁴ *A Manhã*. Rio de Janeiro, 24.10.1941.

²¹⁵ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 12.11.1941.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ *A Manhã*. Rio de Janeiro, 30.10.1941.

Mundial, volta para o Brasil e casa-se com o escultor polonês August Zamoyski, em 1939. O periódico *A Noite* fez questão de divulgar uma imagem de Bellá pintando os cenários, em seu ateliê²¹⁸. De acordo com Santa Rosa,

Bellá Betim Paes Leme tem o seu nome, de há muito, incorporado à arte moderna do Brasil. As suas manifestações, na pintura e no desenho, sempre foram recebidas com entusiasmo e admiração, tão sensível é o seu modo de transmitir a própria emoção.

Em seus trabalhos, compostos com delicadeza e severa elegância, não faltam as audácias do espírito novo, procurando captar, na forma e na cor, a revelação das harmonias do mundo.

Agora, Belá partiu para uma nova experiência: **a decoração teatral**. E nos dá, para integrar a “mise-en-scène” da esquisita obra de Pirandello, “A verdade de cada um”, essa cenografia que é mais uma viva demonstração de sua inteligência, compreensão e bom-gosto.

“Os Comediantes” ganham, assim, um elemento de alto valor para que a sua obra se enriqueça cada vez mais e possam, com essa ajuda inestimável, trabalhar afim de atingir os seus reais objetivos de sensibilidade e cultura.

A verdade de cada um foi o primeiro cenário de autoria de “Bellá”. Esse trecho registrando a estreia da pintora como cenógrafa foi redigido para integrar o programa do espetáculo. Inclusive, vale destacar o formato deste documento. Segundo Walter Lima Torres, o programa de teatro opera como um prefácio da montagem, assumindo uma forma do grupo/companhia/produção teatral expressar sobre o teatro que pretendem fazer²¹⁹. Existe uma grande diversidade de conteúdos possíveis que podem compor os programas; todos buscam, de modo geral, elucidar o espectador-leitor a respeito de diversas questões atinentes à montagem, ao processo criativo, ao tema trabalhado, ao autor, entre outros aspectos.

No caso da remontagem de Pirandello, o programa possui um formato de revista, com 14 páginas. A capa traz a logotipo do grupo Os Comediantes, o nome do espetáculo e o nome de “Luiz Pirandello”. Em seguida, segue uma apresentação da ficha técnica, seguido do explícito apoio da revista *Vamos ler!* e do jornal *A Noite* em benefício a Casa do Pequeno Jornaleiro. Depois, uma fotografia da senhora Adalgisa Nery Fontes, patrocinadora do evento. Nas páginas seguintes, segue um ensaio sobre Pirandello, elaborado por Mário da Silva e o texto sobre Bellá, reproduzido acima. Infelizmente o texto “Organiza-se um espetáculo” não detalha a sua autoria, mas é ilustrativo do caráter amador dos modos de produção. O texto não explicita nomes, mas

²¹⁸ “Um grandioso festival de caridade”. *A Noite*. 11.11.1941. P. 8

²¹⁹ TORRES NETO, Walter Lima. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. In: *ArtCultura*, v. 15, nº 26, p. 205-219.

diz respeito ao engajamento do conjunto nos ensaios, e das ausências – o que acabava retardando a finalização da montagem em si. Inclusive, ao redor deste texto, são reproduzidas fotografias dos ensaios, as mesmas que foram publicadas na imprensa. Na penúltima página, um texto apresenta o grupo, decorado com o retrato de cada integrante do grupo. Por fim, o programa encerra com a propaganda das empresas apoiadoras: Grill da Urca, Casas Pernambucanas e Carlos de Brito & Cia.

Esse documento – o programa em formato de revista – possibilita a exposição de um projeto, sugere um diálogo com o espectador para além do espetáculo em si. A exposição fotográfica de todos os atores, a elaboração de uma redação autocrítica e reflexiva sobre a montagem são aspectos que vão caracterizar os programas do teatro brasileiro moderno. Reitero: não visa “apenas” informar/divulgar o espetáculo, mas o projeto em si encampado pelo grupo produtor da obra.

É possível que a distribuição desse programa do espetáculo tenha acontecido antes do espetáculo começar no Teatro João Caetano, na noite de 14 de novembro de 1941. Dois dias depois, o dramaturgo e crítico Raimundo Magalhães Junior honrou a récita com uma crítica bastante positiva²²⁰. Segundo o crítico, a principal “vitória” da noite teria sido de Bellá Paes Leme. O motivo: teria elaborado uma cenografia que teria ultrapassado as expectativas, pois “tem uma compreensão dos problemas cenográficos, do casamento dos móveis com a cena e com o guarda-roupa, de modo a produzir uma ‘unidade indispensável, sem a qual não se consegue a adesão total dos espectadores à ficção dramática’²²¹.

Sabe-se que Bellá já era pintora, e a ficha técnica atesta a sua elaboração cenográfica com a colaboração de Oscar Lopes, que assina a construção de cenários e mobília. Completando a ficha técnica, Fernando Esposel assina os acessórios e Alberto Sued, a contrarregragem.

Grande parte do elenco original continuou em cena: Brutus Pedreira (Lamberto Laudisi), Auristela Araújo (Amália), Adinah Araújo (Dina), Luiza Barreto Leite Sanz (Sra. Sirelli), Otávio Graça Mello (Sr. Sirelli), Maria de Lourdes Watson (Sra. Frola), Nelson Vaz (Sr. Ponza), Álvaro Alberto Pereira Júnior (Centuri), Luiz Tito Franco de Almeida (Prefeito) e Luiz Labarthe (2º Senhor). O único remanescente do elenco de *Uma mulher e três palhaços* era Ruy Silva (2º Senhor). Dessa vez, os novatos

²²⁰ MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. Ah, se Pirandello visse isto!... *A Noite*. Rio de Janeiro, 16.11.1941. P. 8

²²¹ .MAGALHÃES JUNIOR, *loc.cit.*

incorporados no elenco foram Leon Abreu (Criado), Maria Amália Guilherme (Sra. Cini), Maria de Souza Mello (Sra. Nenni) e Marina Santos (Sra. Ponza) – todos possivelmente possuindo alguma ligação com a AAB. Em depoimento, Graça Mello, que permanecerá até a dissolução do grupo, afirma que “Os atores que passaram pelo grupo foram muitos. Alguns participaram apenas de uma ou duas peças e logo seguiram carreira no teatro profissional, outros voltaram às suas atividades particulares”²²².

As atuações receberam comentários à moda da “velha crítica”. Já a direção cênica de Adacto Filho, testemunha Magalhães Junior:

[...] conjunto disciplinado e a representação decorreu sem a menor vacilação, sem incerteza alguma, sem esses ‘vácuos’ irritantes que, por vezes, se produzem nas representações, mesmo de profissionais, quebrando a ‘verdade’ cênica, que é a ilusão de dois sentidos pelos quais recebemos a emoção do teatro – o ouvido e a vista.

O crítico reitera que, apesar da peça já ser conhecida do público – seja pela representação das companhias estrangeiras, ou ainda pela montagem arranjada de Jayme Costa, no antigo Trianon – Os Comediantes se compenetraram profundamente no sentido filosófico, da atmosfera de vida, do subjetivismo da obra de Pirandello. No entanto, não deixa escapar o mau gosto da nacionalização do nome do autor para Luiz Pirandello, tal qual impresso no programa. E conclui a crítica intimando apoio de Capanema:

[...] um admirável espetáculo, de apurado gosto, que valeria o Ministério da Educação subvencionar para que fosse repetido pelo menos meia dúzia de vezes, para os universitários, normalistas, estudantes dos cursos secundários, e toda gente que desejasse uma emoção artística superior.²²³

Tudo indica que a sugestão chegou aos ouvidos de Gustavo Capanema, e que o referido auxílio lembrado por Gustavo Dória²²⁴ custodiou uma apresentação da montagem²²⁵. No mês seguinte, no dia 10 de dezembro, às 21 horas, Os Comediantes

²²² MELLO, Graça. Testemunho. In: DIONYSOS, 1975, P. 36.

²²³ MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. Ah, se Pirandello visse isto!... *A Noite*. Rio de Janeiro, 16.11.1941. P. 8

²²⁴ DÓRIA, 1975. P. 71-85.

²²⁵ Também informa um dos processos administrativos que a venda dos anúncios no programa do espetáculo serviu para o custeio da segunda récita.

reapresenta *A verdade de cada um* no Teatro João Caetano²²⁶. Publicada em três jornais, uma nota idêntica fez questão de ressaltar o evento como um “recital de gala”, constituindo uma reafirmação do grande êxito obtido no mês passado. Dessa vez, o espetáculo deu-se por convites, e o primeiro nome de Pirandello foi respeitado²²⁷, e oferecido aos estudantes da Universidade do Brasil (atual UFRJ) e contou com presenças ilustres da sociedade, como por exemplo, a Sra. Darcy Vargas.

Nenhuma fotografia de cena foi encontrada nos acervos. As imagens a seguir são registros dos ensaios publicados na imprensa, a serviço da divulgação e propaganda do espetáculo.

²²⁶ “Uma grande manifestação teatral: “A verdade de cada um” e “Os Comediantes”. *A Noite*. Rio de Janeiro, 10.12.1941.

²²⁷ Para esta apresentação, a produção imprimiu um programa que também serviu como ingresso (para 3 pessoas). O programa contava apenas com dados informacionais da ficha técnica, respeitando, inclusive, o primeiro nome original de Pirandello.

IMAGEM 9 - Promoção de Pirandello e Os Comediantes sob o alto patrocínio de Adalgisa Nery

“OS COMEDIANTES”

LEVAM
PIRANDELLO
NO
MUNICIPAL

Pirandello

Adalgisa Nery

FAZ tempos que não se tenta no Brasil um destes “tests” de confiança na inteligência do público, a que não devem as elites renunciar nunca. Vamos ter agora um com a idéia levantada por VAMOS LER!, e logo animadamente aceita pelo grupo de “Os comediantes” de se representar no Municipal uma das melhores criações do teatro contemporâneo, um dos mais felizes achados do gênio dramático de Pirandello — “A Verdade de Cada Um”.

Este grupo de amadores de “Os Comediantes”, precisam realmente de apoio, merecem incentivo, porque estão fazendo arte de verdade. VAMOS LER!, sente-se feliz em anunciar ao seu lúcido público que o Municipal vai mostrar sábado próximo a admirável peça, tão pirandellesca, sob o patrocínio de uma dama, encantadora, senhora de sociedade e poetisa das mais altas desta geração — Dona Adalgisa Nery — e em benefício de “Casa do Jornaleiro”. Leitor amigo de VAMOS LER!, não deves poupar sacrifício para ir ver algo novo em nosso teatro, viciado de chanchadas.

Teatro de verdade é uma edição especial do gênero épico.

E depois que aquele gênio impar do comico e do trágico, aquele mago divino de Stratford-On-Avon, responsável por “As you like it”, e “Macbeth” fechou os olhos sob uma parca inscrição de latínório culinário — Aqui jaz William Shakespeare — por certo, leitor amigo de VAMOS LER! só Pirandello conseguiu achar uma nota nova para a arte cênica e seus infinitos recursos de sugestão mental e emotiva.

Vamos ver Pirandello, pois! Nem todos os dias há desses manjares raros no deserto de atores e de peças...

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional / Revista *Vamos ler!*, 30.10.1941.

IMAGEM 10 - Registro de Bellá Paes Leme pintando os cenários de "A verdade de cada um"



Fonte: *A Noite*, 11.11.1941. P. 8

IMAGEM 11 - A Sra. Darcy Vargas, a primeira dama, na plateia do Teatro João Caetano.



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional / *Jornal A Noite*

IMAGEM 12 - Ensaio de "A verdade de cada um", senhora Sirelli (Luiza Barreto Leite) e Laudisi (Brutus Pedreira)

Pirandello num espetáculo em benefício da Fundação Darcy Vargas



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional / Jornal *A Manhã*

IMAGEM 13 - Ensaio de "A verdade de cada um", senhora Sirelli (Luiza Barreto Leite), Amália (Auristela Araújo) e Dina (Adinah Araújo)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional / *Jornal A Manhã*

IMAGEM 14 - Cena de "A verdade de cada um", Amália (Auristela Araújo), Laudisi (Brutus Pedreira) e Dina (Adinah Araújo)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional / *Jornal A Manhã*

IMAGEM 15 - Cena de "A verdade de cada um", Amália (Auristela Araújo), senhora Sirelli (Luiza Barreto Leite), senhora Cini (Maria Amália Guilherme) e senhor Sirelli (Graça Mello)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional / *Jornal Diário Carioca*

IMAGEM 16 - Ensaio de "A verdade de cada um", elenco ao redor do senhor Agazzi (Paulo Castelo)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional / Jornal *A Noite*

3.4. Da prática do mecenato ao Clube de Teatro

Em entrevista ao SNT, em 1975, Miroel Silveira afirma que a dinâmica de mecenato no teatro brasileiro começou com Os Comediantes²²⁸. Essa hipótese pode ancorar-se tanto no patrocínio da Sra. Adalgisa Nery Fontes quanto na organização do grupo em um clube de teatro, que nunca funcionou fora do papel, mas que contou com subsídios do SNT.

Conforme afirma Luiza Barreto Leite, tamanho foi o sucesso da remontagem de Pirandello que Peregrino Júnior, então presidente da AAB, considerou que o grupo havia crescido demasiadamente para continuar existindo como um “apêndice” da Associação. Nesse sentido, o grupo formalizou a sua estrutura administrativa enquanto pessoa jurídica, com data de fundação no dia 8 de agosto de 1941. Ou seja, tudo indica que Os Comediantes já almejavam (antes mesmo da remontagem de Pirandello) desvincular-se da AAB para estruturar maior autonomia em suas atividades.

O estatuto informa que a sede do grupo passava a ser na Praça Getúlio Vargas, nº 2, quarto andar, sala 415, na capital federal. A sociedade civil tinha como principal finalidade “intensificar o desenvolvimento e a difusão da arte teatral, quer através da encenação de peças, quer através da organização de cursos [...]”. Outras atividades – tais como concertos, programas de rádio, conferências, exposições, etc – também poderiam ser promovidas pelo grupo, desde que fossem compatíveis com os propósitos de divulgação artístico-cultural.

É interessante destacar a dinâmica hierárquica estruturada no segundo capítulo do estatuto que diz respeito aos sócios. São cinco categorias de associados, a saber: *fundadores*, *beneméritos*, *honorários*, *permanentes* e *aspirantes*. Cada categoria demanda uma colaboração específica. Por exemplo, os sócios beneméritos “serão aqueles que fizerem a ‘Os Comediantes’ uma doação mínima de cinco mil cruzeiros a quem serão conferidos diplomas”. Já os honorários, serão aqueles que, devido a serviços prestados ao grupo, a Diretoria julgar digno do título. Os sócios permanentes deveriam permanecer exclusivos ao elenco. Somente por concessão excepcional da Diretoria que algum sócio permanente poderia tomar parte em espetáculos de outros agrupamentos. O número de sócios nesta categoria não poderia exceder a 50 participantes, lembrando que

²²⁸ SILVEIRA, Miroel. *Depoimentos II*, Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte; Serviço Nacional de Teatro, 1976. P. 129.

só poderia fazer parte desta categoria aquele que tivesse acumulado a soma de dois mil pontos.

Pelo que sugere o estatuto, essa pontuação dava-se de acordo com a situação do sócio com a sociedade: “em exercício” ou “licenciado”. Havendo vaga, a passagem à categoria de sócio permanente deveria ser automática, caso contrário deveria aguardar outra ocasião.

De acordo com o estatuto, o grupo possuiria dois departamentos especiais: Departamento Artístico, que seria dirigido pelos membros da diretoria e sob o funcionamento de técnicos contratados – ou seja, profissionais da área – cujos direitos e obrigações estariam regimentados em contratos; e o *Departamento de Propaganda*. Este departamento seria de responsabilidade de um subdiretor nomeado pela diretoria, cujas obrigações seriam: “divulgar, por meio de intensa propaganda, o caráter e a finalidade da sociedade; organizar a propaganda das temporadas, excursões, e demais atividades da sociedade, contribuindo para o seu prestígio e bom êxito”²²⁹. Esse último departamento é digno de nota, pois prova a preocupação do grupo pela promoção de suas atividades de maneira massiva ou, minimamente, eficiente na imprensa.

Não cabe fazer, aqui, a descrição sumária de todo o estatuto, mas apontar por informações inéditas. A **diretoria** seria formada por Tomás Santa Rosa Júnior (diretor-geral), Antônio Ferrari de Campos (diretor-secretário) e Expedito Porto (diretor-tesoureiro). A **comissão administrativa-fiscal** era formada por Otávio Graça Mello, João Ângelo Labanca e Armando Couto.

E a terceira e última categoria listada seria a de **sócios fundadores**, a saber: Mary Deiró Cardoso, Nelson Vaz, Carlos Rinaldi, Antônio Ferrari de Campos, Otávio Graça Mello, Carlos da Silva Ramos Perry, Arthur Adacto Pereira de Mello Filho, Álvaro Alberto Pereira Júnior, Tomás Santa Rosa Júnior, Brutus Dácio Germano Pedreira, Expedito Porto e Darcy dos Reis.

Chama a atenção à frase escrita a lápis na primeira página deste estatuto: “**Não esquecer os primeiros fundadores, inclusive e principalmente Luiza**”. E também na última página, também a lápis, o sinal matemático de soma para os nomes de Luiza e Labanca como sócios fundadores, sugerindo a inclusão. Outro nome que aparece é o de Jorge de Castro, cercado por pontos de interrogação, sugerindo que nem mesmo quem fizera a revisão tinha um posicionamento sobre a participação de Jorge. Possivelmente

²²⁹ 2º Ante-projeto de modificação do estatuto. Cedoc-Funarte.

o lembrete fora escrito aos cuidados de Graça Mello, que organizou a segunda versão do anteprojeto do estatuto. E mais: talvez este documento, de 1941, esclareça bastante o posicionamento ressentido de Luiza Barreto Leite ao escrever sobre a fase inicial do grupo. Publicado na sessão de depoimentos na Revista Dionysos nº 22, Luiza expõe:

Mas mesmo hoje, quando o grupo já começa a ser reconhecido como o verdadeiro renovador do espetáculo brasileiro, ainda existe uma fase obscura, aquela que durou três anos e que, como toda a fase inicial de pioneirismo, onde todos arrancam com os dedos sangrantes as pedras dos caminhos, se poderá chamar de *Fase Heróica*, pois é nela que se constrói a escada por onde os outros subirão. Se alguns sabem vencer o gigante que se esconde acima do pé de feijão, e outros são engolidos por ele, ou nem sequer chegam ao topo, é outro problema. Mas dói muito quando caímos porque, não o gigante mau, mas os próprios companheiros nos cortam a escada ou nos jogam fora dela, por isto falarei apenas da fase inicial, aquela em que Santa Rosa, eu e Jorge de Castro, um jovem cenógrafo, uma atriz em embrião e um diretor recém-chegado da Inglaterra, como ainda manda muito figurino que considera fundamental a técnica importada, aceitamos o convite de Celso Kelly, presidente da Associação dos Artistas Brasileiros, e de Tasso da Silveira, diretor de seu Departamento de Teatro, para assumir a responsabilidade deste último.²³⁰

Luiza Barreto Leite, na verdade, teria escrito este texto para o periódico *Correio da Manhã*, em 1958, incorporado este texto ao seu livro *A mulher no Teatro Brasileiro*, de 1965 e, com algumas pequenas modificações, aproveitado do mesmo escrito para a edição memorialística da Revista Dionysos, de 1975. Existe o nítido esforço da autora em manter viva a sua versão de protagonismo, talvez dado a este suposto esquecimento do seu nome de quando elaborado o estatuto.

De todo modo, o grupo mandara fazer um cartão aos assinantes do Clube de Teatro. O cartão trazia a logotipo do grupo e o seguinte informe: “Coopere na formação do Clube de Teatro. Este cartão poderá ser a sua ficha de inscrição, se [sic] o devolver assinado para a Associação dos Artistas Brasileiros, Palace-Hotel, Avenida Rio Branco, 185.” No verso, o assinante poderia preencher informações básicas como o nome, endereço da residência, telefone e bairro. O único cartão do clube encontrado, assim como a única Tabela de Ensaios encontrada no dossiê do espetáculo *Uma mulher e três palhaços*, está em branco.

Analisando o processo administrativo nº 8.536/1942, parece possível afirmar que Os Comediantes não teria reunido assinantes o suficiente para custodiar as montagens.

²³⁰ LEITE, Luiza Barreto. *A Fase Heroica*. In: Dionysos, 1975, p. 42.

Mesmo assim, o estatuto também previa que a receita do grupo poderia ser constituída por doações, renda de bilheteria e subvenções do governo federal.

No dia 3 de fevereiro de 1942, o Serviço Nacional de Teatro (SNT) recebe um pedido de auxílio de 160.000,00 mil contos de réis em nome de Os Comediantes, desta vez com personalidade jurídica própria, mas ainda filiado à AAB. Antes de apresentar o plano de atividades, o pedido remonta ao histórico episódico do grupo, destacando sempre sob quais condições econômicas foi possível realizar espetáculos. Toda a argumentação para justificar que:

A carência de recursos financeiros, porém, tem impedido que “Os Comediantes” realizem, em mais ampla e eficiente escala, a finalidade cultural que motivou a sua criação. O ingresso aos espetáculos do grupo é feito mediante convite, não havendo entradas pagas e, assim sendo, não possuem “Os Comediantes” fundos nem fontes de renda de espécie alguma. As dificuldades econômicas daí decorrentes, além de falsear o intuito primordial dos dirigentes do grupo, que é criar um movimento teatral sério e ininterrupto, de alta significação artística, determinam intervalos de tempo mais ou menos longos, entre as manifestações de “Os Comediantes”, prejudicando o treinamento dos componentes do corpo cênico, sujeitos, desse modo, a um trabalho seccionado, que, exigindo deles maior esforço, lhes impede o total aproveitamento, oriundo da continuidade.²³¹

Diante deste trecho do processo nº 8. 536, podemos concluir que: em primeiro lugar, Os Comediantes prova que o seu comprometimento com a criação teatral só acontece mediante patrocínio. Curiosamente, nada muito distante do nosso atual modo de produção teatral dominante no Brasil, tão dependente das leis de incentivo e fomento à cultura. E, em segundo lugar: a sua escolha por distribuição de convites, renunciando a possibilidade de lucro de bilheteria, faz com que o grupo seja constantemente dependente do SNT ou mecenato. Mais adiante, todavia, afirmam que o referido apoio **“constituirá o lançamento indispensável para estabelecer e firmar o grupo na sua nova organização, sob a forma de clube, que lhe permitirá subsistir por seus próprios recursos”**²³².

O plano de atividades, cuja realização está prevista para o corrente ano de 1942, é composto por espetáculos teatrais e uma série de atividades de caráter formativo. Segue, abaixo, uma tabela com o repertório que pretendiam realizar.

²³¹ Processo nº 8.536. Cedoc/Funarte.

²³² Idem. Grifo meu.

Quadro II: Repertório do Programa de Atividades Planejadas para 1943

| Peça | Autor | Cenografia |
|--------------------|------------------|---------------------------|
| Capricho | Alfred de Musset | Agostinho Olavo Rodrigues |
| Escola de Maridos | Molière | Santa Rosa |
| Henrique IV | Pirandello | Belá Betim Paes Leme |
| Peléas e Melisanda | Maeterlinck | Santa Rosa |
| O lado da sombra | Priestley | Gustavo Dória |
| O Leque | Goldoni | Erico Bianco |
| Ralé | Gorki | Santa Rosa |
| O Anfitrião 38 | Giraudoux | Santa Rosa |
| Noite de Reis | Shakespeare | Santa Rosa |

Fonte: Processo Administrativo nº 8.536/ Cedoc-Funarte

O nome de Artur Azevedo, tradutor de *Escola de Maridos*, é o único tradutor informado. Possivelmente *Capricho*, de Alfred de Musset, que estava previsto para a primeira temporada de arte (1939-1940), teria sido mantido, sob a tradução de Brutus Pedreira. De acordo com Gustavo Dória, a peça de Musset “era uma dívida antiga e sua realização já contava com guarda-roupa e cenários praticamente prontos”²³³.

Conforme anunciado por Brutus, o grupo permanecia com o desejo de montar *Noite de Reis*, de Shakespeare com cenários de Santa Rosa. Os outros textos dramáticos já não sugerem mais alguma herança com o que fora o Teatro de Brinquedo, mas é possível afirmar que compõe um repertório bastante eclético. Nomes como Santa Rosa, Erico Bianco, Gustavo Dória e Bellá Paes Leme aparecem envolvidos com a cenografia do repertório acima.

Acreditava-se na necessidade de estudo teórico aprofundado em teatro, tanto para os envolvidos quanto para o público em geral. Tanto que a direção do grupo pretendia realizar o total de 8 conferências sobre assuntos ligados às peças do repertório escolhido. Em ordem: Fortunat Strowski falaria sobre “Molière”, Joaquim Cardoso versaria sobre “Pirandello”, Augusto Frederico Schmidt sobre “Maeterlinck”, Lívio Xavier sobre “Goldoni”, Tristão da Cunha falaria sobre “Shakespeare” e Aníbal Machado complementaria, responsabilizando-se por tratar sobre “O Teatro Elisabetano”, e Santa Rosa falaria sobre “A moderna decoração teatral”. Ainda estava prevista uma conferência sobre “Giraudoux”, mas o conferencista não havia sido escolhido.

Além disso, o professor Fortunat Strowski se encarregaria de ministrar um Curso Público de Estética do Teatro. Também estava previsto um Concurso de Peças Inéditas,

²³³ DIONYSOS, 1975, p. 18.

de autores brasileiros, com prêmios no valor de 10.000,00 contos de réis, para as peças classificadas nos três primeiros lugares, sendo essas peças representadas pelo grupo. E, para finalizar, uma Exposição de Cenários e Figurinos.

Provavelmente o grupo tinha consciência de que a proposição de todas as atividades elencadas acima não era pouca empreitada, mas correspondia às expectativas do grupo de intelectuais que assumiam cargos no poder público. Segue a resposta ao pedido, encaminhada no dia 8 de julho:

O Sr. Ministro incumbe-me de transmitir-vos recomendação no sentido de, no orçamento desse Serviço para 1943, ser incluída a parcela de 160 contos, destinada a auxílio do grupo teatral “Os Comediantes”, desta Capital. Na hipótese de já ter sido encaminhada a proposta orçamentária e a verba global da mesma não permitir o auxílio em causa, S. Exc. deseja que o SNT se entenda com os órgãos competentes, para o aumento da dotação.

Este trecho foi escrito por Carlos Drummond de Andrade, então Chefe de Gabinete do Ministro Gustavo Capanema. A aprovação do pedido orçamentário garantindo a verba para o ano de 1943 explicitou o personalismo de Capanema a favor do programa de atividades do grupo.

Meses depois, abre-se um novo processo em que Brutus Pedreira, identificado como o “diretor do grupo de amadores teatrais” solicita a concessão extra de 6.000,00 contos de réis. Esta verba seria destinada às despesas prévias, à manutenção do local de trabalho e ao custeio de possíveis despesas decorrentes da organização das conferências e das exposições. No entanto, Brutus não fornece maiores detalhes das despesas, muito menos um plano de execução das atividades até o fim daquele ano. A inconsistência do pedido faz com que o diretor do SNT não aprovasse a solicitação, mesmo sabendo que significaria um complemento a obra a ser realizada no ano seguinte.

Evidentemente que a quantia de 6.000,00 é irrisória perto da ordem de Capanema para que fosse concedida a quantia de 160.000,00 mil réis, a ser incluída no orçamento de 1943. Dado o empenho do Ministro de tamanha ordem que, caso o orçamento já estivesse sido encaminhado, seria necessário uma renegociação com os órgãos competentes. A saber, a verba destinada ao grupo estava à altura dos valores concedidos às companhias profissionais nos anos anteriores. Para o ano de 1943, a quantia destinada aos Comediantes perdia em valor de grandeza apenas para a Comédia Brasileira que, por sua vez, era a companhia oficial. É diante dessas condições que o grupo adentra ao histórico ano de 1943.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na redação dessa história “pré-ziembinskiana”, foi preciso atentar cuidadosamente para o cotejamento entre os vestígios primários e os documentos de memória. Em primeiro lugar, porque a narrativa memorialística tende a selecionar conscientemente *o quê* e *como* abordar do passado. É, portanto, uma construção interessada. Ao contrário, os documentos primários possibilitaram inserir outros fatos, identificar tanto a presença quanto a ausência de indivíduos que a memória, de cunho pessoal, testemunhou.

Recapitulando a história da fase inicial do grupo: a razão para a criação do grupo Os Comediantes foi a vontade de Celso Kelly de que a AAB ultrapasse a realização de concursos para a existência de um grupo teatral enquanto promoção do desenvolvimento da arte teatral. O grupo participaria, portanto, dos eventos sociais e artísticos promovidos e frequentados pelos próprios sócios da AAB, complementando a agenda artística, assegurando a presença do “teatro de arte” à elite intelectual, econômica e política carioca.

Se por um lado o próprio Gustavo Dória localiza no ano de 1938 o surgimento do grupo, as notas encontradas na imprensa situam possíveis eventos – almoços de recepção às atrizes portuguesas, montagens de Bernard Shaw e O’Neill, conferências sobre “problemas” do teatro, etc – ligados ao nome do grupo. Embora não haja nenhuma garantia efetiva de que tais eventos aconteceram, cogitando até mesmo a condição de não-eventos, a pré-existência dos Comediantes ocorreu em função de “entreter” a sociedade da AAB. O que Dória agrega valor está pautado na valorização do espetáculo como critério de instauração do teatro moderno no Brasil.

A fase heroica do grupo talvez seja o recorte temporal em que o grupo existiu frágil em sua composição, ausente de um orientador experiente – tal como Paschoal Carlos Magno e Itália Fausta esteve para o TEB –, ou por dificuldades econômicas. Pode-se dizer que foi graças ao subsídio do SNT em nome da AAB que Os Comediantes garantiu a sua estreia pública, em janeiro de 1940. Destaco a realização do espetáculo por distribuição de convites, o que teria permitido ao conjunto selecionar seus espectadores.

A direção dos espetáculos da primeira temporada de arte ficou a cargo do ator e barítono Adacto Filho. Com histórico teatral associado a nomes do “teatro antigo”, seu

trabalho como diretor de cena contou com a colaboração direta de Agostinho Olavo e Brutus Pedreira. Este último, ao lado de Adacto, participou das experiências com Álvaro Moreyra em seu Teatro de Brinquedo. Credita-se aos dois a responsabilidade por tecer a herança do projeto de Álvaro Moreyra, ao menos a pretensão no repertório do grupo, e nas duas únicas peças que conseguiram montar para a primeira temporada de arte.

Em relação às primeiras montagens do grupo, observa-se o ineditismo de algumas críticas registrando as estreias, uma vez que não era comum escrever “Primeiras” de montagens amadoras. A proximidade do grupo com o setor jornalístico, mas principalmente com os intelectuais, contribuiu bastante para que o grupo existisse enquanto fato social digno de registro na imprensa.

No entanto, a crítica não abdicou de testemunhar a fragilidade da apresentação, dado a voz do ponto constantemente ouvida da plateia, ditando não só o texto, mas também as marcações aos atores. Esse apontamento pode ter sido consequência de uma produção ligeira, reiterada ainda mais pela própria inexperiência dos atores.

Da fase inicial, é preciso incorporar à leitura o rearranjo fluido dos elencos e dos integrantes de um grupo teatral amador, tentando identificar o nome dos principais dirigentes. Nomes como Santa Rosa, Brutus Pedreira, Adacto Filho, Graça Mello, Luiza Barreto Leite, Nelson Vaz e Mary Cardoso são nomes recorrentes.

Quando o grupo adquire constituição jurídica própria e, no ano seguinte, consegue grande aporte financeiro sob o apoio de Gustavo Capanema, é curioso observar que o nome de Ziembinski não figura no plano de atividades, ao menos como um dos encenadores no esforço de agregar valor ao pedido de auxílio. Curioso também que Ziembinski nem mesmo é mencionado nos dois programas da remontagem do espetáculo *A verdade de cada um*, em 1941. Esse dado, se não me permite afirmar, ao menos permite interpretar a participação ainda frágil do diretor polonês dentro do conjunto.

Também o grupo não conhecia *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, como se pode confirmar pela ausência da peça no repertório do plano de atividades planejadas para o ano de 1943. A turnê de Louis Jouvet, de 1941 a 1942, teria provocado nos Comediantes uma procura por textos de autores brasileiros. Coincidentemente, logo no início do ano de 1943, o segundo texto teatral de Nelson recebera uma crítica elogiosa de Manuel Bandeira. Não seria demais arriscar o palpite de que algum integrante do grupo

tenha lido o jornal *A Manhã* e tenha se interessado pela leitura de tal peça teatral brasileira, gênero literário raramente elogiado pelos intelectuais.

O favoritismo explícito de Gustavo Capanema merece atenção, pois, caso contrário, *Os Comediantes* não teria continuidade em sua produção. O grupo não deixou rastros pós-estatuto à respeito do clube de teatro, ao que tudo indica que não tenha concretamente se institucionalizado. Mas é lícito reconhecer que a grandeza da verba destinada ao grupo não teve como garantia uma equipe profissional de teatro, como se pode atestar pela ausência do nome de Ziembinski no pedido de auxílio, nome este que assinará a direção da montagem de *Vestido de Noiva*. O que significa tamanha quantia nas mãos de um grupo amador inserido na dinâmica teatral carioca? É preciso ter uma visão atenta ao projeto que se configura neste pedido de auxílio, dada a ausência do teatro na Semana de Arte Moderna, de 1922, e dado o desejo coletivo da elite carioca em promover o moderno teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS

Fontes documentais

1. Periódicos

A Noite (RJ)
A Manhã (RJ)
Diário Carioca (RJ)
Diário da Noite (RJ)
Diário de Notícias (RJ)
Correio da Manhã (RJ)
Jornal do Comércio (RJ)
Jornal do Comércio (PE)
O Globo (RJ)

2. Arquivos

Dossiês do Centro de Documentação e Informação (CEDOC/Funarte)
Arquivo Privado João Ângelo Labanca
Arquivo Privado Gustavo Dória
Arquivo Administrativo do SNT
Arquivo Paschoal Carlos Magno

Referências Bibliográficas

- ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- ALSCHITZ, Juriij. *Teatro sem diretor*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2012.
- BARSANTE, Cássio E. *Santa Rosa em Cena*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes, 1982.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- BLOCH, Marc. Metodologia histórica. In: *História e Historiadores*. Teorema, 1998.
- BRAGAGLIA, Anton Giulio. *Fora de Cena: ensaios sobre teatro*. Tradução: Álvaro Moreyra. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi Ltda., 1941.

BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.

_____. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas*: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002. P. 25.

_____. As lacunas e as séries: padrões de historiografia nas 'Histórias do Teatro no Brasil'. In: MOSTAÇO, Edécio (Org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Editora Design, 2010.

_____. Ora, direi ouvir estrelas: historiografia e historia do teatro brasileiro. In: *Revista Sala Preta*, v. 1, p. 199-217, 2001.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Depoimentos I e II*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte; Serviço Nacional de Teatro, 1976.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro Brasileiro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1980.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: Funarte, 1996.

CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

CAMPOI, Isabela Candeloro. *Adalgisa Nery e as questões políticas de seu tempo (1905-1980)*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1982.

DIAS, José. *Teatros do Rio: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

DIONYSOS. Rio de Janeiro, nº 22, 1975. Número Especial: Os Comediantes.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975.

DRAGO, Niuxa Dias. *A cenografia de Santa Rosa: espaço e modernidade*. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2015.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994.

_____. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1995.

FARIA, João Roberto (Org.) *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc-SP, 2012, Vols. 1 e 2.

FONTANA, Fabiana. *O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

_____. O que existe de permanente no reino do efêmero: os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. In: *Revista Sala Preta*, v. 17, n.2, p. 11-25, 2017.

FUNARTE. *Arquivos e coleções privados Cedoc/Funarte: guia geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

FUSER, Fausto. *A Turma da Polônia na renovação teatral brasileira*. 1987. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ECA, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1987.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GREENBRATT, Stephen. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

IGLEZIAS, Luiz. *O Teatro da Minha Vida*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1945.

JUNIOR, Raimundo Magalhães. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

KORSBERG, Hanna. *History without a Past: On the Significance of a Non-event and the Researcher's Position in History Writing*. In: *Theatre Research International*, [s.l.], v. 32, p. 32-48, Mar. 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.1017/S0307883306002495>>.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.

MAGALHÃES, Vânia de. *Os Comediantes*. In: BRANDÃO, Tania. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage Produções Artísticas, 1994, v. 2.

METZLER, Marta. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

TORRES NETO, Walter Lima. A turnê do Teatro Louis Jouvet no Rio de Janeiro e São Paulo. In: *O Percevejo* (UNIRIO), Rio de Janeiro, v. 10/11, p. 118-1134, 2003.

_____. Programa de teatro como documento: questões históricas e metodológicas. In: *ArtCultura*, v. 15, nº 26, p. 205-219.

_____. Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador. In: *Revista Folhetim*. Nº 9, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2001. P. 60-71.

ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OSCAR, Henrique. *O Teatro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo*. Companhia Brasileira de Artes Gráficas: Rio de Janeiro, 1985.

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. O Desfazer da Ordem Fetichizada: Walter Benjamin e o imaginário social. In: *Cultura Vozes*, v. 89, n.5, p. 34-44, set./out. 1995.
- PIRANDELLO, Luigi. *Assim é (se lhe parece)*. Tradução de Sérgio Nunes Melo. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2011.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PLUTA, Aleksandra. *Ziembinski, aquele bárbaro sotaque polonês*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1988*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RANGEL, Otávio. *Escola Teatral de Ensaíadores (da arte de ensaiar)*. Rio de Janeiro: Editora Talmagráfica, 1954.
- _____. *Técnica Teatral*. Rio de Janeiro: Artes Gráficas Inco, 1948
- ROSA, Santa. *Teatro: realidade mágica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- SOUSA, Galante. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC; Instituto Nacional do Livro, 1960. V. 1.
- ULLES, Mário. *A vida íntima do teatro brasileiro: Memórias de Mário Ulles*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1954.
- VERTCHENKO, Henrique Brener. *A Fabricação do Teatro Brasileiro Moderno: “Vestido de Noiva” e A Crítica Teatral – 1928-1948*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais, 2015.
- WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema, ministro da Cultura. In: GOMES, Angela de Castro. *Capanema: o ministro e seu ministério*. Bragança Paulista: Universidade São Francisco; Rio de Janeiro: FGV, 2000.

APÊNDICES

Apêndice I. Lista de auxílios concedidos pelo SNT (1939-1943)²³⁴

| Companhia/Grupo/Entidade | 1939 | 1940 | 1941 | 1942 | 1943 |
|--|------------|------------|------------|------------|------------|
| Associação dos Artistas Brasileiros | 10.000,00 | | | | |
| Os Comediantes | | | 2.000,00 | | 160.000,00 |
| Casa do Estudante do Brasil | 23.000,00 | 40.000,00 | 15.000,00 | 12.000,00 | |
| ABCT | 12.000,00 | 24.000,00 | 20.000,00 | 31.000,00 | 10.000,00 |
| Jayme Costa | 214.961,70 | 115.005,70 | 79.881,00 | 6.300,00 | 6.300,00 |
| Procópio Ferreira | | 239.472,70 | 69.669,00 | 35.000,00 | 20.000,00 |
| Companhia Brasileira | | 551.132,20 | 309.188,50 | 330.000,00 | 319.000,00 |
| Companhia Dramática Brasileira (Casa dos Artistas) | 88.185,40 | | | | |
| Companhia de Paula Barros | 10.000,00 | 15.000,00 | | | |
| Companhia Delorges Caminha | 130.610,00 | 76.391,60 | 43.405,20 | | 28.000,00 |
| Companhia do Recreio | 1.293,30 | 126.908,20 | 13.000,00 | 11.330,00 | |
| Ernesto Francisconi | 10.400,00 | | 1.163,00 | | |
| Irmãos Celestino | 281.380,00 | | 23.189,80 | 16.397,40 | |
| Iveta Ribeiro | 1.000,00 | 9.175,00 | 2.000,00 | | |
| Jardel Jércolis | 198.582,90 | | | | |
| Alfredo Sper | 10.000,00 | | | | |
| José Viana | 3.000,00 | | | | |
| Luiz Iglézias | 217.580,00 | 87.522,00 | 25.119,20 | 38.450,80 | |
| Companhia Mesquitinha | 10.000,00 | 24.088,80 | 26.282,60 | | |
| Cia. Nino Nelo | 10.000,00 | | 24.000,00 | 24.000,00 | 17.500,00 |
| Reis e Silva | 53.000,00 | 116.977,50 | | 10.000,00 | |
| Renato Viana | 83.662,50 | 64.104,80 | 13.086,60 | | |
| Cia. Barreto Júnior | | 11.783,10 | | 21.000,00 | 15.000,00 |
| Companhia Nacional de Operetas | | 579.245,00 | | | |
| Carlos Sussekind de Mendonça | 1.000,00 | | | | |
| Jerusa Camões | | 10.000,00 | 15.000,00 | 16.000,00 | |
| Cia. Dulcina-Odilon | | 15.000,00 | 18.771,40 | 27.392,50 | 115.000,00 |
| Eleazar de Carvalho | | 18.000,00 | 35.000,00 | | |
| Cia. João Rios | | 12.500,00 | 17.500,00 | 20.000,00 | 28.500,00 |
| Cia. de Comédias Joracy Camargo | | 3.240,00 | 35.186,00 | 30.000,00 | 10.000,00 |
| Maria Amorim | | 20.000,00 | | | |

²³⁴ Todos os valores deste anexo estão em cruzeiros.

| | | | | | |
|--------------------------------------|--|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Pedro Gonçalves | | 6.000,00 | | 4.000,00 | |
| Companhia Ribeiro Cancela | | 8.000,00 | 7.000,00 | 12.000,00 | |
| Sociedade Propagadora de Belas Artes | | 2.100,00 | | | 8.000,00 |
| Thais Aita | | 4.000,00 | 3.000,00 | | |
| Umberto Miranda | | 5.000,00 | | | |
| União Nacional dos Estudantes | | 20.000,00 | | | |
| Cia. Mulata de Espetáculos Musicados | | | 4.000,00 | | |
| Companhia Miramar | | | 14.000,00 | 20.000,00 | 16.000,00 |
| Ernesto de Marco | | | 2.370,20 | 7.000,00 | 3.000,00 |
| Genésio Arruda | | | 6.000,00 | 30.000,00 | |
| Companhia João Fernandes | | | 8.000,00 | | |
| Liceu Literário Português | | | 2.000,00 | | |
| Oscar Lorenzo Fernandes | | | 60.000,00 | 90.000,00 | |
| Cia. Palmeirim Silva | | | 22.923,90 | 15.050,20 | 18.000,00 |
| Cia. Pedro Celestino | | | 20.000,00 | | |
| Raul Roulien | | | 3.000,00 | 5.100,00 | |
| Teatro Acadêmico | | | 10.000,00 | | |
| Silvio Piergili | | | 15.000,00 | | |
| Antônio de Amorim Diniz | | | | 45.500,00 | |
| Companhia Beatriz Costa | | | | 5.445,00 | |
| Companhia Marquise Branca | | | | 10.000,00 | |
| Darcy Cazarré | | | | 18.000,00 | |
| Demétrio Ribeiro | | | | 3.000,00 | |
| Ernani Amorim | | | | 40.000,00 | |
| Eustórgio Wanderley | | | | 6.830,00 | |
| R. Raja Gabaglia | | | | 2.000,00 | |
| Faculdade Nacional de Filosofia | | | | 4.000,00 | |
| Grêmio Teatral Instituto Rabelo | | | | 6.000,00 | |
| Hekel Tavares | | | | 10.000,00 | |
| Companhia Iracema de Alencar | | | | 33.550,00 | 24.000,00 |
| Instituto La-Fayette | | | | 5.000,00 | |
| Leonor da Conceição Anciães | | | | 4.000,00 | |
| Teatro Cômico (Maria Vidal) | | | | 15.000,00 | |
| Companhia Mário Salaberry | | | | 12.000,00 | |
| Os Mascarados (Mafra Filho) | | | | 6.000,00 | |
| Teatro Cômico | | | | 7.500,00 | |
| Teatro do Gurí | | | | 9.000,00 | |
| Teatro dos Novos | | | | 10.000,00 | |
| Walter Schultz (Porto Alegre) | | | | 12.900,00 | |

| | | | | | |
|--|--|--|--|----------|------------|
| Zola Amaro | | | | 1.484,00 | 20.000,00 |
| Escola Dramática do Rio G. do Sul | | | | | 60.000,00 |
| Teatro Universitário | | | | | 100.000,00 |
| Curso Prático de Teatro | | | | | 20.842,90 |
| Cia. Déa-Cazarré | | | | | 21.000,00 |
| Cia. Eva Todor | | | | | 12.000,00 |
| Lú Marival | | | | | 3.000,00 |
| Armando Gareau Moreira | | | | | 3.000,00 |
| Antônio de Assis Republicano | | | | | 15.000,00 |
| Circo-Teatro América | | | | | 4.000,00 |
| Centro Acadêmico Cândido de Oliveira | | | | | 15.000,00 |
| Colégio Pedro II | | | | | 2.000,00 |
| Centro de Cultura Artística Fluminense | | | | | 2.000,00 |
| Teatro Samuel Campelo | | | | | 6.000,00 |

Apêndice II. Relação de membros da constituição jurídica de Os Comediantes

| Diretoria | |
|--------------------------------------|---------------------------|
| Diretor-geral | Tomás Santa Rosa Júnior |
| Diretor-secretário | Antônio Ferrari de Campos |
| Diretor-tesoureiro | Expedito Porto |
| Comissão Administrativa-Fiscal | |
| Otávio Graça Melo | |
| João Angelo Labanca | |
| Armando Couto | |
| Sócios Fundadores | |
| Mary Deiró Cardoso | |
| Nelson Vaz | |
| Carlos Rinaldi | |
| Antônio Ferrari de Campos | |
| Otávio Graça Mello | |
| Carlos da Silva Ramos Perry | |
| Arthur Adacto Pereira de Mello Filho | |
| Álvaro Alberto Pereira Júnior | |
| Tomás Santa Rosa Júnior | |
| Brutus Dácio Germano Pedreira | |
| Expedito Porto | |
| Darcy dos Reis | |

ANEXOS

Ficha de Inscrição para Os Comediantes

" OS COMEDIANTES "

FICHA DE IDENTIFICAÇÃO

NOME _____

PSEUDÔNIMO _____

DATA DO NASC. _____; NACIONALIDADE _____

EST. CIVIL _____; INSTRUÇÃO _____

: : :
.....INFORMAÇÕES P^a SECRETARIA

DATA DE INGRESSO PARA A SOCIEDADE _____

APRESENTADO POR _____

PODE TOMAR PARTE NAS VIAGENS REALIZADAS PELA SOCIEDADE ? _____

.....

INFORMAÇÕES P^o DEP. ARTÍSTICO.

JÁ REPRESENTOU ? _____; EM QUE GRUPO OU CIA. ? _____

SOB QUE DIREÇÃO ARTÍSTICA TRABALHOU ? _____

TOCA ALGUM INSTRUMENTO ? _____; CANTA ? _____; DANSA ? _____

EM QUE PEÇAS TOMOU PARTE E COM QUE PAPEIS ? _____

Rio de Janeiro, de _____ de 19 _____

.....
Aceito em sessão de Diretoria de |:_____
Secretaria.

Programa dos Espetáculos

I – *Uma mulher e três palhaços* (1940)

PROGRAMA
 A ASSOCIAÇÃO DOS ARTISTAS BRASILEIROS
 APRESENTA
“OS COMEDIANTES”
 SOB OS AUSPÍCIOS DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
 RIO DE JANEIRO, 22 DE JANEIRO DE 1940

Uma Mulher e 3 Palhaços
 – (Voulez-Vous jouer avec moi?)?–
 3 atos de Marcel Achard — Tradução de Alvaro Moreyra

Distribuição pela ordem das entradas em cena

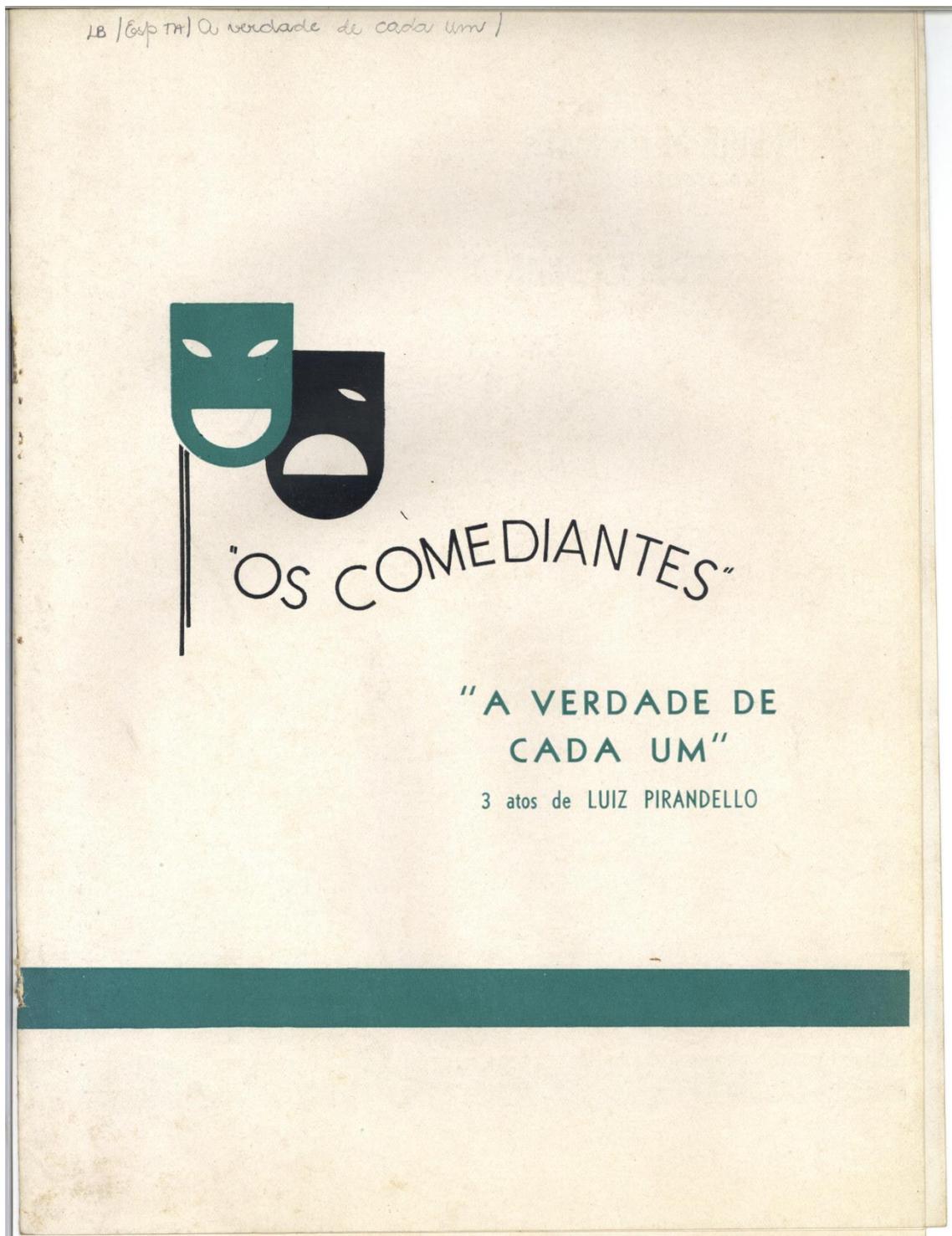
| | | |
|-----------|---|--|
| SNR. LEAL | — <i>Personagem mudo-Se não fosse de pau talvez se impressionasse com as extravagâncias dos outros.</i> | |
| CROKSON | — <i>Julio Rozen</i> | |
| RASCASSE | — <i>Alvaro Alberto</i> | |
| IZABEL | — <i>Mary Cardoso</i> | |
| AUGUSTO | — <i>Paulo Soledade</i> | |
| ESTAFETA | — <i>Rui Silva</i> | |

Vestuarios executados por CLOTILDE CAVALCANTE
sob croquis de SANTA ROSA

Direção geral — *BRUTUS D. G. PEDREIRA*
 Direção de cena — *ADACTO FILHO*
 Mise-en-scène — *AGOSTINHO RODRIGUES*
 Contra-Regra — *PETRONIO TELMO DE MENEZES*
 Ponto — *TANCREDO FAYÃO PINHEIRO*

Graphica A. C. Dias, Conceição 65 — Niterói DISTRIB. INTERNA

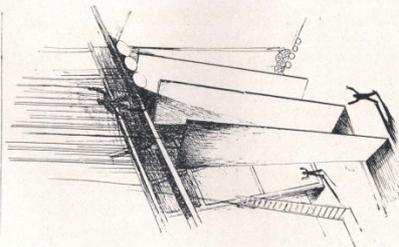
II – *A verdade de cada um* (1941) – patrocinado por Adalgisa Nery Fontes





SRA. ADALGISA NERY FONTES

BELÁ Betim Paes Leme



Belá Betim Paes Leme tem o seu nome, de há muito, incorporado à arte moderna do Brasil. As suas manifestações, na pintura e no desenho, sempre foram recebidas com entusiasmo e admiração, tão sensível é o seu modo de transmitir a própria emoção.

Em seus trabalhos, compostos com delicadeza e severa elegância, não faltam as audácias do espírito novo, procurando captar, na forma e na cor, a revelação das harmonias do mundo.

Agora, Belá partiu para uma nova experiência: a da decoração teatral. E nos dá, para

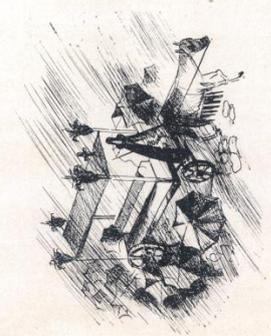


integrar a "mise-en-scène" da esqui-ta obra de Pirandello, "A verdade de cada um", essa cenografia que é mais uma viva demonstração de sua inteligência, compreensão e bom-gosto.

"Os Comediantes" ganham, assim, um elemento de alto valor para que a sua obra se enriqueça cada vez mais e possam, com essa ajuda inestimável, trabalhar afim de atingir seus reais objetivos de sensibilidade e cultura.

SANTA ROSA

ESBOÇO SOBRE PIRANDELLO



Pirandello nasceu em Agrigento, pátria de Empédocles e estudou em Bonn, na Alemanha, terra rica em filosofias (muitas das quais de fidedignidade alviaram, em parte, as preocupações dos críticos teatrais que, colhidos de surpresa com o desafio de enfrentar e solucionar um problema bem complicado: o pirandelliano. "Isto — devem ter dito para consigo mesmos — cheira a chamusco de Spengler, James... quem mais?... ah! o fulano que escreveu a teoria do "als ob". Como ladrão em tanto obter uma fórmula abstrata, de aspecto mais ou menos filosófico, catada nos tratados da apatologia (o saguão de Heráclito para cá, não se sabe) e do próprio Pirandello, certamente sem o querer, o contribuiu para o "craso" que tu me estás a testemunhar contra ele, a ponto de que um ilustre crítico italiano, tradicionalista e católico, alarmado pela insistência de seu colega em publicar o que se representassem peças de Pirandello. Como pode retirar a polícia das salas de espetáculo em que se representam peças de Pirandello. Como pode um pobre homem, metido numa tarefa insubornável, ser tão insubornável e resistir, em qualquer momento da peça é forçado a ouvir que tudo é instável, que a vida não se deixa fixar em leis, que as convenções sociais são coisas que mudam e mudam, que os indivíduos mudam e mudam, que a vida é algo definitivo e concreto, pois muda a toda hora, a todo instante? Senhores, não desmoralizem o quadro de sermão de Bonn onde estudou Pirandello, a Wittenberg, a distância, em es- trada de ferro é, mais ainda, em caminhos mentais, é relativamente pequena. Em Wittenberg estudou como todos os criminosos de grande envergadura, era inteligente. Não quis que Hamlet voltasse a ser Hamlet, mas quis que Hamlet fosse Hamlet. It is most retrograde to our desire". O Rei da Dinamarca filosofa que nada tem de filosófico, que não busca a verdade das coisas e dos seres, mas, em compen- sação, torce, com furtiva, recalcitrante e construções de aparência lógica às personagens de teatro em fim "ad usum Delphini". É: o mais especialíssima filosofia da escola de Wittenberg, muito tu-

mas é em nada metafísica, que talvez mais conviesse, recorrer, no caso de ciliar: Verga e Capuana. E toda a novelística de Pirandello, dramática, vi- ologo do realismo francês, cujos pro-cônsules na Itália tinham sede na Si- lina, revela a influência do realismo: tumultuar de paixões; egoísmos primi- mistas da vida de provincial; mesquinhez da lula pelo pão moído de cada dia. E um desejo de soerguer-se a atmosferas mais puras, um lirismo intenso, tempo, humorístico, entre este anaso lírico e os pesquemos tropeços waxan- zia dionísica da Wagner Grécia natal. O choque dramático é, ao mesmo ce, embora mais de vis que de frente, nas primeiras obras teatrais e literá- rias de Pirandello, as que não pertencem ao ciclo oficial do "pirandellismo".



CONTINUA NA PAGINA 12

ORGANIZA-SE UM ESPETÁCULO

Tratemos do teatro de amadores, que, no momento, é o que se pretende fazer.

Sem líder com eles é impossível, humanamente impossível, fazer-se uma idéia de tudo quanto ocorre, desde a escolha da peça até à realização do espetáculo.

Estabelecido o original que se vai representar — trabalho esse que tira noites e noites de sono, provocando, quase sempre, sérias discussões — penso-se na distribuição dos papéis. Convidam-se os participantes. Geralmente, esse primeiro reunião chama-se "reunião de trabalho". O diretor anuncia: dia tal, às 21 em ponto. E às 20,30 já o salão está cheio.

Muita animação. Muitos projetos. Leitura.

O ensaiador vai observando, observando. Ao fim da reunião, chama o diretor e faz sentir que D. Fulana não poderá dar conta do recado, que lhe falta voz; que é débilíssima a ditação, etc., etc.

Remediadas as dificuldades para o ator substituído, vem o primeiro ensaio. Todos presentes, ainda com os papéis.

Marcação. Que coisa monótona! Para-se. Repete-se. Não se presta a devida atenção às "deixas".

Passam-se dias e o trabalho não aparece.

Mais dias... e poucos são os que preendem a ajuda do "ponto".

Um "deixa"; outro, de "passar"; outro, "deixa"; outro, da hora de entrar; outro é incapaz de dar a inflexão desejada.

E os gestos? Onde colocar ou guardar as mãos?

Cenas repetidas, duas, três, quatro... vinte vezes.

Boceljos. Começam as primeiras reclamações. "Isto está ficando pau".

"E eu que, hoje, perdi um jantar na Urca". "Isto Municipal e eu tive de ir-me para convite".

Os papéis estão mais ou menos decorados. Veem os ensaios corridos. Mas já são 22 horas e... ninguém, ou poucos. Adia-se, porque já é tarde. Não é raro tal acontecer.

21 horas. Presentes os inveterados. Falta a "estrela". Não dá satisfações. No dia seguinte, interpellada, respon-

de com a maior naturalidade deste mundo: "Imaginem que, no momento de sair, já prontinha, chegou-me uma visita".

Ontem, foi a prima-dona; hoje é o "estrela", que, sentindo-se importante, justifica-se deste jeito: "mas bem, não faço falta, já sei o meu papel".

Outras figuras deixam de comparecer. E sempre desculpas, que, as mais das vezes, giram em torno dos mesmos motivos: visitas, jantares, ou porque sabem as "falas" de cor e solteado.

Há, também, os que aparecem de cara amarrada, por contrariedades de trabalho, em casa, com amigos, etc.

Nesses dias, nada se consegue de proveitoso.

Em algumas ocasiões, enquanto uns se estarcam outros ficam a risinhos, contando anedotas, ocorrências engraçadíssimas, casos domésticos ou futilidades.

O ensaiador perturba-se, fica neurastênico e grita. Aborrecimentos. Ameaças de saída do grupo. Aquietar, acalma, paciência. Volta tudo ao normal.

era danies. Felizmente, por vezes, surgem, bem compreendidos, os frutos de nervos. Mas... cenários? figurinos?

Muita coisa teria para cantar, se o espaço permitisse.

Fiquemo-nos, então, por aqui e aguardemos que levante o pano. Desse momento em diante, convencer-se-ão todos de que é exagero, como exagero realmente é, tudo quanto veio.

cou dito. Melhor assim, porquanto, com a predisposição para a interpretação de entusiasmo e benevolência, os que se vão apresentar na interpretação da peça de Pirandello, em benefício dessa elevada obra social que é a Casa do Pequeno Jornaleiro.



GENTILEZA DOS PRODUTOS

MARCA "PEIXE"

CARLOS DE BRITO & CIA.

OFERTA DAS

CASAS
PERNAMBUCANAS



DEPOIS DO ESPETACULO
COMPLETE A SUA NOITE
NO
"GRILL" DA

U R C A

Existe um sadio patriotis-
mo em auxiliar o cinema
nacional. Adquira ações
de ATLANTIDA. Avenida
Rio Branco, 110-112 - 7.º
— andar —

III – *A verdade de cada um* (1941)



OS COMEDIANTES

"A VERDADE DE
CADA UM"

3 atos de Luigi Pirandello

"OS COMEDIANTES"

DISTRIBUIÇÃO:

LAMBERTO LAUDISI
Brutus D. G. Pedreira

AMALIA
Aristela T. de Araujo

DINA
Adinah T. de Araujo

CRIADO
Leon Abreu

SRA. SIRELLI
Luzia Barreto Leite Sanz

SR. SIRELLI
Octavio Graça Mello

SRA. CINI
Maria Amalia Guilherme

CONSELHEIRO AGAZZI
Paulo Castello

SRA. FROLA
Maria de Lourdes Watson

SR. PONZA
Nelson Vaz

SRA. NENI
Maria de Souza Mello

CENTURI
Alvaro Alberto Pereira Junior

1.º SENHOR
Luz Labarthe

2.º SENHOR
Ruy Silva

PREFEITO
Luz Tito Franco de Almeida

SRA. PONZA
Marina Santos

DIREÇÃO DE CENA — ADACTO FILHO
CENARIOS DE BELA BETIM PAES LEME
FIGURINOS DE GUSTAVO DORIA
CONSTRUÇÃO DE CENARIOS E MOBILIÁRIOS — OSCAR LOPES.
ACCESSÓRIOS DE FERNANDO ESPOSEL
CONTRA-REGRA — ALBERTO SLED
PONTO — TANCREDO FAYAO PINHEIRO

"OS COMEDIANTES"

oferecem aos

Estudantes da Universidade do Brasil

esta representação de

"A VERDADE DE CADA UM"

- COSÌ È (SE VI PARE) -
de Luigi Pirandello

Tradução de

Brutus Dácio Germano Pedreira

Quarta feira, 10 de Dezembro de 1941
às 21 horas

Teatro João Caetano

INGRESSO

PARA 3 PESSOAS

Crônicas teatrais

I – O ano de 1938 e o Teatro Nacional: a salvação do teatro nacional estará nos grupos amadores?

LUIZA, Maria. *A Noite*. Rio de Janeiro, 26.3.39.

Fazendo um exame retrospectivo do ano teatral de 1938, observo o quanto ele prometeu aos eternos sonhadores que acreditam seriamente em teatro e que não querem se convencer de que o Brasil possa ser uma exceção nesse terreno. Si todos os países civilizados, mesmo os da América do Sul, possuem bom teatro, por que nós também não podemos conseguir isso?

Houve mesmo quem pensasse que o ano de 1938 havia marcado a primeira etapa do verdadeiro teatro no Brasil.

A primeira etapa? Então nunca tivemos teatro? A imagem de Fróes ainda se mantém no espírito de quantos o conheceram, sem falar em João Caetano, cuja memória já se perdeu na nossa tradição viva. Não pretendo absolutamente contestar o grande valor dos atores que passaram; mas foram figuras isoladas, de cujo talento interpretativo nada resta além da saudade daqueles que os ouviram e da admiração dos que lamentam não os haver ouvido. O teatro, para ser teatro, deve existir em função de si mesmo, para cumprir a sua verdadeira missão, independente de valores individuais e figuras centrais. O mérito do espetáculo deve repousar no conjunto e não no intérprete do primeiro papel; é preciso que, si esse intérprete faltar no dia da estréia, o espetáculo nada sofra com isso, e que no dia de sua morte o conjunto lamente apenas a morte de um colega e não a dissolução de uma companhia.

Foi esse o teatro que Abadie Faria Rosa, figura de relevo indiscutível entre os críticos e autores nacionais e diretor do Serviço Nacional de Teatro, visou criar quando deu todo o seu apoio á companhia de Delorges Caminha, que, além de ser um excelente ator, soube organizar um conjunto tão harmonioso que, si o publico não soubesse, não teria notado que o papel de Iáíá Boneca não havia sido confiado á estrela. Aliás, se a companhia houvesse continuado como estava, com atores do valor de Sady Cabral e outros, até o próprio Delorges Caminha poderia ser substituído sem prejuízo para a harmonia do conjunto. Mas essa harmonia teve pouca duração, e a companhia foi para São Paulo

desfalcada dos seus melhores elementos, salvo os organizadores, é claro. Rivalidade? Incompreensão? Mistérios do “metier”.

Mas o ano de 1938 passou e 1938 começa a desiludir o “crente” de teatro. Quais as companhias que se apresentaram á concorrência aberta pelo Serviço Nacional de Teatro? Jayme Costa, Delorges, Renato Vianna, Palmeirim, etc. As mesmas de todos os anos. E os autores? Com exceção de um ou dois, também os mesmos. Poderá haver renovação nestas condições? E, sem renovação, será possível melhorar o nível do teatro nacional? Joracy Camargo, Magalhães Junior, Ernani Fornari prometem peças de assuntos novos e interessantes. Mas peças nacionais ou estrangeiras, interessantes ou não, tem sido levadas todos os anos sem que com isso o nosso teatro tenha melhorado em conjunto. De que nos serve que Dulcina seja uma ótima atriz, que Ítala Ferreira tenha se revelado uma comediantes interessantíssima, ou que Procópio seja um cômico impagável, si eles são como os anúncios luminosos, que acendem e apagam tão repetidas vezes que acabam por cansar os olhos? Para uma peça boa que interpretam, contam-se dez más, e para um ator bom que os acompanha, conta-se a quase totalidade de um conjunto de mediocridades.

*

Mas o ano de 1938 nos prometeu também alguma coisa em relação ao teatro de amadores.

Prometeu, e chegou mesmo a realizar sem desiludir ninguém que queira tomar as coisas a serio. Em primeiro lugar, todos aqueles que assistiram “Romeu e Julieta”, armados de boa fé, saíram do teatro mais ou menos entusiasmados e convencidos de que estavam realmente lançadas as bases do Teatro Universitário no Brasil. Montar uma obra de Shakespeare, exatamente a mais conhecida, com um grupo de estudantes inexperientes, sem recursos financeiros que bastassem para preparar uma cenografia adequada, e para um público descrente como o nosso, era ir além de todos os limites da audácia. Pois esses sonhadores temerários, tendo a frente Itália Fausta e Paschoal Carlos Magno, conseguiram vencer e merecem o aplauso e o apoio de todos os que se interessam realmente pelo teatro. Quem quiser encontrar defeitos diante da obra cultural que esses estudantes realização, si não dormiram sobre a glória da estreia?

Além dessa iniciativa de amadores, o ano de 1938 deu-nos uma outra, que até agora não encontrou oportunidade de aparecer perante o público, mas que possivelmente apresentará uma temporada no corrente ano.

Celso Kelly e Santa Rosa fundaram, na Associação dos Artistas Brasileiros, um departamento de teatro, que tem por fim realizar conferências, exposições, concursos, etc., e do qual faz parte o grupo dos “Comediantes”.

É um grupo composto de gente moça, dedicada e capaz de compreender o verdadeiro sentido da arte dramática. Não pretende fazer teatro para ganhar dinheiro nem para se divertir; e sim pelo prazer de interpretar grandes autores.

Santa Rosa definiu-nos a sua concepção com as seguintes palavras, que representam quase um manifesto de alto teatro e propõem a mais difícil e mais sedutora das tarefas;

“O teatro é uma tentativa de explicação do homem. Traduzindo o seu mecanismo psíquico, a sua atitude diante dos problemas do universo, o teatro dá vazão às questões da mais alta importância filosófica, artística ou moral. O teatro não é propriamente uma diversão comum, já está assentado, mas um campo de estudo e experiência, um laboratório de emoções, onde as lições coletivas são demonstradas ao vivo, utilizando-se o próprio ser humano como interprete de suas próprias paixões.

“É porque o teatro tenta explicar o homem, os seus maiores momentos são aqueles em que a ação não coincide com a vida aparente, mas quando penetra e expõe a trama dos conflitos mais intensos, mais profundos e delicados. Quando o sublime desce com a sua luz trágica pensando sobre os espíritos, levando-os aos limites do verossímil com o seu cortejo de sombras, e suas interrogações diante dos problemas insolúveis.

“É esse o grande momento do teatro. Tocar a essência do homem e comunicá-la poderosamente ao espectador como uma revelação fundamental que o abale com a sua força e a sua verdade, sem a qual ele possa não viver.

“Essa é a verdade de Edipo, de Agamemnon, de Lehar, de Hamlet, de Nora ou Hadda Gabler, verdade essencial que dá ao teatro a sua flama imperecível.”

É esse o teatro que o grupo dos “Comediantes” realizará si encontrar o apoio que espera do público brasileiro.

A salvação do Teatro Nacional estará nos grupos de amadores? Espero que sim. Os amadores tem, de um modo geral, mais cultura, e em consequência, maior compreensão do verdadeiro sentido de arte e não dependem financeiramente do teatro. Tendo mais cultura, podem escolher melhor repertório e integrar-se mais facilmente no personagem que lhes couber. Não dependendo financeiramente do teatro, não precisam fazer “teatro para o público”, e podem esperar pacientemente até “fazer público para o seu teatro”.

2 – *Tentativas e Experiências.*

LEITE, Maria Luiza. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 09.02.1958.

Foi na roda do velho “Café Simpatia”, então refúgio do espírito jovem, que estreitei amizade com Santa Rosa. Entre os mestres, que haviam mudado o curso das letras e das artes entre nós, e a mocidade ansiosa para trocar a face do mundo, desde logo senti uma estreita afinidade com aquele pintor que falava pouco, dizia muito e estava destinado a comandar a vanguarda do moderno teatro brasileiro.

Era uma época de agitação exteriorizada e efervescente. Ninguém estava satisfeito, em setor nenhum. Todos desejavam mudar alguma coisa e mudar rapidamente. Abrir caminhos novos, mais claros e mais amplos, implantar ideias que derrubassem as muralhas dos preconceitos seculares, fossem eles filosóficos ou estéticos, era o anseio que nos unia. O espírito novo nos transformava em uma só alma, pois ainda não havíamos tomado consciência das tendências íntimas diversas que mais tarde separariam os caminhos de muitos de nós.

Já anteriormente, unida a alguns remanescentes da “Semana de Arte Moderna” e do “Teatro de Experiência”, iniciara eu a primeira etapa dessa longa jornada sempre em começo, para quem não se adapta a fins definitivos. Muitas foram às vezes que voltamos ao ponto de partida para recomeçar sempre, derrubando novas barreiras e procurando vencer obstáculos aparentemente intransponíveis.

Mas, isso que hoje é uma luta consciente, no princípio era apenas uma ideia e muita confusão. A ideia, ainda não bem definida, nos pertencia: a confusão vinha daqueles que encaravam o teatro apenas como um passatempo estético.

Antes mesmo do aparecimento de Santa Rosa, havia um pequeno grupo que, apoiado no prestígio de Raul Bopp – recentemente chegado do Japão em gozo de férias e sempre cheio de ideias sedutoras; de Oswald de Andrade – em constante vai-e-vem entre São Paulo e Rio, no entusiasmo de impor uma bela mulher, ora como pianista, ora como declamadora e de transformá-la em atriz dramática; de Aníbal Machado – cuja casa, sempre aberta aos jovens, era o nosso quartel general, foi crescendo cheio de ambições

que tomavam corpo, enquanto as discussões, leituras e pesquisas se prolongavam através de noites intermináveis. Segundo Jorge de Castro – acabado de chegar da Inglaterra, ostentando um título de diretor teatral e cinematográfico, e escolhido para nosso diretor técnico – aquilo era a melhor forma de “unificar a mentalidade do grupo”.

Não se pode dizer que tenha sido um tempo perdido, pois embora sem resultado prático imediato, constituiu na verdade uma espécie de aprendizado teórico, além de nos proporcionar noites inesquecíveis, ora na casa de Aníbal, ora na de Lota Macedo Soares, uma animadora inteligente como poucas, ora na minha própria, onde minha mãe, uma das maiores incentivadoras de nossos sonhos, mostrava-se incansável no seu anseio de contribuir para que os jovens realizassem aquilo que ela gostaria de ter feito, noites muito nos ficou como contribuição cultural e sobretudo como definição de princípios. Ficou-nos principalmente a certeza de que o teatro não poderia jamais limitar-se a um passatempo estético de intelectuais insatisfeitos.

Foi essa convicção que me fez, numa bela noite de outono de 1935, encabeçar a rebelião daqueles que queriam representar peças, contra aqueles que desejavam simplesmente discutí-las. E partimos para a segunda-feira.

Essa tinha um cunho essencialmente prático. Nada de falatórios: realizações imediatas. Ninguém nos pareceu mais indicado para orientá-la do que Eugenia e Álvaro Moreyra, cujo “Teatro de Brinquedo” fora o primeiro grito de renovação da arte dramática no Brasil. Jorge de Castro foi trocado por Itália Fausta: a tradição e a experiência a serviço de ideias novas – nada mais promissor.

Foi justamente aí que surgiu Santa Rosa, artista completo que também desejava ser ator, mas, infelizmente, ainda dessa vez não deu certo. Se a primeira etapa durou meses, a segunda, em compensação, morreu do mal de sete dias. Com a nova orientação o grupo assumira caráter oposto e crescera assustadoramente. Escolhida a peça – a Ressureição de Tolstoi, adaptada, por Gaston Baty, se não me engano e traduzida por Álvaro Moreyra – foram distribuídos os papéis e a confusão estabelecida. Carlos de Lacerda interpretava o príncipe sedutor e Amélia de Oliveira (a Amelinha dos bons tempos, sem nada de comum com a atual radioatriz) fora escolhida para Katucha, a ingênua seduzida. Carlos, que já possuía toda a verve e sedução de grande orador político, ainda não havia aperfeiçoado o talento artístico que faz dele mais tarde, o senhor da televisão, de forma que usava para seduzir Katucha o mesmo tom vibratório que empregava para dominar

as massas, pois já naquele tempo era um líder político perigosíssimo para o poder organizado. A ingênua, por sua vez, mostrava-se incapaz de controlar o riso e era impossível ensaiar. Na verdade, ninguém insistiu sobre esse ponto. Nessa experiência a jacto, ficou logo resolvido que os heróis seriam trocados. Mas, por quem? Começou a corrida do estrelismo que, como consequência lógica, terminou com a dispersão do grupo, depois do segundo ensaio. O excesso de ideias e a vaidade exasperada de criaturas que ambicionavam salvar o mundo, limitando as ambições alheias, quando nem sequer eram capazes de controlar as próprias, foram as causas da morte por sufocação de mais um belo sonho.

Enfim, ficara nova experiência, oposta à primeira e por isso mesmo igualmente útil. Arte dramática não é nem o exagero do estetismo estéril, nem veículo de divulgação de ideias preconcebidas e muito menos um meio fácil de atingir à falsa glória. É simplesmente a comunhão entre a vida exterior e o universo interior dos indivíduos, vista através da livre criação poética de seus autores e humanizada pela sensibilidade de seus intérpretes. Para chegar a ela era preciso tomar contato com caminhos diferentes, já percorridos na Europa, mas ainda desconhecidos entre nós. Ninguém poderia nos apoiar, tínhamos que encontrar por nós mesmos a fórmula desejada. Abandonando os outros, Santa Rosa e eu resolvemos então parar e pensar; estudar o ambiente, procurar meios de desenvolver nossas aptidões e tendências, preparando-nos para quando nos fosse possível orientar um grupo segundo nossa própria concepção.

Na verdade jamais nos passou pela cabeça a ideia de ostentar a máscara de “reformadores”, “renovadores”, ou coisa semelhante; desejávamos apenas realizar uma espécie de teatro que não era praticada no Brasil; e para atingi-la, evidentemente seria preciso partir da estaca zero, desde que o ambiente artístico do momento era o mais desanimador possível. Se alguma coisa boa fora realizada no passado, quando os grandes intérpretes portugueses dominavam o mercado profissional, organizando companhias que se nada ou quase nada possuíam de nosso, em compensação respeitavam a dignidade tradicional da arte dramática; ou quando Itália Fausta interpretava peças clássicas ao ar livre, com seu “Teatro da Natureza”, sob a orientação de Gomes Cardim; ou Coelho Neto organizou a primeira escola destinada a formar atores brasileiros, falando como se fala no Brasil; se alguma esperança de renovação houve, quando Renato Viana tentou organizar uma escola prática, plena de teorias, reunindo jovens em torno de sua “Quimera” e de outros movimentos semelhantes,

Álvaro e Eugenia realizaram o “Teatro de Brinquedo”, que infelizmente teve a duração de um conto de fadas; ou quando os artistas modernos de São Paulo, com Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade à frente, resolveram romper de forma contundente as amarras do academismo dramático, lançando-se na grande aventura do “Teatro da Experiência”, fechado pela polícia; se á verdade que muita coisa boa e bela já havia sido feita, também é verdade que nenhum desses movimentos teve força suficiente para criar uma tradição. Deles só nos chegaram ecos perdidos no tempo – sempre tão ingrato e tão veloz quando se trata de destruir – e diluídos no espaço infinito da mediocridade ambiente.

Quanto a mim o teatro que me foi dado conhecer no instante em que resolvi usar a prata da casa, pensando adquirir a experiência que deveria ser aproveitada depois à minha moda, era (naquilo que possuía de melhor) direta ou indiretamente influenciado por Leopoldo Fróis, esse homem inteligente, elegante e sedutor, que usava o seu “charme” inconfundível para hipnotizar plateias, tornando-se um galã “boulevardier” de classe internacional, da mesma forma que poderia tê-lo usado para dominar multidões ou para conquistar simpatias e estabelecer relações humanas, tornando-se um político ou um diplomata muito ao gosto da época, se sua paixão não fosse realmente o teatro. Não me recordo dele, embora o tenha visto no palco uma ou duas vezes, mas estou certa de que, ator até a medula, por temperamento e por vocação, o grande intérprete brasileiro que falava como português e representava como francês, amou realmente o teatro com uma paixão irresistível. Mas amou-o à sua moda, à moda de certos homens que não podem viver sem as mulheres, mas jamais se entregam definitiva e integralmente a elas, nem sequer por momentos; à maneira donjuanesca das criaturas que, amando sobretudo a si mesmas, não vêm no objeto amado senão o próprio reflexo. Ora, acontece que a arte é a mais exigente, a mais absorvente das amantes. Só conseguem possui-la de verdade aqueles que se entregam inteiros e só quem esquece a si mesmo, para integrar-se nela, obtêm a satisfação do êxtase total, a única satisfação capaz de fecundar a beleza.

Por isso Leopoldo Fróis nos legou uma herança de esterilidade: ele jamais amou o teatro pelo teatro. Amou-o, e muito, mas em função de si próprio. Tendo conquistado fama internacional (o que até hoje constitui privilégio de muitos poucos brasileiros⁰ em plena efervescência das ideias novas, quando o teatro no mundo inteiro procurava alargar seus horizontes inspirado no grito que, quase em unísono, partira da Inglaterra, da Rússia e da França, através das magníficas e convincentes vozes de Gordon Craig, Constantin

Stanislavski e Jacques Copeau, aquele que muita gente considera como um predestinado, passou entre essas vozes sem ouvi-las. Possuindo todas as condições, inclusive intelectuais e sociais (segundo proclama a lenda que envolve seu nome) para revivescer nosso ambiente rançoso de velhos intérpretes estereotipados, preferiu continuar a tradição do século XIX, trocando apenas o grotesco do melodrama pelo rebuscado e duvidoso gosto do “boulevard”. E isso por uma questão de temperamento e não por uma preferência estética, pois Fróis era antes de tudo um displicente e o melodrama exige exaustivo trabalho físico e emocional, mesmo quando da pior qualidade. Na verdade, também ele arriscou incursões pelo gênero, interpretando alguns dos dramalhões consagradores dos gênios da época. É um estilo tentador até mesmo em nossos dias, e ao qual só excepcionalmente as “vedetes” conseguem fugir. Não se pode, pois, acusar um ator de haver seguido as tendências de sua época, de não ter podido, ou querido, ver através do futuro. O destino dos pioneiros raramente está ligado ao dos grandes intérpretes. Ao contrário: um verdadeiro intérprete é aquele que não procura inquietações, além daquelas que lhe são trazidas pelos personagens com os quais se integra ao passo que o pioneiro é um criador no sentido mais amplo da palavra, um visionário, alguém que se projeta no futuro através de uma obra de conjunto. Dificilmente, em teatro, um pioneiro é um intérprete perfeito, pois não consegue modelar sua personalidade pela bitola estreita do resto do conjunto, já estabelecido e estratificado. Da mesma forma que um músico, por mais talento que possua, é obrigado a obedecer à batuta do regente, sempre que tocar em uma orquestra, o ator, mesmo que sinta as deficiências do espetáculo não deve ir além daquilo que o diretor da cena determinar. É este quem cria a harmonia do conjunto; ao intérprete só cabe obedecer, se não quiser correr o risco de quebrar o ritmo e parecer desajustado. Mesmo sendo melhor, parecerá (e nesse caso será) o pior, pois a obra haverá perdido a unidade indispensável (mesmo dentro da mediocridade) por usa culpa. Mas esse era justamente o lado bom de Leopoldo Fróis, na sua dupla função de ator e diretor de cena. Dizem que graças à sua orientação e à disciplina férrea que exigia por parte de seu elenco, este possuía uma homogeneidade, em alto nível interpretativo, que infelizmente não nos foi dado a conhecer no teatro brasileiro. E naturalmente estava aí o segredo de seu sucesso integral, também como ator, pois inteligente, culto e civilizado, ele sabia que teatro é obra de conjunto e que uma “vedette” solta no espaço, por mais talento que possua, não passa de uma mariposa louca atirando-se de encontro às luzes da ribalta.

Isto é o que se deduz do que dizem seus admiradores e amigos de fora do palco; todos dominados pela tendência de menosprezar toda uma geração para atribuir-lhe com exclusividade os sucessos da época. Mas não devemos esquecer que o talento de Fróis se desenvolveu ao lado da grande força dramática de Lucília Peres, uma atriz admirável e uma mulher excepcional, cujo amor pelo jovem que o destino lhe pusera no caminho, levou-a renunciar aos próprios sonhos de intérprete do gênero trágico, para dedicar-se à comédia leve, auxiliando com seu prestígio (um dos maiores no momento) os primeiros passos daquele que, mais tarde a poria de lado como atriz e a esqueceria como mulher, mas do qual até hoje fala, como se fala de um deus. Foi este o seu começo. E desde então não cessou de empregar o grande “charme” de que era dotado, não só para conquistar os colegas, mas principalmente a plateia, a crítica e os jornalistas em geral, a ponto de fazê-los esquecer o fato de seu elenco haver sido estrelado sucessivamente pelos maiores talentos femininos do teatro brasileiro da época – desde Apolônia Pinto, a Iracema de Alencar e Dulcina – e apoiado por elementos da categoria de Conchita e Átila de Moraes, Olavo de Barros e tantos outros capazes de manter no mais alto nível qualquer conjunto de comédia.

Mas não há dúvida de que foi esta a grande qualidade de Leopoldo Fróis, aquela que o tornou digno do lugar que ocupa na história de nosso teatro, a maior responsável pelo fato de haver ele, apesar de sua displicência pessoal, em relação à própria interpretação, escapado à vulgaridade que seus sucessores imprimiram ao nosso ambiente profissional. Sabendo-se um grande ator e, principalmente confiado em sua extraordinária personalidade, nunca temeu as competições e muito menos o confronto direto com colegas de talento. Soube dirigi-los, tirar deles o máximo, com um poder de sugestão e de comunicação pessoal que poderíamos chamar de “anarquia construtiva”; deu oportunidades a todos, segundo a capacidade de cada um, sem deixar-se tentar pela inferioridade psicológica e artística, tão comum mais tarde entre aqueles que, julgando-se seus continuadores, procuravam improvisar os próprios papéis e sufocar as vocações autênticas que se antepunham aos seus sucessos fáceis, rodeando-se de canastrões para “brilhar” com falsas luzes, pois no escuro qualquer vagalume pode ser confundido com uma estrela, por quem não sabe ou não quer ver direito. Fróis tinha confiança em si próprio e sabia o quanto um elenco perfeito pode incentivar a capacidade interpretativa ou criadora de uma autêntica “vedette”.

Seus herdeiros, porém receberam e aperfeiçoaram todos os defeitos legados por esse vedetismo – falta de respeito ao texto, improvisações e cacos de efeito sobre a plateia, indisciplina total etc... – defeitos esses que, nele, podiam ser confundidos com qualidades, tal o seu poder de sugestão e sua presença de espírito no palco. Aproveitava-se ele de sua inteligência e de sua cultura geral pouco comum na época, aliada ao dom de improvisador com bom gosto, para justificar sua preguiça mental e fazer o que bem entendia; sendo sempre bem sucedido. Seus sucessores, porém, fosse porque falta do mesmo gosto, apurado, fosse porque não sabiam manter equilíbrio entre a própria indisciplina e o absoluto respeito às regras exigidas por Fróis de seu elenco, fosse por isto ou por aquilo, na verdade transformaram, pouco a pouco, nosso teatro em um autêntico pandemônio, sem princípios estéticos, artísticos, literários nem éticos, uma transfusão onde se destacavam uns raros abnegados e muita gente de extraordinário e completamente desorientado talento, vagando ao sabor das ondas. Este foi o teatro que encontramos e, sem nenhuma ideia preconcebida, fomos, lentamente, contribuindo para que se transformasse naquilo que é hoje, o exemplo das tentativas e experiências que abriram caminho à juventude atual.

3 – *Svengali e suas “marionettes” humanas*

LEITE, Luiza Barreto. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29.12.1946.

“Dêem-me um boneco de pau e saberei coloca-lo em um cenário de sonho, iluminá-lo com tonalidades quase irreais, envolve-lo em um ambiente tão belo e tão fantástico que ele parecerá humano; dêem-me um boneco e osso e transforma-lo-ei no mais adestrado “marionette” de que jamais se haja tido memória; mas, por favor, não me ofereçam um ser humano dotado de inteligência e personalidade porque, francamente, não saberei o que fazer com ele.”

Essas seriam as palavras desse moderno Svengali que nos chegou envolto nas brumas da guerra, como um “Presente Polonês”, caso ele quisesse abandonar, por momento sequer, a máscara de gênio para tornar-se sincero ao menos uma vez. Mas, pedir-lhe isso seria exigir demasiado e, nós brasileiros, somos tão conscientes de nossa própria incapacidade que nada exigimos; aceitamos tudo, amedrontados, embasbacados, deslumbrados, como os índios aceitaram a primeira missa e, com ela, tudo o que a Europa nos tem impingido nesses quatro séculos e meio. Era natural que nossos ancestrais se deslubrassem com os espetáculos fantásticos, com as palavras estudadas e com o poder de sugestão de seus civilizadores, mas, parece-me, que 446 anos é idade suficiente para um país tornar-se adulto e para que seu povo aprenda a separar o joio do trigo. Por que então continuarmos abrindo os braços a “civilizadores” que empregam conosco, que nos julgamos alfabetizados, os mesmos métodos que os jesuítas usaram para converter os índios, métodos esses que se resumem em um apenas: poder de sugestão!

Centenas de vezes tenho esgotado minha energia, que é muita, discutindo com nacionalistas ferrenhos ou com “gênios incompreendidos” da nossa arte e da nossa literatura, sobre as vantagens que, ainda hoje, teremos em atrair para cá ou em conservar entre nós os poucos valores autênticos de outros países que se interessam pelas miseráveis vantagens que lhes podemos oferecer; mas, daí a colocar-me de quatro pés, esperando que venha alguém amarrar-me cordéis nas mãos e nos tornozelos para movimentar-me ao seu bel prazer, a diferença é fundamental. Analfabetos ou não,

somos seres humanos e como tais devemos ser tratados, mesmo por aqueles que nos possam trazer alguma contribuição verdadeiramente útil. Penso que transformar um ser humano em “marionete” não é auxiliá-lo a progredir, ao contrário, é prejudicá-lo fundamentalmente, privando-o da própria personalidade. Dai partiu a minha primeira divergência séria com os “Comediantes”, esse grupo que fundei e alimentei com a dedicação desinteressada com que as mães costumam alimentar os filhos, e ao qual me refiro hoje com a mesma amargura que empregam as mães para se referir às filhas que se prostituíram ou aos filhos que degeneraram.

A história começou com a vinda do famoso polonês. Antes já existia o grupo e havia apresentado um espetáculo – dirigido por um brasileiro que não é “genial”, mas é humano e no qual a homogeneidade do conjunto, obtida pelo equilíbrio da forma de representar, sem prejuízo do caráter dos personagens e da personalidade dos atores, causou espanto geral. “Nunca no Brasil se havia visto tamanho respeito pela arte dramática, respeito esse observado em seus menores detalhes!” Foi a exclamação entusiástica da imprensa.

Aquele espetáculo e mais dois haviam sido montados com dez mil cruzeiros apenas. Dez mil cruzeiros em dinheiro e vários milhares em dedicação e sacrifício de um grupo de abnegados que dedicava suas horas vagas, aquelas que deviam ser de repouso e de divertimento, ao prazer de realizar alguma coisa em nome da Arte. Muitos sacrificavam também seus empregos e seus fundos, mas ninguém se lamentava, todos confiavam no futuro e o grupo progredia. Havia começado na Associação dos Artistas Brasileiros, como um departamento integrante do conjunto, mas já se tornara independente.

Foi então que veio a primeira grande subvenção: 160 mil cruzeiros, e com ela o gênio polonês. Havia chegado recentemente e trazia grandes ideias, entre elas uma importantíssima, logo posta em prática: “Um grupo não vale pelo seu conjunto e sim apenas pelo seu diretor, que deve possuir poderes de vida e morte sobre seus súditos.” O senhor feudal, nesse caso o diretor, vinha da Polônia, mas os escravos eram brasileiros e em sua maioria intelectuais. Que fazer com eles, então, já que eram “insubmissos”? Matá-los, artisticamente, é claro. E a obra começou a ser realizada. Svengali entrou em ação. Hipnotizou primeiro os diretores, obra relativamente fácil, realizada individual e separadamente. Depois vieram os atores mais dóceis de manejar: não eram muitos, mas o serviço foi eficiente. Restava o último golpe: jogar fora aqueles que não acreditavam

em hipnotismo ou que reagiam subconscientemente. Para que não houvesse reação capaz de despertar a consciências dos poucos diretores que ainda eram capazes de ressuscitá-la, foram empregados todos os métodos: primeiro a intriga, depois, o único infalível, o poder sugestivo do capitalismo: novos diretores entraram, trazendo dinheiro e impondo o afastamento dos rebeldes. “Nossos capitais não podem ser desperdiçados com o pagamento de atores que não nos interessam”, disse-me um deles quando o grupo passou a ser “comercial”. E os anos perdidos para formar esse patrimônio artístico que os senhores comprem agora, como se compra uma casa de secos e molhados?”, perguntei-lhe eu. A pergunta ficou sem resposta, mas eu mesma posso dá-la: “Que interessa a um capitalista o trabalho anônimo de um grupo de criaturas que tem o atrevimento de fazer uso da inteligência com fins idealistas? O dinheiro não lhes interessava? Melhor, agora que o grupo dará dinheiro, que poderão fazer eles ali?”

E Svengali tornou-se absoluto. De diretor passou a “estrela” de todas as peças. E agora o público tem o prazer de assisti-lo ao lado de suas “marionettes” humanas, manejando-as ali mesmo em cena, não com cordéis, mas com olhares e com gestos. E’ um espetáculo inédito, sem dúvida, e estupendo, observar como um só homem pode estar em cena, representando todos os papéis ao mesmo tempo, com as mesmas inflexões, os mesmos gestos e até a mesma pronuncia estrangeira. O espetáculo é tão empolgante que a gente até se sente chocada quando alguém se atreve a quebra-lo, representando por conta própria, como acontece às vezes.

Mas tudo isso poderia ser muito engraçado, porém sem nenhuma consequência, se o nosso Svengali não procurasse levar os seus poderes hipnóticos mais longe, como acaba de acontecer, encomendando diretamente da Europa liberta, um ator condenado pelos colegas de sua própria pátria, pelo crime de havê-los traído vergonhosamente, vendendo-se aos alemães e colaborando com eles nas mais sórdidas funções.

Está bem que recebamos de braços abertos e até supliquemos a contribuição artística daqueles que nos podem auxiliar a progredir, mas esquecer os nossos mortos, esquecer as vítimas do mundo inteiro, esquecer o futuro dos nossos filhos que estará ameaçado, se não soubermos defendê-los de possíveis conflitos, mais terríveis ainda do que aquele que nem sequer chegou a passar, esquecer chagas tão recentes, para entregar o patrimônio cultural de um grupo, que se pode transformar de um momento para outro em excelente veículo de propaganda política, a um homem que não tem o escrúpulo de

acoitar um criminoso de guerra, talvez absorvido por algum tribunal militar impossibilitado de condenar todos os culpados, mas condenado pelo tribunal de seus próprios companheiros de profissão, pelo tribunal encarregado de defender a decência e a honestidade de uma arte que é também uma arma, entregar a confiança de um público inexperiente e crédulo nas mãos de uma “gang” perigosa, é um crime pelo qual responderão todos aqueles que se deixarem hipnotizar eternamente por esse perigoso Svengali. Creio que já é tempo de acordar, para que não se repitam aventuras como a da “Rainha Morta”, peça colaboracionista e sórdida, que felizmente não conseguiu seus fins porque o público é bem mais inteligente do que podem imaginar aqueles que o desprezam e julgam poder dominá-lo. Hipnotizar coletivamente é obra bem difícil mestre Ziembinski.