



O LUGAR DA COMÉDIA NA CONSTRUÇÃO HISTORIOGRÁFICA DO TEATRO BRASILEIRO MODERNO

André Luis Bertelli Duarte*
Universidade Federal de Uberlândia – UFU
andrebduarte@gmail.com

RESUMO: Na construção historiográfica do teatro brasileiro moderno, as formas da comédia popular foram “superadas” a partir da implantação de novas formas teatrais, expoentes de uma visão de mundo mais condizente com as conquistas da modernidade. Este artigo procura demonstrar que esta construção teórica e discursiva legitima um determinado projeto cultural e civil para o país que remonta ao século XIX e recebe nova roupagem em meados do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia – Teatro – Modernização – Cultura Brasileira

COMEDY’S POSITION IN HISTORIOGRAPHICAL CONSTRUCTION OF MODERN BRAZILIAN THEATER

ABSTRACT: In historiographical’s construction of modern Brazilian theater, the forms of popular comedy were “overcome” from the implementation of new theatrical forms, exponents of a more consistent view of the world with the achievements of modernity. This article shows that this theoretical and discursive construction legitimizes a certain cultural and civil project for the country dating back to the nineteenth century and receives new feature in the mid-twentieth century.

KEYWORDS: Comedy – Theater – Modernization – Brazilian Culture

A década de 1940 constitui um período de embates decisivos no teatro brasileiro, particularmente no que tange à afirmação e institucionalização do que se convencionou denominar teatro brasileiro moderno. É neste momento que toda uma geração de artistas, críticos e ensaístas envolvidos com a atividade teatral irá se insurgir e se afirmar contra os quadros do “velho” teatro profissional, marcado pela atuação de

* Doutorando em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHIS/UFU), linha de pesquisa “Linguagens, Estética e Hermenêutica”. Professor de História da Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia – ESEBA/UFU.

atores, empresários e dramaturgos ancorados em uma forte comicidade popular. Os anseios deste grupo envolviam uma visão do espetáculo pensado em suas particularidades, onde os elementos que o compõem – dramaturgia, cenários, figurinos, músicas, iluminação, interpretação dos atores, etc. – formariam um conjunto homogêneo por meio de uma linha de interpretação desenvolvida por um diretor. No entanto, a substituição de um conceito de se fazer teatro por outro, característica das propostas do período, não se daria sem enfrentamentos, tensões e desdobramentos.

A análise de textos historiográficos sobre o teatro brasileiro moderno, hoje considerados clássicos, como **Moderno Teatro Brasileiro** de Gustavo Dória (1975) e **O Teatro Brasileiro Moderno** de Décio de Almeida Prado (1988) revela como o teatro moderno no Brasil se afirma em oposição ao teatro profissional realizado até a década de 1940, caracterizado como um teatro que tinha como objetivo único divertir as plateias. Desta oposição, resulta uma concepção genérica de que o riso era um fenômeno que deveria ser combatido na busca por um teatro de qualidade artística e propósitos culturais mais elevados.

Gustavo Dória escreveu **Moderno Teatro Brasileiro**: crônica de suas raízes sem a pretensão, segundo ele, de que o livro fosse mais que uma “crônica de um período de cerca de quarenta anos durante os quais o teatro brasileiro modificou-se radicalmente, passando de um estágio primitivo ou mesmo ingênuo, com raríssimas exceções, para um outro mais de acordo com os existentes nas diversas capitais do mundo”. Na “Advertência” que abre o livro, diz que optou “pelo simples registro através de uma narrativa”; com raros comentários que visavam apenas “encaminhar a informação”, sem a preocupação, portanto, de criar um trabalho de profundidade e muito menos de uma apreciação crítica. O autor dividiu o estudo em três seções: “I – A Valorização do Espetáculo; II – Fixação Autor Brasileiro; e III – Primado do Diretor”, ou seja, criou uma narrativa onde o teatro moderno adquire forma a partir da conquista gradual destes três elementos.

O enredo organizado pelo autor descreve um processo onde a efetivação do teatro moderno no Brasil se estabelece a partir do final da década de 1930, desencadeada pelo fortalecimento do movimento amadorístico no Rio de Janeiro, potencializado pela atuação do **Teatro do Estudante**, de Paschoal Carlos Magno, e do grupo **Os Comediantes**, vinculado à Associação de Artistas Brasileiros, e que vai se tornar uma conquista definitiva com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia em

1948. Neste percurso, Gustavo Dória ainda identifica as iniciativas pioneiras de Álvaro e Eugênia Moreira e seu *Teatro de Brinquedo*, além do papel de personalidades isoladas como Itália Fausta e Renato Viana, que, nas décadas de 1920 e 30, seja pela escolha dos textos, “pela procura de equilíbrio na interpretação ou pelo maior cuidado na montagem, contribuíram, apesar do meio ambiente, para que o nosso teatro de comédia fosse uma realização de seriedade”. Desse modo, o autor estabelece uma relação direta entre estas diferentes iniciativas que concorreram para colocar o teatro brasileiro “em pé de igualdade com o que se fazia nas grandes capitais, situando-o, para isso, como um dos importantes veículos de cultura de um povo”. A “defasagem” do teatro brasileiro seria provocada, na visão do autor, pelo teatro praticado até então, “[...] de cunho nitidamente popular, sem maiores pretensões e onde a finalidade era distrair uma plateia não muito exigente, através de realizações para as quais não havia necessidade de muito apuro”.¹

Os expoentes característicos deste teatro que se realizava seriam os atores-empresários Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira e Jaime Costa, dentre outros, que realizavam um teatro “alienado politicamente” para uma plateia “formada por representantes do povo, em suas camadas abaixo da média”, que se alternavam entre o teatro de revista, situado na Praça Tiradentes, e o Teatro Trianon, na Avenida Rio Branco:

O Trianon, com as suas comediazinhas, que se sucediam quase que semanalmente no cartaz, era o lugar onde se mantinha o fogo sagrado do nosso simplório teatro de dicção, através de uma série de originais que embora assinados por Heitor Modesto, Gastão Tojeiro, Paulo de Magalhães, Oduvaldo Viana ou Armando Gonzaga, cuidavam rotineiramente dos primeiros problemas sentimentais e domésticos das famílias modestas, moradoras dos subúrbios. Era toda uma ciranda cujos componentes eram a mocinha costureira ou caixeira da *Sloper*, o chefe de família, funcionário público ou marido bilontra, o guarda-freios ou chefe de estação da Central, o *chauffeur*, o português, dono do armazém, a empregadinha mulata e sestrosa, todas às voltas com pequenos problemas sentimentais, leves infidelidades ou conseqüências oriundas de festejos de carnaval.²

O autor faz uma relação entre a dramaturgia que alimentava estes espetáculos e o público teatral que afluía aos teatros, na medida em que este se via representado em cena. Desse modo, haveria uma grande parcela da sociedade brasileira cujos anseios não

¹ DORIA, Gustavo. **Moderno Teatro Brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 5.

² Ibid., p. 20-21.

eram representados, por isso, seria urgente encontrar autores que refletissem, “dentro de um padrão de categoria, os anseios da média sociedade brasileira”. No início da década de 1940, a afluência de artistas estrangeiros para o Brasil – vários deles afetados pelo contexto da guerra que assolava a Europa –, como Louis Jouvet, fez aumentar o anseio pela fixação “de um teatro com espetáculos regulares, dentro de um bem cuidado padrão artístico”, especialmente pelos componentes da média burguesia “que não se encontravam nos espetáculos que lhes eram oferecidos, geralmente onde não havia qualquer identidade entre os seus anseios, os seus problemas e o que aparecia no palco”. O que predominava, nas palavras de Gustavo Dória, era, com raríssimas exceções, “[...] *o teatro para rir*, pouco ensaiado e visando uma plateia que nada exigia”.³ Um destes estrangeiros que vieram ao Brasil no período teve um destaque particular na “superação” deste “teatro para rir”: Zibgniew Ziembinski, que, junto ao grupo amador *Os Comediantes*, foi particularmente importante na concretização dos anseios modernistas no teatro brasileiro, sobretudo após a montagem de **Vestido de Noiva**, de Nelson Rodrigues, espetáculo de 1943 que, por suas propostas narrativas, estéticas e interpretativas, se tornou marco periodizador da formação do teatro moderno no Brasil.

As questões envolvidas na atuação de *Os Comediantes* na luta pela instituição do moderno no teatro brasileiro ganham relevo especial na narrativa de Gustavo Dória, pois o mesmo participou ativamente das atividades do grupo desde a sua criação em torno da Associação dos Artistas Brasileiros em 1938. Desse modo, as premissas estabelecidas por ele na “Advertência” da obra não se sustentam, uma vez que os embates dos quais participou no período, as posições tomadas, permeiam toda a narrativa e oferecem uma determinada “apreciação crítica”, na qual a comédia ganha contornos extremamente negativos, uma vez que aquilo que define como *teatro moderno* se afirma justamente em oposição ao chamado *teatro para rir*.

O Teatro Brasileiro Moderno, publicado em 1988 pela editora Perspectiva, é uma versão revista e ampliada do texto **Teatro: 1930-1980** que Décio de Almeida Prado escreveu para a **História Geral da Civilização Brasileira**, coletânea de textos dirigida por Boris Fausto e publicada em 1984. Ao contrário de Gustavo Dória – que foca sua análise nos artistas, grupos e processos criativos voltados para a cena teatral –, Décio de Almeida Prado privilegia o estudo do desenvolvimento da literatura dramática

³ DORIA, Gustavo. **Moderno Teatro Brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 81-82.

no período acotovelado entre os primeiros anos da década de 1930 e os últimos anos da década de 1970, ainda que, em momentos específicos, lance mão de aspectos referentes à cena teatral para complementar algum argumento. Neste sentido, o autor observa que dois critérios nortearam a seleção dos temas abordados: alguns autores foram incluídos devido a sua importância literária, caso de Mário de Andrade, por exemplo; outros, “devem a sua inclusão somente às qualidades cênicas, atestadas pelo êxito obtido por suas peças junto ao público”. No que diz respeito ao referencial teórico-metodológico, Décio de Almeida Prado observa que o propósito não era escrever uma história fatural, mas:

Pôr em relevo apenas o que me pareceu significativo em termos de realização ou de repercussão, encadeando os fatos numa série que, englobando igualmente ideias, aspirações, práticas de palco, casas de espetáculo, plataformas artísticas e política, ajuda-nos a situar melhor cada obra em sua exata dimensão. *Busquei, em suma, mais o sentido da história, revelado sempre a posteriori, que a história propriamente dita.*⁴ [Destaques nossos]

Décio de Almeida Prado se diferencia dos demais historiadores do teatro por não almejar uma pretensa “isenção” na organização e narração dos acontecimentos e iniciativas, pelo contrário, não se furta em apresentar aquilo que lhe pareceu mais significativo, dentro de sua concepção de história, no desenvolvimento do teatro brasileiro no período exposto para revelar “o sentido da história”.

Desse ponto de vista, inicia sua narração evidenciando dois fatos históricos que, dramaticamente, abriram a década de 1930: “no plano internacional, a crise de 1929; no nacional, a nossa Revolução de Outubro”. De um lado, a revolução de 30, ao por fim a uma situação política que já durava quarenta anos, “apresentava-se como um renascimento de esperanças, a sonhada possibilidade de uma renovação cívica. O povo entusiasmado saiu às ruas [...] como se quisesse sepultar, de uma só vez, todas as taras da nacionalidade”. Do outro, uma crise econômica, não de sub, mas de superprodução, suscitou o fantasma da pobreza e lançou uma onda de insegurança, de dúvida, sobre um sistema econômico que “não parecia saber distribuir tão bem quanto acumular”. Para ele, o teatro nacional não se mostrou indiferente a toda essa onda de inquietação, “procurando, de vários modos, escapar dos limites estreitos da comédia de costumes”, que já se achava esgotada, enquanto personagens, assuntos e processos dramáticos, após

⁴ PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 10.

o surto criador de 1920, e que já não mais “satisfaziam as exigências morais e artísticas nascidas com a Revolução”.⁵

Deste ponto em diante, Décio de Almeida Prado passa a apresentar e contextualizar este teatro que parecia não acompanhar o “surto renovador” trazido pela revolução de outubro com a propriedade de um observador que descreve não apenas coisas lidas, mas “vistas e vividas” do alto de sua vasta experiência como espectador e crítico teatral. Inicialmente, descreve as salas de espetáculo, localizadas no centro das cidades, para onde afluíam os bondes e os automóveis levando os espectadores para os teatros que, como edifício, obedecia a padrões arquitetônicos do século XIX – palco amplo e alto, separado do público pelo prosênio e pelo fosso da orquestra, “sem o qual não poderia montar operetas e revistas”. Os espectadores distribuíam-se em planos correspondentes à hierarquia social – plateia, balcão e galeria –, mas que ofereciam oportunidade aos menos afortunados de acesso aos espetáculos.

As representações ocorriam diariamente no período da noite, em sessões às 20 e 22 horas; as companhias de comédia trocavam de cartaz “com uma frequência que causaria espanto às gerações atuais, oferecendo não raro uma peça diversa a cada semana”. Esta dinâmica exigia uma forma de organização do trabalho que possibilitasse “essa como que permanente improvisação”. Os elencos deviam comportar intérpretes para todos os tipos de papel: para os homens, um galã, um centro cômico, um centro dramático, além dos “característicos, encarregados de conferir pitoresco às chamadas pontas”; para as mulheres, no mínimo, uma ingênua, uma dama-galã, uma caricata e uma dama-central, “que viveria no palco as mães decididas ou as avós resmungonas e compassivas”. Com esta composição, segundo o autor, as companhias podiam “enfrentar com segurança qualquer texto, tanto mais que este também fora concebido quase certamente obedecendo a esta mesma tipologia dramática”.

A “orientação geral” do espetáculo ficava a cargo do *ensaiador*, figura responsável pela marcação das cenas e disposição dos móveis, fazendo os atores “circularem por entre eles de modo a extrair de tal movimentação o máximo rendimento cômico ou dramático”. Para a marcação, dividia-se o palco em três setores, esquerdo, centro e direito, igualmente divididos em posições de profundidade (alto, centro e baixo), de modo que os atores se movimentassem obedecendo toda uma dinâmica

⁵ PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 14.

cênica pré-estabelecida. Aos atores e atrizes de maior prestígio cabiam as posições mais destacadas, mais próximas a plateia. Os cenários, geralmente, eram confeccionados com elementos do acervo da companhia, “resquícios de encenações anteriores”. Já as roupas usadas em cena pertenciam aos próprios atores que iam formando, assim, “seu pequeno cabedal artístico”.⁶

Uma vez levada à cena, a peça desenvolvia-se a partir da luta constante, no dizer de Décio de Almeida Prado, das forças da ordem e da desordem:

Aquelas [forças da ordem] viam-se representadas em primeiro lugar pelo ponto, que, de sua caixa embutida no proscênio e cheia de botões elétricos, comandava à distância a representação, suprimindo as falhas de memória dos intérpretes, indicando o momento exato das luzes se acenderem ou do pano baixar novamente. Contrafazendo ruídos que se supunham vir do palco – toques de telefone, tabefes trocados entre as personagens – garantia, com a sua vasta prática de resolver impasses, a continuidade do desempenho. [...] Se o ponto se esforçava por chamar o espetáculo de volta ao que fora escrito e ensaiado, a contribuição do grande ator desenvolvia-se antes em sentido contrário, instituindo no palco o aleatório e o indeterminado. Não tanto pela dificuldade que pudesse sentir em decorar a peça mas, fundamentalmente, por não atribuir à palavra escrita o caráter quase sagrado que a prática literária moderna lhe concede. [...] Liberto da rotina pouco inspiradora dos ensaios, de que ele, aliás, não participava nem com empenho nem com assiduidade, o seu trabalho criador só se manifestava de verdade no momento em que se punha em contato com o público, o seu amigo e o seu adversário de todas as noites.⁷



A forma como os espetáculos caracterizados por Décio de Almeida Prado se desenvolve os aproxima do teatro itinerante, do teatro mambembe, e o seu objetivo, segundo ele, não era outro senão o de divertir, ou seja, “suscitar o maior número de gargalhadas no menor intervalo de tempo possível. ‘Rir! Rir! Rir!’ – prometiam não só modestos espetáculos do interior mas também a publicidade impressa nos jornais pelas companhias mais caras do país”.⁸ Este interesse do público pelas comédias é traduzido ainda pelo autor em termos como “comercialismo”, ou seja, os atores cômicos perpetuavam a forma de interpretação porque esta agradava o público que ia ao teatro para ver o ator em cena e não ao texto que seria representado. Esta associação concorre para produzir um equívoco no teatro brasileiro de que alguns tipos de espetáculos são

⁶ PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 15-18.

⁷ Ibid., p. 18.

⁸ Ibid., p. 20.

produzidos com o único intuito de fazer dinheiro, ou seja, “teatro comercial”, uma categoria que se tornará instrumento interpretativo até os dias atuais.

Este é o panorama teatral geral que, segundo Décio de Almeida Prado, “a Revolução de 30 veio encontrar e que perduraria, aliás, em suas linhas mestras, por mais de uma década”.⁹ Neste período, houve algumas tentativas de renovação, tanto no campo dramático quanto no cênico, mas nada que alterasse substancialmente a essência do que era praticado.

No terreno da dramaturgia, o autor destaca **Deus lhe Pague...**, de Joracy Camargo (1932), responsável por trazer ao palco, “juntamente com a questão social, agravada pela crise de 1929, o nome de Karl Marx, que começava a despontar nos meios literários brasileiros como o grande profeta dos tempos modernos”; já **Sexo**, de Renato Viana (1934), trouxe à tona noções importantes do pensamento de Freud, ao “denunciar a tirania sexual masculina”, no entanto, seu impacto diante do público foi menor, uma vez que “a hora da revolução sexual não havia soado”. Amor..., de Oduvaldo Vianna (1933) também destoou da produção hegemônica do período, mais pelos recursos dramáticos que apresentava do que pelo tema, que defendia o divórcio, ‘libertando o amor’.¹⁰ Fora do circuito comercial, Décio de Almeida Prado destaca a produção dramática modernista, especialmente de Oswald de Andrade que, no período, escreveu **O Rei da Vela** (1933), **O Homem e o Cavalo** (1934) e **A Morta** (1937); as peças de Oswald descortinavam novos universos temáticos e reflexivos, mas não foram encenadas, o que impediu que possuísem um alcance maior – a censura que se abateu sobre o teatro com a implantação do *Estado Novo* foi um fator importante para que estes vãos mais ousados no campo dramático fossem preteridos por outros gêneros. No que tange à atualização cênica, o autor também chama a atenção para a tentativa frustrada de Álvaro Moreyra e o seu Teatro de Brinquedo de 1927, iniciativa que se vincula historicamente com o surgimento do *Teatro do Estudante* de Paschoal Carlos Magno, no Rio de Janeiro, e da Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita, em São Paulo.

Diante deste panorama, Décio de Almeida Prado conclui que a década de 30 passou para o teatro brasileiro sem que o “teatro comercial” conseguisse propor soluções aceitáveis ao impacto que o cinema causou, como meio rival de diversão

⁹ PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 21.

¹⁰ Ibid., p. 24.

popular. Além disso, as propostas revolucionárias de Marx e Freud, cortejadas em determinado momento, não produziram frutos nem reflexões no palco sobre a vida brasileira. Por fim, o teatro brasileiro não soube incorporar as tendências literárias que, por outro lado, já ganhavam espaço hegemônico na poesia e no romance. A solução para o “problema do teatro” vem em forma de antídoto:

Para salvar o teatro, urgia mudar-lhe as bases, atribuir-lhe outros objetivos, propor ao público – um público que se tinha de formar – um novo pacto: *o teatro enquanto arte, não enquanto divertimento popular*. A única possibilidade de vencer o cinema consistia em não enfrentá-lo no campo em que ele a cada ano se ia mostrando mais imbatível. A arte de representar e a dramaturgia nacional precisavam de menos, não de mais profissionalismo.

Tarefa que, por necessidade lógica e histórica, só poderia ser levada avante por pessoas que *não pertencessem aos quadros do teatro comercial*.¹¹ [Destques nossos]

Com estas palavras, o autor abre o caminho para destacar o papel do movimento amador na implantação do teatro moderno no Brasil; amadores que se revelam tanto nas iniciativas de Paschoal Carlos Magno e Alfredo Mesquita quanto na trajetória do teatro amador de matriz universitária, o qual o próprio Décio de Almeida Prado protagonizou. Entretanto, o destaque maior cabe a *Os Comediantes* e sua temporada de 1943, na qual deu ao público, entre outras peças, **Vestido de Noiva** de Nelson Rodrigues, encenada por Ziembinski, espetáculo que revelou ao público brasileiro “essa coisa misteriosa chamada *mise en scène*, de que tanto se falava na Europa”, e que demonstrou que “havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório”. Neste sentido, o espetáculo “impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto à instituída pelo texto”.¹² Nas palavras de Décio de Almeida Prado visualiza-se claramente o *locus* privilegiado a partir do qual o moderno é instituído no teatro: a atuação do *diretor* (ou *metteur en scène*, conforme os textos do período, de acordo com a inspiração teórica francesa) que se impunha como instrumento interpretativo entre o texto e a cena teatral.

¹¹ PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 38.

¹² *Ibid.*, p. 40.

A institucionalização do moderno no teatro brasileiro – que se inicia com o movimento amador, mas que contagia o teatro profissional a partir da criação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948 – deve ser apreendida, no pensamento de Décio de Almeida Prado, como o reflexo da onda renovadora que caracterizou a sociedade brasileira na década de 1930 no teatro. A pretensão do autor, dimensionada no prefácio da obra, em revelar “o sentido da história”, que se apresenta a *posteriori*, traduz-se na associação entre a política (Revolução de 30) e a arte, ou seja, o movimento renovador da década de 1940 seria responsável por colocar o teatro em sintonia com a “renovação cívica” que a revolução de 30 teria promovido, uma vez que marcaria o surgimento de “novas exigências morais e artísticas” na sociedade brasileira. O movimento de Décio de Almeida Prado, ao associar a Revolução de 30 com a mudança de paradigma no teatro nacional, não é mera ilustração: a Revolução de 30 pôs fim ao antigo regime das oligarquias e inaugurou novos tempos para o país; nessa perspectiva, o teatro também deveria sepultar seu “antigo regime” para ficar em sintonia com os novos tempos. Na reflexão do autor, é interessante observar não só o poder centralizador do fato histórico Revolução de 30,¹³ mas a pertinência em associar o movimento teatral ao destino político e histórico do país, na medida em que este traria legitimidade àquele.

O pensamento de Décio de Almeida Prado – este artífice da modernidade cênica brasileira, nas palavras de Jacó Guinsburg – deve ser compreendido no interior dos seus esforços em conduzir o teatro praticado no país a um patamar mais elevado no contexto da cultura nacional, tanto no que diz respeito à qualidade técnica dos espetáculos quanto no que tange ao papel do teatro no desenvolvimento cultural e intelectual do país. Estes esforços o levaram a estabelecer bandeiras de luta, que às vezes se traduziram em críticas contundentes. Por outro lado, seu lugar privilegiado como espectador, crítico, realizador, professor e historiador do teatro brasileiro transformou seu pensamento em matriz interpretativa a partir da qual alguns temas da história do teatro brasileiro foram pensados, ou seja, concorre para formar uma memória histórica que privilegia iniciativas e espetáculos em detrimento de outros. Neste sentido, *Vestido de Noiva*, por exemplo, se torna, nas interpretações posteriores, o momento

¹³ Sobre esse aspecto em particular, as reflexões de Carlos Alberto Vesentini são esclarecedoras, na medida em que lança luz sobre o poder alocado no fato histórico “Revolução de 30”: “Minha intenção foi [...] mostrar o papel do fato como ponto de localização de significações e lugar onde é entrevista a realização da história, mesmo levando-se em conta uma perspectiva temporal ampla”. VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 19.

decisivo, momento de realização da história do teatro, quando o teatro “empolado” das divas e dos astros, proveniente do século XIX, o “teatro para rir” é, enfim, “definitivamente superado” nos palcos brasileiros. A própria repercussão do espetáculo é usada para legitimar o caráter “revolucionário” que girava em torno de sua realização:

após o lançamento de **Vestido de Noiva** [...] os modernistas ficaram extasiados. Manuel Bandeira e Augusto Frederico Schmidt consideravam que a peça marcaria a história do teatro brasileiro de forma revolucionária. Na noite de 28 de dezembro de 1943, Os Comediantes acabaram com o acostumado teatro do diálogo empolado.¹⁴

Reflexões desta natureza acerca do impacto de **Vestido de Noiva** nos permitem problematizar a construção do fato histórico, bem como seu poder interpretativo no interior das reflexões posteriores, o que caracteriza o forjamento de uma memória histórica:

Pela obra da transubstanciação uma enorme gama de significações pode ser alocada em episódios de um dia, de um mês, convertidos em fato histórico. E isso com tal força diante das práticas sociais que soa como se fosse apenas este – o fato – responsável por todas essas implicações e decorrências capazes de anular todos os outros dias, como se estes fossem realmente compostos por uma rotina da qual a criação [...] se ausenta.¹⁵

Assim, 28 de dezembro de 1943, data da estreia de **Vestido de Noiva**, marca uma transformação; um antes e um depois. Pela obra da transubstanciação, a pluralidade do teatro brasileiro verificada no processo histórico de sua efetivação perde o sentido e este último é apreendido como “morte do teatro do diálogo empolado”, do “teatro enquanto mera diversão popular”, enfim, “do teatro para rir”. Para legitimar a construção da teia interpretativa que caracteriza o fato histórico, o teatro recorre à política e os “espectros de 30” surgem mais uma vez:

Dias depois da estreia de **Vestido de Noiva**, em 1943, a importância dessa encenação seria reconhecida até pelo presidente da República, como podemos observar através do depoimento de Nelson Rodrigues: “Meu nome estava em todos os jornais por essa época. Getúlio, impressionado, perguntou ao então ministro Capanema: “o que há com o teatro que os jornais só falam de teatro?” Radiante, porque

¹⁴ MAGALHÃES, Vânia. Os Comediantes. In: BRANDÃO, Tânia. (Org.). **O Teatro Através da História**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 159. V. 2. Teatro Brasileiro.

¹⁵ VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato: uma proposta de estudo sobre a Memória Histórica**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 26-27.

subvencionava nossa temporada, Capanema respondeu: ‘são Os Comediantes e é **Vestido de Noiva!**’.¹⁶

A encenação de Os Comediantes, nesse sentido, é vista como o momento da realização da história, da efetivação do moderno teatro brasileiro. A partir desta distinção, as categorias de interpretação da história do teatro brasileiro se consolidam e encontram legitimidade e a oposição “teatro arte x teatro para rir” passa a ser pensada como ponto fundamental do repertório artístico. Neste contexto, todos os espetáculos caracterizados como “puro divertimento popular” serão interpretados como fenômenos semelhantes, o que reduz a pluralidade das iniciativas a termos genéricos.

Para compreendermos efetivamente as questões postas na afirmação histórica do conceito de teatro moderno no Brasil nos anos 40 torna-se necessário resgatar os embates culturais que permearam o teatro no período. A apresentação dos argumentos e pontos de vista de diferentes sujeitos envolvidos com a atividade teatral no Brasil a respeito do papel do teatro na sociedade em um intervalo temporal que abrange praticamente toda uma década – meados dos anos 30 a meados dos anos 40 – revela algumas questões fundamentais para compreensão do(s) olhar(es) que se lança(m) sobre a comédia no contexto da efetivação das propostas teatrais modernistas.

A transformação do estatuto do cômico neste período é evidente. A quantidade de notícias, chamadas e elogios destinados a espetáculos cujo maior mérito era fazer rir encontrada no decorrer dos anos 1930 é substituída paulatinamente – mas não sem questionamentos e enfrentamentos – por apreciações, ponderações e ataques a este mesmo mérito, especialmente a partir dos primeiros anos da década de 1940. Temos aí, esboçados por cronistas e críticos diversos engajados na transformação do teatro em moldes mais modernos, os pontos fundamentais a partir do qual o teatro cômico passaria a ser pensado.

Em primeiro lugar, há um decantado “esgotamento” das formas teatrais que tinham o riso como objetivo principal e um consequente reclame pela afirmação de um novo tipo de teatro, “sério”, de “pura arte”, enfim, fruto de uma disputa pela hegemonia do *modelo* de teatro que o país deveria empreender. Em decorrência disto, passa-se a denunciar os malefícios que o teatro caracterizado como “puro divertimento popular” causaria ao público brasileiro, ao propor discussões e soluções não condizentes com o

¹⁶ MAGALHÃES, Vânia. Os Comediantes. In: BRANDÃO, Tânia. (Org.). **O Teatro Através da História**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994, p. 170. V. 2. Teatro Brasileiro.

desenvolvimento político, econômico e, sobretudo, cultural do país. A partir disto, lança-se o olhar sobre o papel do público que seria conivente com o estado de coisas e este é, inclusive, chamado a assumir também o seu lugar no processo de renovação. Há, ainda, uma distinção nítida entre uma ideia de “baixa comédia” – caracterizada como expressão de “pornografia”, rudeza, palavras e atos chulos, ou em uma única definição, “chanchada” – e de “alta comédia” – caracterizada pela sutileza, leveza, espiritualidade, etc. –, considerada instrumento fundamental de pensamento e crítica social.

Um olhar mais atento, entretanto, para o desenvolvimento histórico do teatro brasileiro revela que a discussão sobre o lugar e o papel da comédia na formação do país e de seus cidadãos remete ao século XIX, mais especificamente aos embates em torno da construção da imagem da nação após a independência política.

As reflexões sobre o lugar da comédia no desenvolvimento do teatro brasileiro remontam ao considerado momento decisivo de fundação e formação deste teatro, mais especificamente à temporada de João Caetano no ano de 1838, quando o ator e empresário montou **Antônio José ou O Poeta e a Inquisição** de Gonçalves de Magalhães. Na tradição historiográfica do teatro brasileiro, a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808 impulsionou as atividades teatrais na colônia, especialmente após a inauguração do primeiro teatro de grandes dimensões construído no Brasil, o Real Teatro de São João, depois do próprio rei D. João VI ter se manifestado sobre a necessidade da “capital” possuir um “teatro decente” e “proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza” em que se achava por sua residência nela.¹⁷ A partir daí a vida cultural do país seria incrementada pela vinda sistemática de companhias estrangeiras que serviriam de modelo para as iniciativas locais. Após a Independência, em 1822, surgiu um projeto de teatro nacional no qual o romantismo teria um papel determinante. Foi neste contexto que **Antônio José ou O Poeta e a Inquisição** de Gonçalves de Magalhães surgiu como bandeira de luta pela afirmação de um teatro genuinamente brasileiro.

No mesmo ano de 1838, João Caetano também encenou pela primeira vez um texto cômico de um jovem dramaturgo do Rio de Janeiro: **O Juiz de Paz na Roça** de Luís Carlos Martins Pena foi considerado, a partir de então, como o marco fundador da comédia nacional e seu autor o “pai” da comédia brasileira. Os textos de Martins Pena,

¹⁷ PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1999, p. 31.

observados em conjunto, fornecem matizes preciosos sobre os costumes da sociedade brasileira de seu tempo, recheada de contradições provocadas, entre outras coisas, pelo descompasso entre a ascensão de ideais liberais e valores burgueses e as práticas sociais enraizadas no escravismo ainda vigente. Através da observação crítica dos costumes, Martins Pena pintou um quadro do Brasil de seu tempo que descortinava os seus maiores vícios: “a política do favor como mola social, a corrupção em todos os níveis, a precariedade e o atraso do aparelho judicial, a exploração exercida por estrangeiros e má assimilação da cultura europeia importada”, que podem ser acrescidos ainda do “[...] contrabando de escravos, os mecanismos da contravenção, a servidão por dívida, comportamentos sexuais e familiares, etc.”,¹⁸ aspectos que percorriam todos os níveis da sociedade.

Para compor este “quadro vivo” da sociedade brasileira em meados do século XIX, Martins Pena colocou em cena personagens pertencentes às classes populares, “roceiros, meirinhos, suburbanos e não a *high society*” e teve como influências “as formas mais populares de espetáculos, tais como os de feira, os teatrinhos mecanizados dos autômatos, os circos de cavalinho, os números de rua”,¹⁹ mobilizados para satirizar os costumes de seu tempo.

Martins Pena é o ponto de partida de uma tradição cômica que irá se firmar com grande apelo junto ao público ainda no século XIX que se caracteriza pela leitura do cotidiano e pela descrição satírica dos costumes, e que encontra ecos em Joaquim Manuel de Macedo, França Júnior e Arthur Azevedo, além de todos os autores e artistas dedicados ao gênero no século XX que não foram poucos pelo menos até a década de 1940.

As formas utilizadas por este tipo de comédia, caracterizada como “de costumes”, passaram a ser alvo de críticas, entretanto, por setores ligados ao teatro e às letras já em meados do século XIX, especialmente por membros da imprensa e jovens intelectuais organizados em torno do Teatro Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, inaugurado em 1855 por Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos. Este teatro passou a

¹⁸ ARÊAS, Vilma. A comédia de costumes. In: FARIA, João Roberto. (Dir.). **História do Teatro Brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: SESCSP, 2012, p. 125. V. I.

¹⁹ OLIVEIRA, Mariana. O lugar da comédia em meio às ideias de fundação e de formação na história do teatro brasileiro: o gênero que produz memória. In: RABETTI, B. (Org.). O Lugar da Comédia em Meio às Ideias de Fundação, Formação e Tradição no Teatro Brasileiro. **Folhetim** – cadernos monográficos 02, Rio de Janeiro, p. 23, 2005.

simbolizar o esgotamento do romantismo teatral – representado por João Caetano e o Teatro São Pedro de Alcântara – e os anseios de mudanças sensíveis nos caminhos da cena nacional. Estes anseios traduziam-se na expectativa pela chegada do realismo ao teatro brasileiro, sobretudo aquele desenvolvido na França e que tinha em Alexandre Dumas Filho seu expoente mais acabado.²⁰

Inspirados por esta convicção de que a comédia possuía uma alta função moral diante da sociedade, alguns autores do período passaram a se distanciar do modelo estabelecido por Martins Pena e investir na produção de um outro tipo de comédia. Autores como Maria Angélica Ribeiro, Joaquim Manuel de Macedo e, sobretudo, José de Alencar começaram a escrever comédias caracterizadas como “eruditas” atribuindo a elas a função de reformar a sociedade, função esta que seria reforçada no pensamento teatral de Machado de Assis e Quintino Bocaiúva, dentre outros. É no contexto desta distinção que irá se cristalizar, no teatro brasileiro, a oposição hierárquica entre “alta comédia” e “baixa comédia” que se torna critério de reflexão teatral.

No contexto histórico das ideias teatrais, a hierarquização da comédia em “alta” e “baixa” está ligada a características formais, linguísticas e sociais, além de, evidentemente, questões morais. No **Dicionário de Teatro**, organizado por Patrice Pavis, “[...] a distinção entre alta e baixa comédia se faz através dos procedimentos cênicos, sendo que esta utiliza procedimentos de farsa, de comicidade visual e aquela, sutileza de linguagem, alusões, jogos de palavras”.²¹ Além disso, a distinção também está historicamente ligada à expressão linguística, na medida em que a baixa comédia utilizaria como elemento de comicidade uma linguagem chula, gírias e baixo calão, ao passo que a alta comédia não admitiria tais termos, privilegiando a leveza da comunicação. Estas duas concepções, como vimos, estão na base da hierarquização que se estabelece acerca do riso no teatro brasileiro da década de 1940, especialmente no pensamento de Décio de Almeida Prado na urdidura da superação do teatro caracterizado como “puro divertimento popular”.

Há ainda outra dimensão desta distinção que se relaciona com a posição social dos personagens da comédia. Esta dimensão está presente de forma nevrálgica na

²⁰ SOUZA, Maria Cristina. As origens do teatro de revista brasileiro sob a corte do Momo Napoleão ou a chegada triunfal das plagas portuguesas às selvas tropicais. In: AQUINO, R.; MALUF, S. **Reflexões Sobre a Cena**. Maceió / Salvador: Edufal / Edufba, 2005, p. 159.

²¹ PAVIS, Patrice. (Org.). **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 54.

produção teatral de José de Alencar, por exemplo, que cria personagens mais refinados tirados tanto das famílias burguesas quanto do ambiente da Corte em oposição aos caipiras, meirinhos e suburbanos encontrados fartamente no teatro de Martins Pena. Desse modo, a alta comédia se caracterizaria como a expressão dos setores mais nobres da sociedade ao passo que a baixa comédia estaria associada com as classes populares. Esta concepção é facilmente perceptível no pensamento de Gustavo Dória a respeito da afirmação do teatro moderno apresentado anteriormente, onde o autor denunciava a “alienação política” do teatro popular feito de e para as “famílias modestas, moradoras dos subúrbios. [...] a mocinha costureira ou caixeira da **Sloper**, o chefe de família, funcionário público ou marido bilontra, o guarda-freios ou chefe de estação da Central, o *chauffer*, o português, dono do armazém, a empregadinha mulata e sestrosa”.

Em primeiro lugar, percebe-se uma nítida hierarquização no interior do próprio gênero cômico proveniente de determinado olhar sobre a cultura e seu lugar na formação da sociedade ocidental, que, sob um viés racionalista, estabelece uma função formativa e moralizadora para a comédia, que passa a ser um instrumento importante de civilidade. Para que isso se efetive, torna-se necessário rejeitar as manifestações cômicas populares baseadas no *baixo material* e no *vocabulário da praça pública*, ou seja, no *realismo grotesco*, interpretados como sintomas de um tempo ao mesmo ingênuo e que deve ser superado. É neste contexto que se cristaliza a distinção entre “alta” e “baixa” comédia que caracteriza as formas cômicas de acordo com seu “significado cultural”.

Esta hierarquização foi apropriada no Brasil a partir dos debates em torno da formação do teatro nacional como instrumento de construção do nacionalismo e de desenvolvimento do processo civilizador no século XIX. As comédias de Martins Pena, nesse sentido, foram rejeitadas pela elite ilustrada nacional que julgava que elas transmitiam a imagem de um país atrasado, corrupto e mesquinho não condizente com os ideais que se queriam associados a seus cidadãos. Neste sentido, a distinção “baixa” comédia x “alta” comédia seria apropriada no campo lingüístico, no campo social e no campo moral, isto é, a “verdadeira comédia nacional” deveria cultivar uma linguagem leve, sutil, próxima ao erudito, que rejeitasse as grosserias e impropriedades lingüísticas; deveria colocar em cena os extratos sociais mais condizentes com a imagem de nação desenvolvida e culta, especialmente a burguesia emergente e a Corte ilustrada; e deveria cumprir a missão civilizadora de apresentar os vícios da sociedade

de forma a corrigi-los. Para a criação desta sociedade ilustrada e civilizada o modelo seria a França, e, no âmbito da comédia, o realismo de Alexandre Dumas Filho.

Na primeira metade do século XX, o ideal de civilização vai aos poucos sendo substituído pelo de modernização, e o teatro vai ser pensado não somente como instrumento de civilidade, mas principalmente como campo de representação dos paradigmas da modernidade, tanto no campo temático quanto no campo estético. Neste sentido, há um reclame para que a dramaturgia reflita os dilemas do homem e da sociedade modernos e para que a cena teatral incorpore as conquistas técnicas e interpretativas da teatralidade.

Alheias a tudo isso, as formas da comédia popular conquistaram a preferência do público teatral médio brasileiro, o que levou os empresários e artistas que sobrevivem das atividades do palco a darem-lhe preferência. Das primeiras décadas do Brasil independente ao período correspondente à segunda guerra mundial o teatro brasileiro foi dominado pela farsa, pela sátira, pelo grotesco, pela bufonaria, pelo vocabulário chulo e grosseiro, enfim, por tudo aquilo que corresponderia, na concepção ilustrada, ao atraso e à falta de civilização e modernidade.

A observação panorâmica sobre as ideias teatrais construídas e apropriadas em contextos históricos diferentes permite delimitar a existência de uma ideia-força²² sobre o teatro cômico no Brasil que concorre por hierarquizar as iniciativas e espetáculos a partir de conceitos norteadores como civilização, progresso e modernização.

Estes processos foram cristalizados na historiografia do teatro brasileiro em oposições simplistas tais como profissionalismo x amadorismo; entretenimento x arte; teatro comercial x teatro de vanguarda; vedetismo x teatro de grupo; teatro para rir x teatro sério, etc., que operam por reduzir o processo histórico de desenvolvimento do

²² Por ideia-força compreende-se o sentido atribuído por Rosangela Patriota e Jacó Guinsburg na análise da construção histórica do teatro brasileiro: “[...] buscamos, no decorrer dos momentos históricos analisados, apreender as ideias-forças que nortearam as reflexões sobre o teatro brasileiro. Dito de outra forma: ao observarmos as premissas estéticas e culturais que impulsionaram as criações artísticas, constatamos que as reflexões construídas sobre as mesmas foram elaboradas a partir de ideias que, ao serem, sistematicamente, defendidas, tornaram-se referências para práticas teatrais transformadas em marcos ordenadores da temporalidade que conhecemos como História do Teatro Brasileiro. Por esse motivo, tais ideias transmutaram-se em forças polarizadoras, isto é, foram capazes de sintetizar dinâmicas e processos que, invariavelmente, são constituídos por perspectivas plurais que, em seu próprio desenvolvimento, acolhem ideias diferenciadas. Entretanto, a capacidade de agregar distintas percepções fez com que temas como nacionalismo, modernização, nacionalismo crítico, politização, entre outros, tornassem-se ideias-forças e adquirissem um poder hipnótico para subsidiar reflexões, por um lado, e qualificar inúmeras iniciativas, de outro”. GUINSBURG, J.; PATRIOTA, R. **Teatro Brasileiro: ideias de uma história**. São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 23-24. [Destaque nosso]

teatro brasileiro ao desconsiderar a diversidade de propostas e iniciativas que se apresentavam ao público diariamente.

Mais do que desconsiderar as diferentes propostas e iniciativas presentes no teatro brasileiro do período, esta operação historiográfica concorre para legitimar uma determinada visão sobre o fenômeno teatral a partir de uma matriz interpretativa que estabelece o teatro moderno como o *modelo* a partir do qual o teatro deve ser pensado e interpretado. No interior desta operação, sobressaem-se hierarquias e reflexões que lançam um determinado olhar sobre o riso no teatro, que passa a ser interpretado como algo negativo e inferior.

ARTIGO RECEBIDO EM 11/11/2014. PARECER DADO EM 15/12/2014.



www.revistafenix.pro.br