



Artigo

TEATRO COPACABANA: O COMÉRCIO ELEGANTE NA CENA DE HENRIETTE MORINEAU

***COPACABANA THEATER: ELEGANT COMMERCE IN THE SCENE BY
HENRIETTE MORINEAU***

***TEATRO COPACABANA: EL COMERCIO ELEGANTE EN LA ESCENA DE
HENRIETTE MORINEAU***

Daniel Schenker

Daniel Schenker

Pós-doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

E-mail: danielschenker@gmail.com. Esse artigo é parte da pesquisa em andamento (2021-2022) sob a orientação da Profa. Dra. Tania Brandão. Área de Estudo: História e Historiografia do Teatro e das Artes. É jornalista, crítico de cinema do jornal O Globo, professor de História do Teatro da Casa das Artes de Laranjeiras (CAL) e autor do livro Teatro dos 4 – A Cerimônia do Adeus do Teatro Moderno (7Letras).

Resumo

O artigo procura situar a companhia Os Artistas Unidos dentro do processo de transição rumo ao teatro brasileiro moderno e destacar o perfil artístico estabelecido por ela no Teatro Copacabana durante os anos que permaneceu instalada por lá. Há também a intenção de fornecer um breve contexto da movimentação teatral no Rio de Janeiro na metade do século XX com o surgimento em grande escala de salas de espetáculos na Zona Sul da cidade, sem, porém, ameaçar a força da região central. Esse panorama é traçado por meio de textos de pesquisadores da história do teatro brasileiro e por registros de depoimentos de artistas que trabalharam ao longo do período referido.

Palavras-chave: Teatro Copacabana, Henriette Morineau, teatro moderno, teatro de mercado, produção

Abstract

The article seeks to situate the company Os Artistas Unidos within the transition process towards modern Brazilian theater and highlight the artistic profile it established at Teatro Copacabana during the years it remained installed there. It also intend to provide a brief context of the theatrical movement in Rio de Janeiro in the mid-twentieth century with the growing emergence of theater halls in the South Zone of the city, without, however, threatening the strength of the central region. This panorama is traced with texts by researchers in the history of Brazilian theater and records of testimonies from artists who worked throughout the aforementioned period.

Keywords: Copacabana theater, Henriette Morineau, modern theater, market theater, production

Resumen

El artículo busca ubicar a la compañía Os Artistas Unidos en el proceso de transición hacia el teatro brasileño moderno y resaltar el perfil artístico que estableció en el Teatro Copacabana durante los años que permaneció instalado allí. También se pretende contextualizar brevemente el movimiento teatral en Río de Janeiro a mediados del siglo XX con el surgimiento creciente de salas de teatro en la Zona Sur de la ciudad, sin, sin embargo, amenazar la pujanza de la región central. Ese panorama es trazado a través de textos de investigadores de la historia del teatro brasileño y de registros de testimonios de artistas que actuaron a lo largo del período mencionado.

Palabras clave: Teatro Copacabana, Henriette Morineau, teatro moderno, teatro de mercado, producción

Introdução

O advento do teatro moderno – na segunda metade do século XIX, na Europa – teve como característica determinante o destaque à figura do diretor, cujo ofício consistiu em traduzir visualmente os conteúdos de determinada peça, sem arriscar uma leitura subversiva em relação a ela. Fiel às indicações contidas no texto, o diretor procurou reproduzir, de maneira fidedigna, uma fatia de vida no palco.

Essa fidelidade tradicional, na passagem da peça ao palco, tende a se dar – de maneira mais evidente – no trabalho com dramaturgia realista/naturalista. Porém, a afirmação da linguagem realista logo encontrou oposição na escola simbolista, que não operou propriamente uma demolição do texto, mas, por ser menos atada às regras de verossimilhança, se pautou por uma inserção mais livre dos procedimentos técnicos/criativos no palco. Talvez, a partir daí, aquele que conduz a cena tenha se tornado mais estimulado a imprimir sua assinatura e a adotar postura mais propositiva. Essas características têm maior relação com a figura do encenador.

Ao longo do tempo se perdeu de vista as diferenças entre os termos diretor e encenador, permanecendo apenas a distinção quanto à figura do ensaiador, profissional anterior, encarregado de uma tarefa mais organizacional e menos autoral na cena. Mas, ainda assim, cabe frisar nuances entre diretor e encenador.

Parte-se do pressuposto de que a pesquisa por uma linguagem cênica estaria sendo elaborada unicamente pelo encenador, enquanto que o diretor manteria a sua investigação acerca de uma linguagem que funcionaria exclusivamente como uma escrita intermediária entre a palavra do autor teatral e o espectador, agenciando somente a realização cênica do que está previsto ou sugerido no texto. (LIMA TORRES, 2001, p.69)

No teatro brasileiro, a transição do ensaiador para o diretor permanece nebulosa. Para torná-la mais precisa seria necessária uma análise minuciosa das conduções de determinados espetáculos, principalmente na segunda metade da década de 1930. Demarcar o instante, no Brasil, em que o encenador se impôs em relação ao diretor, sem, em todo caso, anulá-lo é mais complexo ainda. Muitos percebem no trabalho do polonês Ziembinski em relação à montagem de *Vestido de noiva* - peça de Nelson Rodrigues, com atores do grupo amador Os Comediantes, que estreou em 1943 -, uma potência autoral própria do ofício do encenador. Porém não se deve perder de vista as influências criativas de Nelson e do cenógrafo Tomás Santa Rosa no resultado do espetáculo que, segundo a historiografia oficial¹ - marca o começo do teatro moderno no país. Esse posicionamento, contudo, não é unânime, conforme realçado pela pesquisadora Tania Brandão, que defende

¹ A expressão "historiografia oficial" diz respeito, aqui, ao posicionamento de críticos de teatro como Gustavo Doria, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi. Todos dimensionam a importância da montagem de *Vestido de noiva*. "*Vestido de noiva*, como espetáculo, em seu todo, era um marco definitivo. Despertava a atenção para o teatro que nos estava faltando; encorajava o novo autor brasileiro, o de importância intelectual com a sonhada oportunidade, enquanto que destruía o tabu de que o teatro, como profissão, servia apenas a um determinado grupo". (DORIA, 1975, p. 92). "Aprendíamos, com *Vestido de noiva*, 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. O espetáculo, perdendo a sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto". (PRADO, 1996, p.40). "A lufada renovadora da dramaturgia contemporânea partiu de *Vestido de noiva* - não se contesta mais (...) Após a estreia de Os Comediantes, em 1943, cada poeta, jornalista ou curioso se sentia no dever de expressar o seu testemunho sobre uma obra que igualava o teatro à nossa melhor literatura, conferindo-lhe cidadania universal". (MAGALDI, 1996, p.217).

o começo da nova fase um pouco depois, a partir da fundação das companhias empresariadas Teatro Popular de Arte (TPA), no Rio de Janeiro, e Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, ambas em 1948.

De 1938 a 1948 ter-se-ia a *era da formulação do moderno*, em condições amadoras, flutuantes, em conflito crescente com a máquina teatral comercial antiga (...) Finalmente, em 1948, data de fundação do Teatro Popular de Arte, no Rio (...) e também data da construção do ainda amador Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, terá início a *era do teatro moderno* no Brasil... (BRANDÃO, 2009, p.116)

Tania Brandão detecta, como início do período rumo ao *moderno*, a montagem de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, dirigida por Itália Fausta em 1938, no Teatro do Estudante do Brasil (TEB), e considera a encenação de *Vestido de noiva* como um episódio, ainda que fundamental, nesse processo de transição. Dentro desse período há iniciativas intermediárias, que conservam elementos do *antigo* e do novo modo de fazer teatro, como é o caso da companhia Os Artistas Unidos, fundada, em 1946, no Rio de Janeiro, pela atriz e diretora Henriette Morineau e por dois de seus ex-alunos, o bancário Carlos Brant e o médico Hélio Rodrigues.

Essa companhia chegou, em setembro de 1950, ao Teatro Copacabana, sala de espetáculos inaugurada em 9 de setembro de 1949, localizada dentro do Hotel Copacabana Palace, permanecendo lá durante boa parte dos seus 13 anos de existência. Imprimiu nesse espaço uma identidade ligada à dramaturgia de *boulevard*² - notadamente despretensiosa, voltada para a fruição imediata da plateia -, levada ao palco em produções bastante requintadas, no que se refere à concepção estética.

Alguma ousadia, muito cálculo

² "(...) o teatro de *boulevard* (...) é um gênero muito diferente, uma arte de puro divertimento, mesmo que mantenha, ainda, de sua origem melodramática, a arte de divertir com pouco esforço intelectual. (...) Ele se especializa em comédias leves, escritas por autores de sucesso para um público pequeno-burguês ou burguês, de gosto estético e político totalmente tradicional, que jamais são perturbadoras ou originais. (...) Apresentando apenas a superfície brilhante da vida social (...), os autores nunca correm o risco de perturbar; (...) Neste "naturalismo de salão", tudo deve parecer verdadeiro, e mesmo um pouco mais: a elegância dos móveis, o luxo sutil e negligente dos interiores "*bon chic, bon genre*", o conforto burguês de um mundo bastante próximo para que o espectador possa aspirar a ele sem receio, ou encontrar-se aí como que em sua própria casa". (PAVIS, 1947, p. 380-381)

A trajetória da companhia Os Artistas Unidos na fase inicial, anterior à chegada ao Copacabana, já reúne elementos do teatro moderno. No repertório dramaturgico é possível perceber certa variação entre textos mais acessíveis ao público e os clássicos de maior complexidade. Essa oscilação, nos anos seguintes, nortearia o TPA e, mais ainda, o TBC. Assim, peças como *Frenesi*, de Charles Peyret Chapperis, *Mademoiselle*, de Jacques Deval (ambas retomadas no Copacabana), e *Só nós três*, de Sydney Howard, contrastam com originais como *Medeia*, de Eurípedes (em versão adaptada por Robinson Jaffers), e *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. Porém, quando a companhia se estabeleceu no Copacabana com a montagem de *Os filhos de Eduardo*, de Marc-Gilbert Sauvajon, o investimento numa dramaturgia comercial, calculada para repercutir na bilheteria, passa a imperar. Muitos dos autores levados ao palco durante os anos 1950 não deixam dúvidas quanto a isso, a exemplo de Louis Verneuil, André Roussin, Achille Saitta e Jean-Bernard Luc.

A aposta em textos de maior apelo comercial, contudo, não interferiu no resultado dos espetáculos. Essas peças, ora criticadas pela modéstia no âmbito artístico, ora aprovadas pela eficiência junto ao público, serviram de veículo para Henriette Morineau, constantemente elogiada. As montagens de *Medeia* e *Um bonde chamado desejo*, apresentadas no Teatro Ginástico, foram investimentos à parte, tanto como escolhas dramaturgicas quanto por serem assinadas por Ziembinski, encenador que desembarcou no Brasil dando início a uma revolução na cena teatral.

Morineau sinalizou, em algum grau, postura moderna. Sem se distanciar do posto de primeira atriz da companhia, estrutura hierárquica que atravessou do teatro das primeiras décadas do século XX para o moderno, ela não temeu a inclusão de ótimos atores em Os Artistas Unidos. Não evitou, portanto, a eventual concorrência que minimizaria o seu brilho – risco, inclusive, que acabou não acontecendo. Além disso, não montou apenas textos que favorecessem o seu protagonismo. Em 1955, chegou a se afastar da companhia (para a qual retornou no ano seguinte) devido a um desentendimento com Carlos Brant, que defendeu a decisão de Flaminio

Bollini Cerri – diretor convidado para conduzir *Diálogo das carmelitas*, de Georges Bernanos. Morineau discordou da escolha de sua personagem e, diante do impasse, Brant declarou nos jornais que a atriz não aceitou interpretar um segundo papel. Morineau, contudo, se defendeu, garantindo que reivindicou uma personagem ainda menor e que, ao não ser atendida pela direção, decidiu se desligar do projeto. Esse não é o único depoimento em que Morineau expressa certo descolamento do lugar tradicional de diva.

Qual foi o autor brasileiro que (...) me enviou uma peça? Somente um sobre cujo nome devo silenciar. Mas Fornari, Joracy Camargo, Magalhães Junior, Genolino Amado e tantos outros, autores de renome, não me ofereceram nenhuma de suas peças. Posso adivinhar o que dirão. “Não temos um papel para a senhora”. Mas isso não tem nenhuma importância. (...) Por que o papel principal deve ser para mim? Representarei um pequeno papel, pois esta é a missão do teatro... (MORINEAU *apud* MAGNO, 1947)

Em relação ao repertório, não houve em Os Artistas Unidos grande adesão aos novos dramaturgos que despontaram a partir dos anos 1950. Se a companhia eventualmente apostou em autores como Pedro Bloch (ucraniano naturalizado brasileiro), que começou a fazer sucesso na metade do século XX, é preciso lembrar que este não se constituiu exatamente como inovador. Foram priorizados nomes como o de Henrique Pongetti, anterior ao período referido. De acordo com a declaração de Morineau, não existiu a preocupação em evitar dramaturgos brasileiros antigos – como no TBC, que não aproveitou a tradição da comédia de costumes dos séculos XIX e XX e nem ousou montar peças de autores modernos, como Nelson Rodrigues. Mas Morineau tomou iniciativa singular ao enveredar, mesmo que pontualmente, pelo terreno pouco experimentado da dramaturgia infanto-juvenil, por meio de montagens das peças de Lucia Benedetti.

Uma diretora-ensaiadora

A preferência, durante a maior parte do tempo, pela dramaturgia comercial não imprimiu perfil antiquado à companhia. Independentemente da natureza da peça montada, Henriette Morineau demonstrou plena adesão a

uma das principais plataformas do teatro moderno: a valorização do texto, postura distinta da que vigorou na primeira metade do século XX, voltada para o brilho dos primeiros atores, que, dotados de carisma capaz de monopolizar a atenção da plateia, costumavam aproximar as personagens de suas próprias personalidades, alterando frequentemente a dramaturgia. Além disso, a alta rotatividade com que as peças eram apresentadas inviabilizava o contato mais profundo do ator com o material original, exigindo o auxílio do ponto, profissional que ficava numa espécie de cúpula e tinha como função soprar o texto para o primeiro ator. Segundo a atriz Laura Suarez, Morineau se opôs à permanência do ponto³, característica que sugere uma disposição à mudança. Mas em *A Voz Humana*, monólogo apresentado, em francês, por Morineau dentro do programa inaugural do TBC, em 1948, o ponto (função a cargo de Lúcia de Almeida) integrou a ficha técnica. E em pelo menos uma de suas montagens da fase inicial da companhia (*Duas mulheres*, de Mattos Pimentel e Ferreira Rodrigues, dirigida por Morineau e apresentada no Teatro Regina), o ponto (Irineu Freitas) aparece creditado.

A preocupação de Morineau com a fidelidade aos textos, considerando eventuais mudanças como deturpações, decorre do período anterior ao seu ingresso na carreira artística, quando ainda morava na França e estudava no Liceu, e se fortaleceu quando começou a trabalhar na companhia de Louis Jouvet. Integrante do Cartel⁴, Jouvet conduziu uma companhia que aderiu ao moderno pela importância destinada ao texto e, conseqüentemente, ao autor, apesar de hesitar entre o entendimento do teatro como arte coletiva e a permanência da centralização em torno de um único nome – no caso, o seu. Investiu fortemente no teatro empresarial, característica que se estendeu pela primeira fase do moderno - em especial, no que diz respeito ao TBC e ao TPA. Os espetáculos, que oscilavam entre o clássico e o comercial, foram dirigidos pelo próprio Jouvet.

³ “Mme. Morineau não tolerava o ponto”, afirma Laura Suarez, em entrevista a Simon Khoury, publicada em *Bastidores – Vol.5*.

⁴ Grupo de encenadores inspirado por Jacques Copeau (formado por Louis Jouvet, Charles Dullin, Georges Pitoeff e Gaston Baty) e norteado pela crença na soberania do texto dentro da encenação – portanto, bastante crítico às “deturpações” realizadas pelo ator em proveito próprio. Dos quatro, apenas Baty não adere plenamente à subserviência ao texto.

Morineau também dirigiu muitas montagens da primeira metade da jornada de Os Artistas Unidos – até o incêndio que arruinou o Teatro Copacabana em 11 de agosto de 1953. Suas direções são posteriores à consagração de Ziembinski, mas houve, no teatro amador, outras contribuições nesse campo, algumas até anteriores ao célebre *Vestido de noiva*. Cabe trazer à tona os nomes de Itália Fausta e Esther Leão. Contudo, seja no teatro amador, seja no profissional, elas parecem assumir mais a função de disciplinadoras do que propriamente de encenadoras.

Os espetáculos de Os Artistas Unidos, em sua maioria, tiveram a direção de Henriette Morineau que, no profissionalismo, representa um papel muito semelhante ao de Esther Leão, no amadorismo. Foi uma excelente professora principalmente para os nossos atores mais novos, menos experientes, pois que possuindo uma excelente formação soube transmitir, individualmente, toda uma sorte de recursos técnicos indispensáveis à formação de qualquer bom profissional. (DORIA, 1975, p.104)

Assim, apesar de ser uma das primeiras a exercer a função de diretora dentro da esfera profissional, no momento de transição para a cena moderna, e de ter demonstrado adesão aos procedimentos do novo teatro praticado pelos amadores, Morineau não realizou condução propriamente inventiva do espetáculo. Não era uma encenadora e, ao que tudo indica, seu trabalho se localizava no lugar intermediário entre o ensaiador e o diretor. Fernanda Montenegro percebe Morineau mais próxima do primeiro grupo.

Morineau era uma mestra, uma professora. Mas ainda era uma ensaiadora. Ainda não tinha uma estética a priori, sobre a qual deveria se organizar todo o jogo cênico (...) eu comecei a ter isso quando Fernando e eu fomos para São Paulo, contratados pela companhia de Maria Della Costa, que tinha como diretor artístico Gianni Ratto.⁵

Montenegro estabelece distinção entre o modo como Morineau e os outros europeus que encontraria durante os anos que morou em São Paulo – logo após o período em que integrou a companhia Os Artistas Unidos – entendiam e praticavam a direção. Nessa outra cidade, a atriz firmou sólido

⁵ Trecho de entrevista concedida por Fernanda Montenegro, inserida no catálogo da exposição *Fernanda em Cena*.

vínculo artístico com Gianni Ratto, ainda mais fortalecido a partir da fundação, em 1959, do Teatro dos Sete, a primeira companhia moderna do Rio de Janeiro. O contato com Ratto e os demais estrangeiros durante a passagem pela Cia. Maria Della Costa (CMDCC), nome com o qual o TPA foi rebatizado, e pelo TBC redimensionou, para Montenegro, princípios do próprio ofício.

As diferenças entre o trabalho dos europeus estabelecidos em São Paulo e o da, também europeia, Morineau são, de certa forma, confirmadas nas críticas dos espetáculos da atriz/diretora, quase sempre favoráveis, mas, na maior parte das vezes, com comentários reduzidos em relação à direção, normalmente concentrados em elogios à condução do elenco e ao alto padrão de produção.

Um aroma de TBC em Copacabana

Apesar da companhia liderada por Morineau ter marcado decisivamente a história do Copacabana ao longo da década de 1950, o teatro não foi inaugurado pelos Artistas Unidos. O primeiro espetáculo apresentado no espaço foi *A mulher do próximo*, texto e direção de Abílio Pereira de Almeida, em montagem do Grupo de Teatro Experimental (GTE). Exatamente a mesma encenação que fez parte do programa inaugural do TBC, um ano antes. Há versões diferentes para a escolha da peça de Pereira de Almeida. Segundo Paulo Autran, que participou dessa encenação e das outras duas do GTE trazidas ao Rio de Janeiro (*Pif-Paf*, do mesmo autor, e *À margem da vida*, de Tennessee Williams), o convite surgiu a partir de uma ida de Octavio Guinle, fundador do Hotel Copacabana Palace, a São Paulo.

Guinle gostou muito e convidou o pessoal do GTE. Uma das razões que ele alegou era muito engraçada, razão de pura aristocracia. Ele queria inaugurar o Teatro Copacabana com um elenco de gente fina. Foram as palavras que ele usou. E veio gente fina inaugurar o teatro dele com peças de gente fina: *A mulher do próximo* e *Pif-Paf*, duas comédias muito engraçadas, que fizeram enorme sucesso também aqui no Rio.⁶

⁶ Entrevista concedida por Paulo Autran ao Serviço Nacional de Teatro (SNT), em 1974.

Já Nydia Licia, que também atuou nas mesmas montagens que Aufran, afirma que o convite partiu de Oscar Ornstein, diretor artístico do Copacabana Palace desde 1946, que, nas décadas seguintes, se tornaria um produtor de destaque. Em todo caso, vale chamar atenção para uma aparente conexão com o TBC. A companhia fundada por Franco Zampari foi essencial no início de uma nova fase do teatro brasileiro. Não proporcionou avanço na dramaturgia brasileira, mas desenvolveu características já detectadas na cena amadora da década de 1940, como a figura do diretor/encenador. O TBC também se tornou conhecido pelo acabamento refinado de suas produções, elemento que, desde os primeiros momentos, constituiu a identidade de Os Artistas Unidos e, conseqüentemente, do Teatro Copacabana.

A “presença” do TBC aparece em edições de O Copacabana em Revista, publicação do Hotel Copacabana Palace, por meio de anúncio⁷ da companhia de teatro e da Cia. Cinematográfica Vera Cruz⁸, mais um empreendimento capitaneado por Zampari. Em outra edição da revista⁹ aparece o anúncio de *Nick Bar...Álcool, brinquedos, ambições*, peça de William Saroyan montada por Adolfo Celi no TBC. Mas o Teatro Copacabana não se tornou a casa do TBC no Rio de Janeiro. Esse posto foi ocupado pelo Teatro Ginástico.

A companhia paulistana se firmou na cidade a partir de 1954 e apresentou um vasto repertório até 1960. As razões para o TBC não ter fincado sua sede no palco do Copacabana parecem claras. Em 1954, o teatro estava fechado devido ao incêndio que sofreu no ano anterior. As portas só foram reabertas em abril de 1955 com a montagem de *Diálogo das carmelitas*. Além disso, a companhia Os Artistas Unidos já tinha se estabelecido no Copacabana. Dificilmente haveria condição para que outra companhia se instalasse, de maneira prolongada, no mesmo espaço. O elo entre Os Artistas

⁷ Anúncio publicado na edição de fevereiro de 1950.

⁸ Companhia cinematográfica, fundada, em 1949, pelo engenheiro Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, que ficou conhecida como a “Hollywood brasileira” devido aos altos custos de suas produções, que transitaram por diversos gêneros.

⁹ Anúncio publicado na edição de janeiro de 1951.

Unidos e o Teatro Copacabana¹⁰ fica exposto na informação contida na capa do programa de *O mambembe*, montagem do Teatro dos Sete que chegou ao Copacabana em 1959, ano em que a companhia de Morineau se desfez após a morte de Carlos Brant (Hélio Rodrigues também havia falecido em 1953) – por meio da frase “Os Artistas Unidos apresentam a Sociedade Teatro dos Sete”.

A companhia Os Artistas Unidos não foi a única a ocupar um teatro. A companhia Eva e seus Artistas se estabeleceu no Teatro Serrador durante quase toda a sua existência. Antes da chegada de Os Artistas Unidos, o Copacabana foi brevemente ocupado pelas já mencionadas montagens do GTE e pelas da Cia. Fernando de Barros. As ocupações, mesmo que durante período restrito, suscitavam alguma polêmica, a exemplo da lançada por Paschoal Carlos Magno, que defendeu que Os Artistas Unidos adiassem a temporada no Teatro Fênix para permitir a apresentação de espetáculo do casal Sarah e José Cesar Borba. Carlos Magno argumentou que Morineau dispunha do Teatro Copacabana para iniciar a sua temporada – declaração, porém, anterior à chegada da atriz ao espaço. Em relação ao imbróglio, Sarah – cuja peça, *Caminhantes sem lua*, assinada pelo casal, foi encenada por Zygmunt Turkow - constatou:

Esse caso é a prova evidente de uma crise de casas de espetáculos em condições técnicas para uma boa montagem cênica (...) Enquanto perdurar esta crise, os proprietários de teatro independentes e conscienciosos devem permitir que dois ou mais elencos possam servir-se de poucos palcos de comédia existentes na cidade. (BORBA *apud* MAGNO, 1950, p.13)

Um teatro de perfil diferenciado

A permanência de Os Artistas Unidos imprimiu no Teatro Copacabana perfil distinto dos poucos teatros já instalados nos arredores. Os primeiros teatros de Copacabana, em sua maioria, tinham tamanho reduzido e programação voltada para as revistas de bolso, padrão oposto ao dos

¹⁰ Até o momento não foi possível encontrar documento comprobatório. A equipe do Hotel Copacabana Palace não detém o arquivo administrativo do teatro. Foram feitas buscas – sem sucesso - em cartórios e na Junta Comercial do Estado do Rio de Janeiro (Jucerja).

suntuosos espetáculos que incendiavam a Praça Tiradentes, sobretudo na era Walter Pinto. A proliferação de espaços em Copacabana entre a segunda metade da década de 1940 e o final dos anos 1960, consequência da crescente urbanização do bairro, não ameaçou, contudo, a importância do Centro da cidade como polo teatral.

De qualquer modo, o Teatro Copacabana foi precursor dos teatros de bairro, uma vez que as salas de espetáculo ainda não tinham se espalhado pela cidade - o que aconteceria, nos anos seguintes - e liderou, na Zona Sul, um teatro de produção de porte considerável, dando vazão, nas décadas posteriores, a uma programação que tanto seguiria a corrente do *boulevard* quanto evidenciaria o investimento em dramaturgia clássica.

Essa diversidade de repertório significou a ampliação do teatro comercial, sempre voltado para a conexão com o público, mas não necessariamente para uma linha de peças de digestão imediata. Um movimento de abertura que, de certa maneira, contrasta com o crescente estreitamento da cena de mercado que, nas primeiras décadas do século XXI, ficou basicamente concentrada nos espetáculos filiados ao gênero musical.

Bibliografia

- ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; EDELWEISS, Ana Maria de Bulhões Carvalho (orgs.). **A mulher e o teatro brasileiro no século XX**. São Paulo: Hucitec, 2008.
- BERGER, Paulo; ENEIDA. **Copacabana**. Rio de Janeiro: Departamento de História e Documentação da Prefeitura do Distrito Federal, 1959.
- BOECHAT, Fernando. **Copacabana Palace: um hotel e sua história**. São Paulo: DBA, 2009.
- BRANDÃO, Tania. **Teatro dos Sete – a máquina de repetir e a fábrica de estrelas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- _____. **Uma empresa e seus segredos: companhia Maria Della Costa**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CARVALHO, Tania. **Tônia Carrero – movida pela paixão**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- COPEAU, Jacques. **Apelos**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DIAS, José. **Teatros do Rio**. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.

- DORIA, Gustavo. **Moderno teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- FARIA, João Roberto (dir.) **História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GUZIK, Alberto. **Paulo Autran: um homem no palco**. São Paulo: Boitempo, 1998.
- _____. **TBC: crônica de um sonho**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- JOUVET, Louis. **O comediante desencarnado: reflexões de um ator itinerante**. São Paulo: É Realizações, 2014.
- LICIA, Nydia. **Ninguém se livra de seus fantasmas**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LIMA TORRES, Walter. Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n.9, p.60/72, jan/abr. 2001.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1996.
- MAGNO, Paschoal Carlos. Henriette Morineau e os autores brasileiros. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 46, n. 16030, p. 11. 5 fev. 1947.
- _____. O caso do teatro Fenix: uma carta de Henriette Morineau – outra de Fernanda de Barros – uma entrevista com Sarah Cesar Borba – Raul Roulien também é candidato ao Fenix. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 49, n. 17449, p. 13, 1 fev. 1950.
- MONTENEGRO, Fernanda. **Fernanda Montenegro – itinerário fotobiográfico**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.
- O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.