sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v24i2p35-71

Dossiê

Da decadência à crise: o teatro brasileiro no contexto da modernidade (décadas de 1910 e 1920)

From decline to crisis: the Brazilian theater within the context of modernity (1910s and 1920s)

De la decadencia a la crisis: el teatro brasileño en el contexto de la modernidad (décadas de 1910 y 1920)

Daniel Polleti

Daniel Polleti
Graduado pelo Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Mestre em História das sociedades ocidentais contemporâneas pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne como aluno da École normale supérieure de Cachan. Doutor em História pela Université Paris Saclay, onde defendeu uma tese intitulada *Cosmopolitisme em scène: Spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822–1930)*, no Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines. Atualmente é membro científico da École des hautes études hispaniques et ibériques, Casa de Velázquez, onde desenvolve um projeto sobre o espetáculo em Portugal e as transferências culturais entre Europa e Brasil do século XIX ao começo do XX.

Resumo

Este artigo examina o discurso em torno da “crise do teatro” no Brasil nos anos 1910 e 1920. Analisa como essas discussões refletem mudanças mais amplas na sociedade e transformações no mercado de entretenimento urbano, particularmente com a ascensão do cinema e de outras formas modernas de lazer. O estudo está estruturado em três seções: a primeira contextualiza a “crise teatral” como um fenômeno global, examinando como o cinema e a urbanização afetaram o papel social e simbólico do teatro; a segunda discute as respostas a essa crise, destacando os esforços para manter o poder simbólico do teatro, como produções voltadas para a elite, e as adaptações para um modelo mais acessível de “teatro por sessões” inspirado no cinema; e a terceira explora as tentativas de integrar elementos da cultura moderna e forjar uma identidade nacional no teatro, com influências do modernismo, do teatro argentino e da cultura afro-brasileira. O artigo argumenta que a modernização do teatro brasileiro não foi marcada por rupturas abruptas, mas por adaptações graduais que revelam uma complexa interação entre tradição e inovação.

Palavras-chave: Teatro brasileiro, Modernismo, Anos 1920, História cultural.

Abstract

This study examines the discourse surrounding the “theater crisis” in Brazil in the 1910s and 1920s. It analyzes how these discussions reflect broader changes in society and transformations in the urban entertainment market, particularly with the rise of cinema and other modern forms of leisure. This study has three parts, the first of which contextualizes the “theater crisis” as a global phenomenon, examining how cinema and urbanization have affected the social and symbolic role of theater. The second section discusses responses to this crisis, highlighting efforts to maintain the symbolic power of theater, such as productions aimed at the elite, and adaptations to a more accessible model of “theater by sessions” inspired by cinema. The third section explores attempts to integrate elements of modern culture and forge a national identity in theater, with influences from modernism, Argentine theater, and Afro-Brazilian culture. This study argues that the modernization of Brazilian theater showed no abrupt ruptures, evincing gradual adaptations that reveal a complex interaction between tradition and innovation.

Keywords: Brazilian theater, Modernism, 1920s, Cultural studies.

Resumen

Este artículo examina el discurso en torno a la "crisis del teatro" en Brasil en las décadas de 1910 y 1920. Analiza cómo estos debates generan cambios más amplios en la sociedad y transformaciones en el mercado del entretenimiento urbano, en particular con el ascenso del cine y otras formas modernas de entretenimiento. Este estudio se estructura en tres secciones. La primera contextualiza la "crisis del teatro" como fenómeno global al examinar cómo el cine y la urbanización han afectado al papel social y simbólico del teatro. La segunda sección analiza las respuestas a esta crisis y destaca los esfuerzos por mantener el poder simbólico del teatro, como las producciones dirigidas a las élites y las adaptaciones a un modelo más accesible de "teatro por sesiones" inspirado en el cine. La tercera sección explora los intentos de integrar elementos de la cultura moderna y forjar una identidad nacional en el teatro, con influencias del modernismo, del teatro argentino y de la cultura afrobrasileña. Este artículo sostiene que la modernización del teatro brasileño no estuvo marcada por rupturas abruptas, sino por adaptaciones graduales que revelan una compleja interacción entre tradición e innovación.

Palabras clave: Teatro brasileño, Modernismo, Años 1920, Historia cultural.

A "decadência do teatro nacional" é um tema onipresente em todo debate sobre as artes cênicas no Brasil desde a primeira metade do século XIX até as primeiras décadas do XX. Foi demonstrado, em outro artigo[1] (Polleti, 2024), o interesse heurístico desse *topos* para a compreensão do teatro brasileiro, quando vimos que esse debate tinha uma função estruturante na "sociedade do espetáculo" do Rio de Janeiro – capital cultural e centro político do país, lugar onde a produção artística local assumia o caráter de "nacional" – pelas tomadas de posição de seus atores.

Uma evolução marcante nesse debate ocorre a partir dos anos 1910 e se consolida na década seguinte, quando o *topos* da decadência começa a perder espaço para outro, aquele da "crise". Essa constatação pode parecer surpreendente se olharmos os dados estatísticos que elaboramos a partir dos anúncios de espetáculos nos jornais cariocas[2] (Tabela 1). Longe de passar a

1 Para todas as referências que serão feitas ao debate anterior sobre a decadência do teatro nacional, ver este artigo.

2 Para uma análise mais fina desses dados, ver Polleti (2022).

imagem de um momento de crise, os números parecem indicar um período de euforia: após um período de declínio do número de representações nas primeiras décadas da República e de quase desaparecimento da dramaturgia brasileira dos palcos cariocas, as representações mais do que triplicam entre 1910 e 1920, ao mesmo tempo em que as peças nacionais chegam a 64% das representações nesse ano. Por que, então, queixa-se tanto da crise do teatro? E por que essa mudança nos termos do debate nesse momento?

O discurso de crise não se situa necessariamente em ruptura com aquele de decadência, nem o substitui. Os dois termos podem ser intercambiáveis e o debate sobre a crise do teatro retoma muitas questões que já eram frequentes sob o termo de decadência. Da mesma forma, desde o século XIX, a palavra "crise" às vezes aparecia como sinônimo de "decadência", apesar desta palavra ser de longe a preferida para lamentar a situação do palco. Mas, acompanhando o desenvolvimento do debate nos jornais cariocas, é evidente que, a partir da década de 1910, as queixas se expressam cada vez mais em termos de crise.

Tabela 1 – Número de representações no Rio de Janeiro segundo a nacionalidade da peça em 1890, 1900, 1910 e 1920

	1890		**1900**		**1910**		**1920**	
Peças	Rep.	%	Rep.	%	Rep.	%	Rep.	%
Nacionais	549	31%	127	12%	60	5%	2768	64%
Estrangeiras	1082	62%	921	84%	1081	90%	1534	35%
Desconhecido	116	7%	52	5%	62	5%	37	1%
Total	1747	100%	1100	100%	1203	100%	4339	100%

Fonte: Anúncios de espetáculos nos jornais *O Paiz, Jornal do Brasil, Gazeta de Notícias* e *O Jornal* (Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional).

O objetivo deste artigo é mostrar que essa evolução não é anedótica, mas exprime a inquietação com o lugar social do teatro[3]. O debate sobre a decadência do teatro nacional tinha como pressuposto sua importância para

3 A ideia de "crise" tem aqui, portanto, um significado diferente da ideia de "crise do drama", que Elen de Medeiros (2011) empresta de Peter Szondi (2006) para explicar uma tensão existente entre uma forma dramática consagrada e o tema tratado na dramaturgia do começo do século XX.

o país: "uma nação apresenta no seu teatro o quadro do estado da sua civilização, […] do atraso ou florescimento da sua literatura e das suas artes," dizia Joaquim Manuel de Macedo (Faria, 2001, p. 532). Principal lugar de sociabilidade urbana, onde eram difundidas ideias e normas de comportamento, ao teatro era reivindicada uma autoridade social[4]. Mas a ascensão de novas formas de diversões urbanas – principalmente o cinema, mas também os espetáculos esportivos, o *music-hall* e mesmo as novas tecnologias que aparecem com o desenvolver da indústria fonográfica e do rádio – colocaria em questão todo o discurso construído ao longo do século XIX sobre a importância do teatro. A questão é, portanto: como adaptar o palco aos novos tempos?

O artigo está divido em três partes. Na primeira, discute-se o sentimento de perda de sentido da prática teatral com a ascensão de novas formas de divertimento urbano. Na segunda, mostra-se que os atores da época tinham consciência da necessidade de mudar o teatro e trabalharam para isso, fosse tentando salvar o seu poder simbólico, transformando-o em uma arte de elite, fosse adotando o cinema como referencial para reorganizar o espetáculo. Enfim, veremos que havia também um esforço para assimilar a "cultura do modernismo" ao palco.

A perda do sentido: uma crise mundial

Percorrendo os jornais dos anos 1910 e 1920, chama atenção a quantidade de comentários sobre a crise do teatro no mundo. Fala-se de crise em Nova York, onde "o teatro passa […] por uma situação difícil", enquanto "o cinema vê […] crescer a sua fama" (Jornal do Brasil, 18 jul. 1923). Na Inglaterra, "todos os teatros estão sendo fechados, devido […] ao crescente desenvolvimento do cinema, resultando daí uma crise teatral" (Correio da Manhã, 18 jul. 1922). "A crise teatral na Rússia" é objeto de um artigo, no qual se lamenta que "o teatro atravessa presentemente, por toda parte, um terrível período de crise" (Gazeta de Notícias, 15 jul. 1925). Também se fala da "crise do teatro ligeiro na Espanha" (Gazeta de Notícias, 16 dez. 1925) ou da "crise do teatro em Barcelona" (Theatro & Sport, 14 jun. 1924).

4 Trata-se daquilo que Jean-Claude Yon (2012) chamou, para o caso de Paris, de uma "dramatocracia".

Essa é uma primeira diferença em relação ao discurso de decadência: enquanto o declínio se referia sobretudo ao teatro **nacional**, a crise é do teatro *tout court*. Os críticos não deixam de notar que "a Crise, aliás, é geral; todos os países sofrem-na" (O Imparcial, 20 mar. 1927), ou que "a crise do teatro é um fenômeno universal" (Gazeta de Notícias, 16 nov. 1927). Assim, o que é feito em outros países pode servir de exemplo ao Brasil. "O que nos ensina Buenos Aires" (O Paiz, 3 set. 1925) é o título de um artigo sobe a crise teatral argentina. Também "o governo alemão tomou, há pouco, uma medida interessante, para conjurar a crise teatral" (Gazeta de Notícias, 16 nov. 1927): financiar companhias itinerantes. Mesmo a Noruega desperta interesse, pois a "municipalidade de Oslo subvencionava o Teatro Nacional norueguês com 125.000 coroas, arrancadas aos impostos da exploração cinematográfica." (Gazeta de Notícias, 16 nov. 1927).

Uma reunião de trabalhadores do teatro em Roma para encontrar uma solução para a "crise do teatro italiano" (Gazeta de Notícias, 22 fev. 1924), assim como uma enquete realizada em Buenos Aires pelo diário *La Nación* "entre gente de teatro para saber as causas da crise cênica atual" (Correio da Manhã, 24 maio 1929), são noticiadas na imprensa carioca. Sobre a França, o *Correio da Manhã* (27 nov. 1929) reproduz a opinião de Louis Le Sidaner (1898-1985) sobre a crise do teatro ligeiro em Paris, que seria resultado da americanização dos espetáculos. Seria necessário, portanto, "restaurar a arte e a elegância'" e mostrar no palco "qualquer coisa de genuinamente francês". A identidade nacional se encontraria ameaçada também na Espanha, onde a crise tocaria principalmente o *género chico*, subgênero da zarzuela que seria "o teatro nacional por excelência e no qual melhor se revelam certos aspectos dos costumes populares" (Gazeta de Notícias, 16 dez. 1925).

Também no Brasil, a identidade nacional está ameaçada: o problema é "a decadência do que é nosso, a invasão dos estranhos, em todos os gêneros" (Correio da Manhã, 26 dez. 1926). Tal questão já aparecia quando se discutia a "decadência" e a concorrência estrangeira, tanto pelas peças traduzidas como pelas turnês de companhias europeias, era denunciada como uma ameaça à nacionalidade. Mas, principalmente após a Primeira Guerra Mundial, a questão é colocada diferentemente. O escritor português Júlio Dantas (1876-1962) afirma que "o desenvolvimento do gosto pelo cinema e

pelo gênero de *'music-hall'*, se é certo não conseguiu matar o teatro, criou, entretanto, em Portugal, como em toda a parte, a crise do teatro" e lamenta que poucas peças que sobem aos palcos lisboetas "possam ser consideradas originais portugueses" (Correio da Manhã, 16 dez. 1928). A ascensão do cinema como principal diversão urbana acompanha a consolidação de uma nova hegemonia no plano internacional, a dos Estados Unidos, cujo principal elemento, no campo da cultura, era não mais a circulação de peças ou de artistas, como era o caso da hegemonia cultural francesa do século XIX, mas a supremacia técnica e a difusão de produtos da Segunda Revolução Industrial. Por isso, muitos viram na crise do teatro uma crise civilizacional, pois cultura americana e industrialismo estão intimamente ligados e representam um declínio dos valores artísticos do século anterior:

> Quais as manifestações de arte que nos chegam da grande pátria norte-americana? A cinematografia? Esta é muito mais uma prova de desenvolvimento industrial do que uma revelação de arte. As fábricas de filmes norte-americanas, prodigiosas organizações comerciais e industriais, visam os lucros fabulosos que estão auferindo, e apenas apuram o feitio de seus filmes para que estes lucros sejam maiores ainda. (A Máscara, 1927 apud Gomes, 2004, p. 60).

Ao industrialismo americano, o autor opõe a França, "uma civilização que atingiu o seu apogeu" (A Máscara, 1927 *apud* Gomes, 2004, p. 60).

Segundo os comentários da época, o cinema invade o espaço do teatro. Mário Nunes reporta duas assembleias da "classe teatral", em que os artistas, "mais diretamente sacrificados pela crise do teatro", exprimiam como "ideia dominante" o "combate ao cinema", pois "as poderosas organizações cinematográficas apoderavam-se dos teatros, deles expulsando os artistas" (Jornal do Brasil, 7 out. 1927).

Também os empresários e os diretores de trupe encontram no cinema um concorrente bem mais barato. Já em 1911 encontramos um diálogo – que parece ser uma entrevista, mas sem nenhuma referência ao entrevistador ou ao entrevistado – que começa com a pergunta: "o teatro nacional está em crise?" A resposta é obviamente afirmativa e a razão é o cinema:

> É formidável essa influência do cinematógrafo. A película pôs em crise a ribalta. Crise de tempo e crise de dinheiro.

> Veja: como pode um empresário competir em preço com um espetáculo de cinematógrafo? […]
>
> O cinematógrafo ultramoderno, neste século de perfeição, de visão pronta de coisas nítidas, em que a psicologia penetrou em tudo e em que a análise atingiu o extremo, supre o teatro.
>
> O "film" […] dá todas as encantadoras "nuances" de um sorriso, toda a escala trágica do desespero em estampa no rosto e toda a expressão do gesto […].
>
> Veja a diferença entre o cinematógrafo e a companhia de teatro. Esta tem os contratos com os artistas, tem os gastos de guarda-roupa, os ensaios e não dá exibições todos os dias. (Gazeta de Notícias, 23 nov. 1911)

O interessante desse comentário é que ele opõe o teatro ao cinema não apenas em função de critérios pragmáticos, como o preço das sessões ou os custos de uma companhia teatral. Ele também faz do cinema a expressão de uma das principais invenções da modernidade: a psicanálise. A cinematografia expressaria melhor a sensibilidade do homem moderno, pois a câmera capturaria melhor a dimensão psíquica do indivíduo, a qual se forma, na modernidade, por um processo de "interiorização de instâncias" psíquicas, criando assim uma cultura baseada no indivíduo que é a condição de existência da psicanálise (Vermorel; Vermorel, 1993, p. 844).

Outro autor que discute a questão de um ponto de vista psicológico é o médico e escritor Antônio José de Azevedo Amaral (1881-1942), em um artigo de 1929 intitulado "Crise do teatro", no qual é postulado um "conflito latente" entre o "teatro do feitio clássico e a cena aparelhada com os recursos da técnica científica moderna". O problema do teatro encontraria suas raízes no século XVIII, quando "o intelectualismo afetou por tal forma a arte dramática, que se eclipsou a sua essência profunda e a própria razão de ser do teatro". Para Azevedo Amaral, o "verdadeiro teatro", que nasceu de uma "necessidade psicológica", não é intelectual, mas "exclusivamente emotivo" e realiza uma função educativa, a inculcação de uma ideia no espírito do espectador, "diminuindo-lhe transitoriamente a capacidade inibidora da inteligência pela exaltação passional". Esse efeito seria obtido pela "combinação do ritmo coreográfico, da melodia e da combinação de cores, destacando-se no meio desse conjunto de elementos estimulantes da sensibilidade a ideia central

resumida, como único elemento intelectual" (O Paiz, 3 jul. 1929). O cinema daria continuidade a uma reação que teria começado com Wagner, que, no entanto, não teria encontrado os meios técnicos adequados:

> No teatro wagneriano, restabelecem-se […] a finalidade e os métodos do teatro primitivo, do teatro de Ésquilo e de Sófocles e da cena shakespeareana. A combinação do som e da visualização, reforçados por um conjunto de *trucs* técnicos, permitiram ao formidável criador do teatro de Bayreuth produzir uma atmosfera de sugestividade e de intoxicação mental […]. O cinema falado permitirá a realização do que Wagner não chegou a obter em absoluta perfeição com os recursos associados da poesia, da polifonia musical, da arte da cor e […] com as astúcias de uma genial charlatanice cênica. Em torno da nova arte dramática, que está emergindo dos progressos da técnica científica, será possível realizar-se o conjunto de elementos de sugestão estética, idealizado pelo mestre germânico para a tremenda ofensiva sugestionadora, que a sua vontade de domínio ambicionava lançar sobre as multidões que deviam ser fanatizadas nos seus templos musicais. (O Paiz, 3 set. 1929)

Os termos fortes utilizados pelo autor – "intoxicação mental", "vontade de domínio", "multidões que deviam ser fanatizadas" –, assim como a referência a Wagner – cuja influência na criação da mitologia e ideologia nazista é até hoje objeto de discussão (Viereck, 2017; Chassain-Pichon, 2020) –, não são fortuitos: Azevedo Amaral, que defendeu uma tese na Alemanha e era partidário de ideias racistas e eugenistas, foi um dos principais intelectuais autoritários do Brasil nos anos 1930 e um dos maiores apologistas do Estado Novo (Fausto, 2001).

Observemos o que o artigo de Azevedo Amaral tem de complementar à citação anterior, no sentido de que ambos dão conta de dois processos que, apesar de parecerem opostos, formam o fundamento da cultura moderna ocidental. Enquanto o jornalista anônimo considera o cinema a melhor expressão cultural da modernidade por sua capacidade de expressar a psicologia individual, o escritor louva a sétima arte como um fenômeno de massa e um instrumento capaz de doutriná-la. Ora, a própria psicanálise, ao mesmo tempo que se baseia em um modelo social e cultural centrado no indivíduo, muito cedo se interessa pelos fenômenos de massa na constituição da psique individual, começando por Freud (2011) e se transformando em um ramo da

psicologia com Gustave Le Bon (Moscovici, 1991), que publica a *Psychologie des foules* em 1895, não por acaso o ano de nascimento do cinema (Sand, 1995). Podemos lembrar também o quanto toda a reflexão da Escola de Frankfurt sobre a indústria cultural e a cultura de massa parte de uma preocupação política e está intimamente ligada à ascensão dos regimes totalitários na Europa (Koepnick, 1999).

Em resumo, os comentários da época sugerem que o cinema responderia melhor às necessidades culturais do homem moderno, o que coloca em xeque a autoridade social do teatro:

> TEATRO NACIONAL – Antiquíssima e obsoleta diversão, felizmente agora substituída pelo cinema […]. O carioca pré-histórico alugava um camarote no S. Pedro e para lá se dirigia com a esposa, a prole, a mucama e o moleque, portador de vários utensílios indispensáveis para um trabalho que, começando às 8 horas da noite […] acabava na madrugada seguinte. O homem moderno vai ao cinema, que dura uma hora, se tanto, e lá trava relações que muito o instruem e saneiam. Eis porque tudo anda tão instruído e saneado. (O Paiz, 26 jan. 1916)

Apesar da ironia, observa-se que o homem moderno não vai ao cinema apenas para se divertir, mas também para "travar relações". Mais uma vez, é a função do teatro como lugar de sociabilidade que se encontra ameaçado.

Podemos pensar na própria localização das salas de espetáculo e sua relação com o espaço urbano. No Rio de Janeiro, a praça Floriano Peixoto é, até os nossos dias, popularmente conhecida por "Cinelândia", o que era também o caso de São Paulo para a região ao redor do cruzamento das avenidas Ipiranga e São João até os anos 1970, e isso apesar do fato desses lugares terem também a maior concentração de salas de teatro das duas cidades – no caso do Rio Janeiro, ao lado da Praça Tiradentes (Lima, 2000) –, incluindo os dois prédios monumentais construídos no começo do século XX para representar o progresso das cidades – os teatros municipais. Isso mostra o quanto o cinema se transforma em uma referência na paisagem urbana, em detrimento do teatro. De fato, a Avenida Central, o grande eixo simbólico da reforma urbana de Pereira Passos, pensado como um *boulevard* parisiense e lugar de sociabilidade elegante, é rapidamente tomada pelos cinemas, enquanto os teatros parecem ter dificuldades para encontrar seu espaço nos primeiros anos após a abertura da nova via. É João do Rio que conta:

> Há bem cinco anos, em pleno delírio dos cinematógrafos, Cristiano de Souza andava com a preocupação de um teatro na Avenida. Mas nem o seu prestígio, nem a sua elegância e nem o seu talento conseguiram fazer compreender o teatro na Avenida.
>
> – A época é dos cinematógrafos! Não dá nada o teatro – diziam os capitalistas. (Peixoto, v. I, 2009, p. 242)

A questão é central para o teatro conservar seu valor simbólico e sua capacidade de ser vetor de comportamentos: "a proximidade espacial do público mais próspero é um trunfo essencial para o desenvolvimento dos diversos mercados do espetáculo, pois ele serve de árbitro em primeira instância para o lançamento de novidades e sua difusão no longo termo" (Charle, 2008, 29).

Mesmo as antigas reivindicações para a construção de teatros monumentais que exprimiriam a "civilização" do país perdem sentido conforme as cidades brasileiras adotam o modelo urbanístico americano, com a verticalização construtiva. Os efeitos desse processo são visíveis hoje nos teatros municipais paulistano e carioca, que perderam muito do efeito monumental imaginado por seus construtores por causa dos edifícios maiores que os cercam. A associação entre o modelo urbanístico americano e a crise do teatro é objeto de um comentário que acusa o empresário Francisco Serrador (1872-1941), "engenheiro reconstrutor dos terrenos da Ajuda, a quem o Rio deve seu primeiro surto de urbanização *new-yorkina*", de querer "aplicar processos eutanásicos no teatro nacional", transformando "todos os teatros em cinemas" (O Malho, n. 1281, 02 abr. 1927). Um outro jornalista exprime uma queixa nesse sentido em um artigo intitulado "Crise Teatral", quando circula o rumor que seria "arrendado mais um teatro para transformar-se em arranha-céu, abrigando no pavimento térreo um cinema" (O Imparcial, 26 mar. 1927).

O cinema parece se inserir muito mais naturalmente na nova morfologia das zonas centrais. As salas de projeção encontram refúgio mais facilmente nas novas tipologias arquiteturais, instalando-se no térreo dos arranha-céus ou no interior de galerias comerciais[5]. Elas também acompanham melhor a

5 No Rio de Janeiro, o primeiro caso de um teatro situado no térreo de um prédio é o Carlos Gomes que, após um incêndio, é reconstruído e reinaugurado em 1932. Alguns cineteatros (a maioria, muito mais cinema do que teatro) aparecem mais cedo nessa situação, um dos mais famosos exemplos se encontrava em São Paulo: o suntuoso Santa Helena (Campos; Simões Júnior, 2006).

expansão da zona urbana e, rapidamente, ao lado dos suntuosos "palácios cinematográficos" das zonas centrais, multiplicam-se pelas regiões periféricas cinemas de bairro que se transformam em lugares de sociabilidade da população local. As salas de teatro, por outro lado, permanecem fortemente concentradas na região central.

A presença do cinema parece modificar a distribuição do capital simbólico das diversões urbanas. Abordando o caso de São Paulo, Paula Santoro (2004) mostra como as salas de cinema aparecem, no começo do século XX, como um cenário urbano que representaria o progresso, em ruptura com o mundo rural e a antiga cidade provincial, e um lugar de construção de um estilo de vida cosmopolita. É pelos filmes, mais do que pelo teatro, que os modos de vida de outros centros urbanos são veiculados, pois a tela permite "viajar para outros mundos" e oferece a possibilidade ao público de circular entre "os cidadãos do mundo", para retomar duas expressões da autora. É a ideia de um comentário de Ruy Barbosa:

> […] o cinema é o teatro condensado e rápido […], tendo por fundo a realidade, a natureza e o universo na variedade infinita de todas as suas cenas. Não tem bastidores, não tem fingimentos, não tem mentiras. […] No cinema viajo longes terras; vejo mundos por onde nunca me seria dado transitar; […] estou com os homens de todas as nacionalidades e de todas as raças; contemplo a atitude, a ação de todos os costumes […]. (Careta, n. 616, 10 abr. 1920)

Em suma, o cinema não é somente um concorrente para o teatro – como outros concorrentes que eram denunciados no século XIX, como o circo ou o café-concerto –, ele desestabiliza todas as certezas sobre o lugar social do teatro e sua importância social. Daí a noção de crise, que é mais profunda do que aquela de decadência, pois trata-se não somente de uma questão que se refere à qualidade ou à quantidade dos espetáculos, mas que toca a própria função social do teatro.

"Mudar ou morrer": um novo teatro para novos tempos

Mas nem tudo está perdido. Discutindo a crise do teatro, Mário Nunes utiliza um vocabulário – que encontramos desde o século XIX, quando era

discutida a "decadência" – que remete à medicina e à ideia de doença. Da mesma forma que um cientista procura micróbios que causam "pavorosas moléstias" e devem ser eliminados pela administração de remédios, à crítica cabe "a obrigação […] de procurar remédio para os males" (Para Todos, n. 400, 1926) do teatro. Como no século passado, soluções são procuradas.

Mas o que fazer? O discurso de decadência trazia uma promessa de futuro melhor: discutiam-se soluções, projetos eram lançados e insistia-se na necessidade de união dentro da sociedade do espetáculo. É assim que a regeneração da cena seria possível. Mas a questão agora é mais complicada, pois as promessas de "regeneração" são insuficientes frente aos novos desafios, dado que o retorno ao passado, a uma "era dourada", é impossível.

Para alguns, se o teatro perdeu sua autoridade social e seu poder político, ainda era possível salvar seu poder simbólico. Aqui, a oposição entre a tradição dramática e a aura da representação, de um lado, e o caráter industrial do cinema, de outro, é mobilizada e corresponde à oposição entre uma cultura de elite e uma cultura de massa. É o argumento de Leopoldo Froes em um comentário sobre o livro *Ideias de Outros*, do crítico português Eduardo Scarlatti:

> O seu capítulo sobre o teatro e o cinema coloca nos devidos termos a questão. Sacha Guitry já encontrara a fórmula: "*o teatro é para as 'élites' e o cinema para as multidões*". Scarlatti […] aponta-nos a ideia de Bergson: "*o mecanismo da inteligência é cinematográfico*".
>
> E, então, comenta: "*O cinema não é mais do que a satisfação do espírito sem necessidade de cultura. É a sucessão de imagens pelo mecanismo elétrico em vez do mecanismo intelectual.* […] Só à ignorância e às *inteligências pobres são necessários os sons e os gestos imitativos – a sensação como sistema de percepção.*" (Gazeta de Notícias, 1º jul. 1927, grifo no original)

É a mesma ideia da anedota de Victorino de Oliveira, que conta a indignação de um amigo na saída do teatro. Ele se revolta contra o público que enche os cinemas ao mesmo tempo em que deixa as representações teatrais vazias, o que seria horrível para a civilização do país e uma ameaça ao "verdadeiro teatro". Mas Victorino tenta reconfortá-lo:

> Deixa as fitas. O que é preciso é que o público se aperceba que, sendo o cinema mais barato do que o teatro, o cinema está, para com o teatro, na mesma distância de um gramofone para com a voz de um tenor […]. A arte, através da mecânica, não passa de uma indústria. O cinema é a grande indústria da arte de representar. Sendo assim, só os espíritos educados podem compreender a diferença e fazer a seleção. (A Notícia, 12 dez. 1916)

Há certa resignação da parte do autor: se a maioria do público prefere o cinema, ao teatro resta o recolhimento sobre si mesmo e, conservando seu poder simbólico, assumir-se como uma arte de elite.

Para aqueles que ainda querem lutar, é preciso encontrar outras soluções. Mas, sendo a "regeneração", o retorno ao passado, impossível, é necessário ir além. É preciso mudar o teatro:

> A crise do teatro perdura. […] O cinema falado veio engrossar as hostes que se opõem à salvação do teatro, e […] constitui um adversário capaz de comprometer seriamente qualquer tentativa de salvação. O teatro ficou muito tempo estacionado, sem uma transfusão de sangue que lhe revigorasse o organismo. […]. O cinema está francamente agindo no campo do teatro e este que lhe cedeu os primeiros palmos de terreno, não tardará muito em ceder-lhe todo o domínio. […]
>
> Não há outra solução. Ou "cambiar ou morrer", segundo a fórmula dannuziana. (Jornal do Brasil, 4 ago. 1929)

O teatro não responde mais às demandas do tempo, segundo Gustavo Barroso:

> […] toda a doença do teatro vem […] da concorrência cinematográfica. Isso, porque este é o progresso e aquele a rotina. Com o acréscimo da luz elétrica unicamente, o teatro de hoje é o mesmo dos bons tempos do romantismo. E enquanto o teatro não arranjar meios de ficar de acordo com a nossa época, eminentemente técnica, não sairá do marasmo em que vai vegetando. Daí o movimento que se realiza em toda a Europa para a modernização do teatro, dando-se as mãos para esse efeito decoradores, engenheiros e arquitetos. […] Dezenas de ideias, cada qual a mais ousada, têm sido postas em prática […] com o fito de modernizar todos os processos teatrais […]. Os inovadores do teatro moscovita já suprimiram o pano de boca. A ribalta foi destruída pelos vienenses. Na Europa Central, a opinião generalizada é a de terminar a antiga divisão do teatro em sala de espetáculo e palco. […]. (Fon-Fon, ano XXIV, n. 18, 3 maio 1930)

É interessante, em ambos os comentários, observar que, na década de 1920, não somente já se havia chegado à conclusão da necessidade de mudar o teatro, mas também que os brasileiros estavam cientes dos ensaios nesse sentido realizados na Europa. No entanto, Décio de Almeida Prado (1988, p. 37) afirma que "persistiam os mesmos métodos de encenação, a mesma rotina de trabalho, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria". Quer dizer, o teatro teria permanecido alheio tanto aos esforços de modernização da cena promovidos pelos europeus quanto à modernização pela qual as outras artes brasileiras estavam passando no período.

Para a maior parte dos estudiosos do teatro brasileiro, a modernidade só chegaria aos palcos do país na década de 1940. Sábado Magaldi (1962, p. 193) situa o momento decisivo em 1943, quando Os Comediantes representam *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com direção de Zbigniew Ziembinsk. Seria esse o momento em que era transferido para o encenador o papel de vedete, até então apanágio do primeiro ator. Para Décio de Almeida Prado (1988, p. 43-44), a consolidação do teatro moderno viria com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948. Essa companhia contava com a colaboração de vários encenadores, que se alternavam na direção das produções; uma grande trupe garantia a representação de um repertório bastante eclético, que misturava antigos e modernos, clássicos e peças que satisfaziam o gosto popular. Era assim que o "Brasil saía […] do seu casulo, atualizava-se e internacionalizava-se." Também para Tânia Brandão (2002, p. 53), o TBC promoveu a "institucionalização da cena moderna", pois foi nesse momento que o "moderno tornou-se a linha dominante do mercado".

Em suma, a modernidade teatral se instalaria com uma nova organização da trupe teatral, que daria espetáculo segundo uma estética moderna, cuja concepção seria responsabilidade do diretor cênico, que substituiria a figura do ensaiador. Essa modernidade não seria o "fruto de uma evolução normal dentro de sua atividade, porém, a consolidação de uma série de movimentos e iniciativas de caráter revolucionário, contra a mediocridade ambiente" (Dória, 1975, p. 117). Não que se desconhecessem tentativas anteriores, mas essas não passariam de "sobressaltos rebeldes", nas palavras de Gustavo Dória. Mas o que explicaria, então, a aparente contradição entre a

necessidade de mudar que vemos na década de 1920 e a continuidade que os historiadores veem nesses anos?

A leitura que os críticos brasileiros fizeram da história do teatro brasileiro e mundial parece se basear em uma memória que privilegia as grandes rupturas e uma linha narrativa centrada no "teatro de arte" e seus heróis, consagrando uma visão construída posteriormente sobre o que seria o teatro moderno, que tem na figura do diretor cênico o seu realizador. Não cabe aqui uma discussão sobre como foi construída a ideia do moderno no teatro brasileiro[6], mas é importante relativizar essa visão para termos uma visão livre de preconceitos sobre as realizações dos homens de teatro brasileiros dos anos 1920[7].

Mesmo na França, a figura do *metteur en scène* ainda estava longe de se impor nessa década. Serge Prost (2001) mostra que personagens como André Antoine e Jacques Coupeau ocupam um "lugar socialmente e economicamente secundário no espaço teatral" da primeira metade do século XX, afirmando que eles "dirigem um número limitado de teatros e esbarram em outros grupos que beneficiam de maior legitimidade, como os atores e os autores dramáticos", enquanto a Comédie-Française e o Conservatório continuam sendo bastiões do tradicionalismo. É somente após 1945 que os *metteurs en scène* ocupam progressivamente um espaço mais importante, começando pelas novas instituições do teatro público criadas após a guerra, como os teatros nacionais (TN) e os centros dramáticos nacionais (CDN), e

6 Trata-se de uma construção que envolve a legitimação de posições intelectuais e artísticas a partir da década de 1930, que tem como pano de fundo a reestruturação do Estado brasileiro sob o governo Vargas, que estabelece uma nova relação com o meio artístico, e o desenvolvimento do sistema universitário no país, sobretudo com a fundação da Universidade de São Paulo (Pereira, 1998; Pontes, 1998; 2011).

7 Para ficar claro, não se busca aqui invalidar as balizas estabelecidas da historiografia teatral brasileira, nem criticar o trabalho de outros historiadores que colocam a modernidade do teatro brasileiro nos anos 1940, o que é totalmente válido se considerarmos como moderno o teatro tal como ele é praticado em nossos dias (década de 2020). Afinal, a noção de moderno é, nesse sentido, necessariamente definida *a posteriori*, quando todas as outras opções foram descartadas. Portanto, é totalmente legítimo que pesquisadores, visando compreender o teatro brasileiro contemporâneo, assumam esse momento como o "ponto de chegada" do palco no país. O que procuramos é reestabelecer o que havia de incerto nos anos 1910 e 1920, para melhor compreender os ensaios dos atores do período e ter uma visão mais completa do conjunto do mundo do espetáculo da época.

os novos eventos, como o Festival de Avignon, que terão como diretores Jean Vilar, Patrice Chéreau, Roger Planchon etc[8].

Há também a armadilha da história literária, que tende a supervalorizar alguns personagens que gozam de maior legitimidade literária, razão pela qual eles são mais lembrados pela posteridade e suas obras são mais frequentemente editadas, o que pode dar uma falsa impressão da posição dos atores da época e levar outros ao esquecimento. Essa talvez seja a razão da importância dada a Roberto Gomes por alguns historiadores, como Elen de Medeiros (2021), que o considera o iniciador dos ensaios de modernização do teatro no Brasil por conta de sua tentativa de escrever um teatro simbolista, próximo das ideias de Maeterlinck. É verdade que Roberto Gomes foi representado nas ditas temporadas de teatro brasileiro do Municipal do Rio de Janeiro, mas isso mesmo mostra o quanto ele era um autor atípico no contexto da época, visto que a programação desse teatro não era nada representativa do conjunto do movimento teatral local. Além disso, suas peças ficavam alguns poucos dias em cartaz e eram muito raramente retomadas[9].

Por outro lado, os esforços de outros personagens são esquecidos. É o caso de Renato Viana (1894-1953), cujo papel de modernizador é minimizado pela historiografia devido às suas supostas contradições que impediriam a realização da modernidade no seu teatro. *A Última Encarnação de Fausto* (1922) não é moderna, pois "o texto permanece ainda preso a alguns pressupostos e revela uma tensão ao confrontar, inadequadamente, os recursos simbolistas à forma do melodrama" (Medeiros, 2021, p. 19). Se Viana aborda temas modernos, ele "não alcançou uma liberdade estética suficiente ao tema tratado, caindo em melodrama extremado" (Medeiros, 2008, p. 40) e, "em termo de dramaturgia", se mostrou "preso a velhos padrões estéticos"

8 Quer dizer, trata-se do estabelecimento de uma nova política para o teatro, instituída pelo Estado no pós-Guerra, que vai consagrar, pela sua ação, a figura do *metteur en scène* (Abirached, 2011, p. 24-26). Assim, para Proust, a afirmação do lugar do diretor cênico – que consegue encontrar uma legitimidade junto à imprensa, que tende a privilegiar o teatro público – não tem nada de evidente e é resultado de um "trabalho social de definição e delimitação" (Boltanski, 1982, p. 82), processo que não é isento de conflitos, como atestam as denúncias de outros agentes, como os dramaturgos e os atores, que criticam os diretores por monopolizarem cargos e financiamentos.

9 Por exemplo, *O Jardim Silencioso*, peça citada por Medeiros, fazia parte do repertório da Companhia Dramática Nacional, mas ela foi representada apenas três vezes em 1918, uma em 1919 e outra em 1920.

(Milaré, 2009, p. 19). Em suas peças, os "episódios são melodramáticos e falsos" (Magaldi, 1962, p. 183).

Viana foi um personagem muito mais engajado no cotidiano do teatro do que Roberto Gomes. Funcionário público, este nunca viveu de teatro, apenas escrevendo críticas musicais para imprensa, e suas peças são obras da maturidade do autor[10]. Viana se engaja mais cedo na carreira teatral e faz dela o seu projeto de vida. E, acompanhando o debate nos jornais, é muito mais a figura dele que se sobressai como agitador do meio teatral. E mesmo "a crítica, em peso, via nele o caminho certo para o soerguimento do combalido teatro brasileiro", segundo Brício de Abreu (*apud* Milaré, 2009, p. 39).

Ou seja, Renato Viana ocupa uma posição criada a partir de uma demanda do meio teatral, que buscava um herói providencial para mostrar o caminho às artes cênicas do país. E sua produção dramatúrgica é acompanhada de uma série de iniciativas nesse sentido. É o caso da *Batalha de Quimera* (1922), que seria uma tentativa de modernização cenográfica pela síntese do som e da iluminação com o texto; da *Colmeia*, tido como um ensaio de criar uma nova "ideologia" do espetáculo pela interdependência das funções do grupo, dirigidos pelo diretor, a quem cabe a homogeneidade do espetáculo (Milaré, 2009, p. 105-116); da *Caverna Mágica* (1927), que recorreria aos amadores para a realização do sonhado resgate; e do *Teatro-Escola (*1934), projeto de educação dos atores e do público (Copati; Gorito, 2018; Milaré, 2009; Rodrigues, 2014). No entanto, esse caminho não é aquele da ruptura e nem o momento parece propício a revoluções estéticas no teatro. Uma perspectiva comparativa pode esclarecer este ponto.

Para o caso francês, Christophe Charle (1979) mostra que a vanguarda teatral é obra de jovens autores sem acesso aos palcos parisienses, controlados por um grupo fechado de autores consagrados. Alguns novatos estabelecem, então, uma aliança com certos diretores marginais para representar suas peças em circuitos alternativos. Viana, em contrapartida, lança seus projetos já sendo um personagem bem estabelecido no cenário teatral local – suas primeiras peças haviam sido escritas para Itália Fausta e a Companhia Dramática Nacional –, em um momento no qual não parece haver uma

10 Roberto Gomes escreveu apenas oito peças – excetuando-se uma comédia em francês escrita aos 16 anos –, a primeira quando ele já tinha 28 anos de idade.

sobreprodução literária, tal como aquela do campo literário parisiense que deu nascimento às vanguardas. Ao contrário, os anos 1920 parecem ser um momento de euforia para o teatro brasileiro[11].

Renato Viana é uma figura que busca a modernização do teatro brasileiro, mas não necessariamente aquela da crítica posterior. Ele responde a uma demanda que já fazia parte das expectativas do meio teatral. Ele começa seu projeto quando já é conhecido, com artistas já consolidados. Nós podemos imaginar, portanto, que a modernidade não chegaria ao teatro brasileiro por uma ruptura radical, mas pela reforma gradual de seus elementos, o que, aliás, não é uma exclusividade brasileira. Christophe Charle (2008, p. 463-464) lembra que o caráter social e coletivo do teatro impõe limitações que tornam toda ruptura difícil, razão pela qual a modernidade sempre chega atrasada aos palcos. A ruptura com a representação tradicional se pratica por meio de procedimentos ou aspectos do espetáculo bastante diferentes, sem que todos os elementos da modernidade estejam presentes ao mesmo tempo. Nesse sentido, é possível imaginar que a modernização do teatro seria um processo de coabitação de traços novos, que respondem a um desejo difuso de renovação, com fórmulas antigas e bem arraigadas nos hábitos do mundo do espetáculo. Assim, em Viana, as novidades cênicas podem coexistir com uma dramaturgia melodramática sem que isso seja visto como uma contradição pelos contemporâneos (Milaré, 2009a). Ele era visto como um autor moderno, como diz o ator e dramaturgo Antoine Cassal:

> Renato Viana […], na minha opinião, é um dos autores que poderiam ser representados com êxito, em Paris […].
>
> Seu teatro é moderno… posso assegurar, sem medo de contestação, que ele é um dos poucos autores que, verdadeiramente, emprestaram uma feição moderna ao teatro, dando-lhe uma forma nova […]. (Jornal do Brasil, 13 jan. 1928)

11 Ver os dados acima. Alguns indícios parecem indicar que as companhias teatrais chegavam mesmo a ter dificuldades para encontrar peças originais em número suficiente para preencher toda a temporada. Por exemplo, um comentarista afirma que o repertório da Companhia Dramática Nacional ainda não é totalmente brasileiro simplesmente porque a produção de novas peças não acompanha a demanda. (Mariano, 2008, p. 109).

E deveríamos ver o melodrama como um anacronismo? Isso seria ignorar a importância do gênero no contexto brasileiro. Muito já foi dito sobre a importância do melodrama na construção de identidades sociais na América Latina. Entre uma visão "democrática" e outra que vê apenas a articulação de identidades subalternas pelo dominante, vários autores mostram as fissuras e as contradições da narrativa melodramática que permitem a inserção de ideologias e identidades dominadas no interior do discurso construído pelo dominante (Benavides, 2008; Martin-Barbero, 2002). Entrar nesse debate seria longo, mas convém destacar a perspectiva de Matthew Bush (2014), para quem as particularidades da história social latino-americana produzem uma compreensão das interações sociais que compartilham traços do melodrama. O autor utiliza a concepção de Peter Brooks (2010) do melodrama como um "modo narrativo", um modo de expressão que dá sentido à experiência, para mostrar como as características de base da estética melodramática foram reformuladas para dar sentido à experiência social na América Latina. Utilizado pelas elites nacionais como uma maneira de representar sua relação com as classes populares após as independências, o melodrama será o modo narrativo dominante quando a literatura abordar a política e a sociedade, moldando o imaginário estético do continente tanto na esfera da alta cultura como naquela da cultura popular.

E por que o melodrama representaria um elemento ultrapassado se o gênero influenciou praticamente tudo que corresponde à ideia de modernidade cultural no Brasil? Ele se adapta muito bem às tecnologias do século XX. Não somente o cinema se apropria do melodrama (Xavier, 2003), mas também a rádio faz dele seu modo de expressão na radionovela e no radioteatro (Salvador, 2010; Paula; Collaço, 2013). Encontramos o melodrama nos palcos e no jornalismo, sendo o próprio Nelson Rodrigues um exemplo de jornalista e dramaturgo que mobiliza recursos melodramáticos tanto nas suas crônicas quanto nas suas peças (Nunes, 1994; Guinsburg, 1994). Mesmo lugares inesperados acabam por sofrer influências melodramáticas, como o samba (Dias, 2016) – símbolo da nacionalidade e uma das bases da indústria fonográfica – e a imprensa esportiva, que utiliza estratégias discursivas melodramáticas para narrar os fatos esportivos, particularmente em momentos de grande comoção nacional, como os fracassos da seleção brasileira de futebol (Costa, 2020).

O exemplo do esporte é interessante, pois, desde o final do século XIX, os homens de teatro apontam a multiplicação dos espetáculos esportivos como uma das causas da decadência do teatro nacional, ao ponto de um grupo de artistas, "vexados pela vizinhança dos velódromos, boliches e frontões" (Jornal do Commercio, 22 jun. 1898), se reunirem em comissão para ir ao palácio presidencial pedir a proteção do governo ao teatro nacional. No entanto, o esporte é bem recebido pela elite brasileira. O futebol, por exemplo, era visto como uma atividade civilizada e elegante, ao redor da qual foram construídos códigos de conduta, rituais e discursos higienistas que o associam à modernidade cosmopolita da Primeira República. Não é por acaso que uma das mais representativas figuras da cultura desse período, Coelho Neto, era um grande entusiasta do futebol, enquanto um personagem marginal, e mesmo subversivo, como Lima Barreto se opunha tenazmente ao esporte bretão, a ponto de fundar uma Liga contra o Futebol (Rosso, 2010). Isso antes do esporte ser popularizado e mostrar toda sua capacidade de mobilização das massas para além das diferenças de classe social, o que pode ser observado já nas primeiras partidas internacionais da seleção brasileira, no final da primeira década do século XX. É essa a razão pela qual o governo se mostrará muito mais disposto a apoiar o futebol (Pereira, 2024) do que havia sido até então para socorrer o teatro, apesar das inúmeras queixas desde o século XIX.

Em suma, o melodrama é a maneira privilegiada pela qual se exprime a modernidade cultural no Brasil. Em vez de ser um anacronismo, pelo melodrama observamos como as novas tecnologias e formas de diversão urbana não somente ocupam o espaço que era reivindicado pelo teatro como lugar de sociabilidade, articulação de identidades e vetor de comportamentos, mas também se apropriam dos mecanismos de representação social que eram o domínio por excelência do teatro. Este se encontra adiante da concorrência das novas diversões urbanas não apenas na esfera econômica (os dados que temos não parecem indicar nenhuma "crise" nesse sentido): é a autoridade social do palco que é colocada em questão. Oscar Guanabarino afirma que a "moral […] foi substituída pela propaganda viva do cinema, e com mais probabilidade de calar fundo no espírito da juventude do que os perniciosos exemplos

preconizados pela comédia leviana dos franceses modernos", e é dessa forma que os filmes "assassinam o teatro" (Jornal do Commercio, 6 dez. 1912).

E é por isso que, mais do que questões estéticas, o que se discute na imprensa sobre o trabalho de Viana é o seu aspecto social. A dimensão estética de seus projetos pouco aparece nos jornais cariocas, ou é referida por termos vagos como o "novo" ou a "negação da rotina". E o próprio Viana, apesar de pregar uma "franca hostilidade ao formalismo acadêmico", deixa claro que seu objetivo é mais geral: "criar, no Brasil, uma genuína Arte Dramática" que representasse "a civilização de nosso povo" (A Noite, 14 out. 1922). Mas o mais interessante é como ele pretende alcançar esse objetivo pela Batalha da Quimera:

> Dentro desse programa, […] a minha companhia terá sempre a colaboração artística, e mesmo honorífica, das figuras de mais alto destaque na sociedade, ficando a mise-en-scène decorativa de cada peça aos cuidados de uma senhora ilustre do nosso meio, e cujo nome seja reconhecidamente eminente no mundanismo carioca, nas artes e elegâncias – ou de um cavalheiro nas mesmas condições. (A Noite, 14 out. 1922)

É por isso que a companhia iria promover não somente espetáculos teatrais, mas também reuniões chamadas "Horas Teatrais", concursos, chás, festas caritativas, concertos, exposições etc.

E esse elitismo é ainda mais evidente na Caverna Mágica, a começar pelo fato da trupe ser composta, em sua maioria, por amadores, tendo como estrela uma certa Manon de Grieux, "figura de destaque na nossa sociedade, elemento de escol" (A Manhã, 5 jan. 1928). É assim que Viana cria "um passatempo agradabilíssimo para as pessoas cultas e selecionadores de emoções" (Jornal do Brasil, 1º jan. 1928). Enfim, a estreia da companhia no Teatro Casino, com a peça *Abat-Jour*, do próprio diretor, atrai uma "concorrência seleta e formada das figuras mais representativas do nosso meio social" (Gazeta de Notícias, 19 jan. 1928).

É o mesmo caso do Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra, visto como um precursor das ideias de Jacques Copeau no Brasil. É sabido que Moreyra esteve em Paris em 1913, que ele frequentou as *soirées* do Vieux-Colombier e cita Coupeau quando fala do Teatro de Brinquedo; a influência do diretor

francês parece ter menos a ver com questões cênicas do que com a criação de um lugar de sociabilidade da elite. A ideia é criar "um teatro de ambiente simples, até ingênuo, bem moderno, para poucas pessoas, cada noite… Tal qual foi o Vieux-Colombier, tal qual foi o Atelier, em Paris" (Medeiros, 2017, p. 51) – um teatro "da elite para a elite", segundo as palavras de seu criador.

Ensaios cênicos podem ter sido feitos, mas o que foi realizado neste campo parece ter valor mais por sua capacidade de atrair a curiosidade de uma parcela do público, talvez pelo valor simbólico de estar em dia com o que acontece na Europa. Assim, eles respondem a uma antiga queixa do meio teatral, que aparece com frequência desde o século XIX: o abandono por parte da elite do teatro nacional. É Mário Nunes que se regozija que o "público que lê e que compreende o que lê e que vinha se afastando do teatro, pouco a pouco […] começa a prestar atenção" (Jornal do Brasil, 20 jan. 1928) nas iniciativas de Viana e Moreyra.

Se Viana e Moreyra partem do pressuposto que para salvar o teatro é preciso apostar no seu valor simbólico e construir um espaço reservado, restringindo-o a uma arte de elite, outros atores parecem adotar a estratégia oposta e elegem o cinema como referencial para a reorganização do espetáculo cênico. É o caso do "teatro por sessões": espetáculos curtos, de uma hora e quinze minutos, que são representados três vezes por noite, ou mesmo quatro aos domingos, com a adição de uma matinê, emulando assim a rapidez do cinema e permitindo a redução do preço do ingresso.

Adotado pela primeira vez em 1908, pela companhia da atriz Cinira Polônio, o teatro por sessões torna-se a regra do teatro musical carioca nos anos 1910. Nesses anos, emerge a figura do empresário Paschoal Segreto como o grande nome do teatro musical ligeiro, sendo responsável pelas duas principais companhias de revistas e operetas do Rio, aquelas dos teatros São José e São Pedro. Diferentemente dos antigos diretores de trupe do século XIX, que eram quase todos originalmente atores, Segreto tem um percurso exterior ao meio teatral: imigrante italiano, ele aparece primeiro implicado no jogo de azar ilegal, o que lhe vale algumas passagens pela polícia, para, em seguida, construir um império no setor de divertimentos urbanos, sendo proprietário de cinemas, parques e cafés-concertos, antes de investir no teatro (Martins, 2014). Por isso, ele estabelece uma nova relação com a cena: enquanto as

companhias dirigidas por atores ou ex-atores tentavam conciliar o imperativo financeiro de agradar ao público e pretensões artísticas[12], as empresas do "industrial" – epíteto dado pela imprensa – Segreto assumiam de maneira descomplexada o objetivo de apenas divertir o público. "Rir! Rir! Rir!" era um chavão dos anúncios do teatro musicado nos jornais.

Além disso, o modelo do teatro por sessões impunha uma nova rotina de trabalho para atores e escritores. De um lado, as particularidades do formato das peças e a realização diária de espetáculos produzem a demanda por uma série de dramaturgos especializados que desenvolvem uma técnica particular da escrita teatral e trabalham a maior parte do tempo em parceria (Chiaradia, 2003). De outro lado, as exigências das apresentações diárias impunham uma organização e um ritmo de trabalho ao corpo artístico capaz de dar conta de uma produção quase industrial do espetáculo. Não é por acaso que é nos 1910 e 1920 que aparecem as organizações profissionais ligadas aos trabalhadores do espetáculo, acompanhando a ascensão das organizações sindicais ligadas ao movimento operário no Brasil. Os exemplos mais famosos são a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e a Casa dos Artistas, mas sabemos que diversas associações ligadas a outros grupos profissionais – como os críticos, os maquinistas e até os cambistas – são criadas nessa época (Camargo, 2012). São indícios da ascensão de uma consciência de classe que cria uma identidade mais associada ao mundo do trabalho, diferente da antiga identidade romântica da figura do "artista" (Veras, 2012).

Mas não é somente o teatro musical que procura imitar o espetáculo cinematográfico. Em 1928, Oduvaldo Viana funda, com o objetivo de "salvar o teatro" do perigo do cinema, a companhia Teatro Paulista. Da mesma forma que o teatro por sessões, a ideia era organizar um espetáculo breve, em apenas um ato, dividido em três quadros. Trata-se da criação de um novo gênero, o "sainete brasileiro", que seria uma adaptação do sainete *criollo* – a forma que tomou este gênero espanhol na Argentina e no Uruguai – ao

12 Mesmo a companhia de Jacintho Heller, fortemente associada ao teatro musicado, guardava um espaço não negligenciável ao repertório "sério". Para o ano de 1890, os anúncios de espetáculos dessa companhia nos jornais mostram que um quarto das representações apresentaram uma obra do teatro declamado, sendo 22% classificadas com "drama" ou "peça" e 3% como "comédia". Além disso, lembremos que, antes de fundar sua primeira companhia, Heller fez parte, como ator, de trupes respeitáveis, como a de João Caetano, no teatro São Pedro, e a do Ginásio Dramático.

Brasil. O mais interessante é que Oduvaldo Viana, para justificar o seu projeto, propõe um paralelo entre as sociedades de Buenos Aires e de São Paulo, particularmente no que se refere às numerosas populações estrangeiras nas duas cidades e à necessidade de criar um gênero popular em que apareçam personagens dessas diferentes procedências (Magaldi; Vargas, 2001, p. 112).

Apropriar-se da cultura do modernismo

Oduvaldo Viana não foi o único a se interessar pelo teatro argentino nessa época, nem o teatro foi a única expressão cultural a sofrer a influência do vizinho platino. O contexto pós-Primeira Guerra Mundial foi favorável a uma aproximação entre o Brasil e os países hispano-americanos, pois a carnificina no Velho Mundo provocou a desilusão das elites latino-americanas com o modelo de civilização europeu (Compagnon, 2013). Parte-se, assim, em busca de novos paradigmas para pensar a identidade nacional. A Argentina emerge, então, aos olhos de alguns como um modelo de "modernidade à americana" (Alencastro, 2021) e vai atrair a atenção de intelectuais interessados em alternativas para se pensar a cultura brasileira (Artundo, 2004). Para uma parte dos homens de teatro, o país vizinho será um exemplo de uma nação latino-americana que conseguiu criar o tão almejado "teatro nacional", cuja lição pode ser aproveitada pelos brasileiros (Polleti, 2021).

A já citada Colmeia, de Renato Viana, teria como origem um "pseudo-clube" que se reunia na casa do jornalista e escritor argentino Benjamin de Garay (?-1943) – uma figura central nos intercâmbios entre Brasil e Argentina no campo do teatro, tanto por seu papel como tradutor quanto como incentivador do trânsito de artistas (Araujo, 2002; Passero, 2004; Maia, 2008) – em São Paulo e que contava com a participação de Menotti del Picchia, Monteiro Lobato, Afonso Schmidt e do dramaturgo Paulo Gonçalves (Paulillo, 2002, p. 74). O que mostra que, apesar da relativa falta de interesse do Modernismo pelo teatro, uma parte do mundo do espetáculo não estava longe da vanguarda paulista e partilhava suas preocupações. Aliás, a Batalha da Quimera contava com dois participantes da Semana de 1922: Ronald de Carvalho e Villa-Lobos.

Um exemplo da importância do teatro argentino como um repertório de recursos para os desafios do teatro brasileiros é a peça *O Castagnaro da*

Festa (1928), de Oduvaldo Viana. Essa obra é baseada em um sainete argentino, *Los Disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco (1881-1924), e inspira a fixação de um personagem típico da modernidade urbana paulistana, o imigrante italiano, que já fazia parte do universo teatral platino (Rodrigues, 2019). Segundo Alfonso Cruzado (2022, p. 202), Viana promove a integração do imigrante como força que realiza a modernização da cidade, mas de maneira crítica. As rubricas da peça indicam que, ao abrir as cortinas, seria mostrado um painel onde estaria escrito, em letras de fogo: "SÃO PAULO! A AMÉRICA DO NORTE DA AMÉRICA DO SUL! SÃO PAULO, CIDADE ENCANTADA! – QUE CRESCE COMO O GIGANTE DE SCOTT, PARA ORGULHO DA RAÇA INTRÉPIDA DOS BANDEIRANTES…" (Viana, 2015, p. 4). O autor recupera, portanto, as principais imagens do discurso regionalista paulista que aparece junto ao desenvolvimento econômico da cidade e que se exprime no teatro na famosa representação de *O Contratador de Diamantes*, de Afonso Arinos, no Theatro Municipal, em 1914 (Ferretti, 2004). Mas essa aparente glorificação de São Paulo é contrariada pela própria peça, que não evolui nos bairros modernos do oeste da cidade, mas no miserável bairro operário do Brás, com sua população de imigrantes, negros e caipiras. Assim, essas populações se integram na modernidade urbana, como agentes da modernização, mas pelo seu lado menos brilhante, longe das preocupações de grandeza da elite, mas como os excluídos do sistema capitalista.

Se em São Paulo a questão era a inserção do imigrante, no Rio de Janeiro o problema gira em torno da população negra que, após os trabalhos de renovação urbana de Pereira Passos, se encontra marginalizada nos morros cariocas. É óbvio que os negros sempre fizeram parte do teatro brasileiro, seja como profissionais, seja como personagens. No entanto, e dado que o teatro deveria representar a "civilização" da nação, a inserção dessa população nos discursos sobre a identidade nacional do século XIX era problemática, pois a literatura tinha a tendência de embranquecer a população brasileira (Rozeaux, 2020). É somente após a Grande Guerra que as manifestações culturais dos negros brasileiros ganham legitimidade e passam a integrar – sem a carga envergonhada que o reconhecimento da natureza mestiça do povo brasileiro tinha em Sílvio Romero, por exemplo – o discurso nacionalista que se forma nesses anos que, livre do fardo das teorias raciais do final do século XIX,

promove uma reavaliação do valor da mestiçagem como elemento central da nacionalidade. No entanto, o mundo do espetáculo não se limita a receber passivamente as revisões teóricas produzidas por intelectuais. Hermano Vianna (1995) argumenta que as ideias de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda sofrem a influência das relações pessoais desses autores com personalidades do mundo da cultura popular, como Pixinguinha e Donga.

Tal reavaliação foi sem dúvida favorecida pelo contexto cultural internacional. Tiago Gomes (2004) mostra que tanto a descoberta pelo Ocidente da "arte negra" quanto a disseminação de gêneros musicais vindos dos Estados Unidos representam uma nova modernidade (Sevcenko, 1992) e legitimam as expressões artísticas das populações negras. Ainda mais quando artistas negros brasileiros conseguem atrair a atenção do Velho Mundo, como Pixinguinha e os Oito Batutas (Shaw, 2011), dando-lhes uma legitimidade que é reforçada pelas turnês internacionais que começam a trazer ao Brasil vedetes internacionais negras, particularmente aquela que melhor representa essa modernidade dos 1920, que mistura americanismo, parisianismo e exotismo: Joséphine Baker (Rose, 1990), que visitou o país em 1929, subiu ao palco com artistas brasileiros e deixou sua marca na produção teatral posterior (Domingues, 2010). Mas o exemplo da *Revue nègre* teve repercussões no Brasil mesmo antes da visita da Vênus Negra, com a criação da Companhia Negra de Revistas (1926-1927), fundada por João Cândido Ferreira (1887-1956), mais conhecido como "De Chocolat", antigo artista de variedades em Paris no começo dos anos 1920 (Barros, 2005). Em resumo, a cultura "negra" estava no centro da modernidade dos anos 1920 e os próprios modernistas brasileiros tinham consciência desse fato: Oswald de Andrade afirma, em uma palestra na Sorbonne em 1922, que "jamais foi sentir-se tão bem, no ambiente de Paris, a presença sugestiva do tambor negro e do canto índio. Essas forças étnicas estão em plena modernidade" (*apud* Amaral, 1992, p. 71).

Esses exemplos mostram que o teatro não estava alheio às correntes do modernismo internacional e, além disso, tinha preocupações em comum com modernistas brasileiros. Sobretudo, vê-se que a apropriação da "cultura do modernismo" (Velloso, 2006), como uma sensibilidade desvinculada de um movimento de vanguarda, era uma preocupação do teatro.

De um ponto de vista puramente temático, nós encontramos essa preocupação, obviamente, no teatro de revista, cuja natureza impõe um diálogo com a atualidade tal qual ela aparece na imprensa. Mas também outros gêneros trazem elementos da cultura moderna para suas peças. Podemos simplesmente olhar para os títulos das peças de Gastão Tojeiro, o mais popular comediógrafo desse período. Pensando somente nas peças escritas nos anos 1910 e 1920, encontramos referências ao cinema (*A Mulata do Cinema*, 1918; *Os Rivais de George Walsh*, 1919), ao automóvel (*O Automóvel do Amor,* 1911; *Minha Mãe Guia Automóveis*, 1925), aos produtos da Segunda Revolução Industrial (*E o Tal do telefone*, 1925; *A Moça que Vende Discos,* 1930) ou à atualidade política (*Os Alegres Bolchevistas*, 1928). Poderíamos pensar também na figura do trem em *Onde Canta o Sabiá* (1921), que quebra a monotonia da vida de uma família suburbana e traz um desequilíbrio àquele sistema social com a chegada de um jovem afrancesado que rompe os laços que organizavam aquele universo (Cafezeiro; Gadelha, 1996, p. 347-348). Se a moral da peça pende para uma reafirmação dos valores "tradicionais", ela não deixa de ser uma forma de colocar em questão uma sociedade que passa por um processo de modernização. Se o teatro foi o grande esquecido da Semana de 1922 e as realizações da vanguarda paulista foram limitadas no campo das artes cênicas, isso não quer dizer que o teatro não tenha se colocado em questão e procurado caminhos para superar os desafios da época.

Globalmente, as pesquisas sobre o modernismo das últimas décadas tendem a se afastar do estetismo e se concentrar na matriz sociocultural da qual emergem as vanguardas, submetendo o cânone modernista a revisões que mostram a multiplicidade das expressões do moderno. Estudos recentes mostram que os pressupostos conceituais dos primeiros discursos sobre o moderno operam uma marginalização de práticas e manifestações culturais que poderiam ser reconhecidas como expressões da modernidade (Brooker, 2010).

No Brasil, também, estudos dos últimos cinquenta anos vêm reavaliando a imagem revolucionária da vanguarda modernista de São Paulo, seja reinserindo o movimento no contexto sociocultural da Primeira República (Moraes, 1978; Hardman, 1992) ou analisando a posição de seus membros perante a oligarquia paulista (Lafetá, 1974; Miceli, 1979), seja pela redescoberta

de realizações anteriores ou de obras que floresceram à margem do movimento paulistano (Castro, 2021; Lago, 2010). No entanto, no que se refere ao teatro, faltam ainda estudos que problematizem a gênese da noção de "moderno", assim como a posição e os interesses dos atores que participaram dessa construção[13].

No entanto, as queixas sobre a crise do teatro entre os anos 1910 e 1920 mostram que havia a consciência de que o teatro estava ameaçado de se tornar obsoleto e que era necessário, portanto, mudá-lo para adaptá-lo aos novos tempos. Em outros termos, mesmo que a palavra não seja frequentemente usada, era preciso modernizá-lo. No entanto, essa modernização não tem necessariamente o sentido de ruptura ou de revolução estética tradicionalmente atribuído ao modernismo pela história cultural. Trata-se, acima de tudo, de um esforço de um meio profissional para reencontrar um sentido social para a prática teatral em um momento no qual o discurso do teatro como representação da nação, que animava todo o debate sobre a "decadência do teatro nacional", se torna obsoleto ante as novas tecnologias e formas de divertimentos urbanos que oferecem mecanismos de representação social muito mais poderosos que aqueles oferecidos pelo teatro do século XIX.

Mas o que fazer? Ao contrário da impressão que uma visão retrospectiva pode dar, já com um consenso formado sobre o que seria o "teatro moderno", a resposta estava longe de ser óbvia para os atores da época, daí a multiplicidade das soluções propostas. Algumas são francamente elitistas e parecem apostar na criação de um espaço reservado para o teatro como um lugar de sociabilidade da elite, como as companhias de Renato Viana e o Teatro de Brinquedo. Outras apontam na direção de fazer do teatro uma indústria que tem como único objetivo fazer o público se divertir, como vemos no teatro de revista. Entre esses dois extremos, encontramos soluções intermediárias, como o Teatro Trianon, localizado na Avenida Central, que cultiva em torno de si a imagem de um espaço destinado à boa sociedade, mas

13 Mais uma vez podemos fazer um paralelo com o caso francês. Pesquisas nas últimas décadas relativizaram a ruptura de André Antoine na criação da *mise en scène* moderna, seja abordando a construção memorial ao redor da figura do *metteur en scène* como legitimação de um grupo profissional, seja pela análise de realizações mais antigas que mostram que a construção do teatro moderno não foi resultado de uma ruptura, mas de tendências de longo prazo que se encontram entre as últimas décadas do século XIX e a primeira do XX (Falco, 2013).

que praticava um gênero de evidente apelo popular (Ferreira, 2004). Outro exemplo é a Companhia Dramática Nacional, que, apesar da estima do seu diretor, Gomes Cardim, a proteção que gozava da elite paulistana e a sua promessa de reerguer o teatro nacional, tinha um repertório bastante conservador de dramas e melodramas que quase nada diferiam do drama burguês do século XIX. Isso também é sintoma de um meio profissional que perdeu sua unidade: enquanto no debate sobre a decadência preconizava-se a união do meio teatral como condição para regenerar a cena, a multiplicação das iniciativas, nos anos 1920, em direções diversas aponta para a explosão do mundo do espetáculo. Isso é resultado tanto da caducidade do discurso do teatro como representação da nação, que garantia um lugar para a sociedade do espetáculo no seio da pátria, quanto da própria expansão do grupo profissional. Mas podemos também nos perguntar se isso não é um sinal de modernidade, dado que uma característica dos campos artísticos modernos é exatamente a existência de um polo econômico dominante distinto do polo simbólico dominante. Nesse sentido, as evoluções dos anos 1910 e 1920 prepariam o terreno para o "movimento de renovação teatral" que ocorreu em São Paulo nos anos 1940, do qual faziam parte o TBC e a Escola de Arte Dramática, e que, segundo William Santana Santos (2021), seria uma tentativa de criar um polo "moderno-amador de circulação restrita", que produziria um "teatro de elite".

Enfim, se descolarmos a análise histórica do teatro dos anos 1910 e 1920 de uma definição construída *a posteriori* do que seria o "teatro moderno" e pensarmos a modernidade como uma "aventura" (Berman, 1982), uma experiência histórica cujo resultado é incerto, compreenderemos melhor o que os homens e mulheres do teatro brasileiro desses anos estavam fazendo e a importância deles para a evolução das artes cênicas no Brasil.

Referências bibliográficas

ABIRACHED, R. **Le théâtre français du XXe siècle**: histoire, textes choisis, mises en scène. Paris: Avant-scène théâtre, 2011.

ALENCASTRO, L. F.. A Semana de Arte Moderna: platinofilia e nacionalização do mercado de trabalho em São Paulo. *In*: AMARAL, A.; BARROS, R. T. (org.). **Moderno onde? Moderno quando?** A Semana de 22 como motivação. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2021. p. 19-30.

AMARAL, A. Oswald de Andrade e as artes plásticas no modernismo dos anos 20. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 33, p. 68-75. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70471. Acesso em: 20 nov. 2024.

A MANHÃ. Rio de Janeiro: 1925-1930.

A NOITE. Rio de janeiro: 1911-1930.

A NOTÍCIA. Rio de Janeiro: 1910-1916.

ARAUJO, R. M.. Comentários sobre as várias edições d'Os Sertões, de Euclides da Cinha. **SOLETRAS**, São Gonçalo, n. 4, p. 47-56, 2002. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/4445/0. Acesso em: 20 nov. 2024.

ARTUNDO, P. **Mário de Andrade e a Argentina**: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão. São Paulo: Edusp, 2004.

BARROS, O. **Corações De Chocolat**: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BENAVIDES, H. **Drugs, thugs, and divas**: telenovelas and narco-dramas in Latin America. Austin: University of Texas Press, 2008.

BERMAN, M. **All that is solid melts into air**: the experience of modernity. New York: Penguin, 1982.

BOLTANSKI, L. **Les cadres**: la formation d'un groupe social. Paris: Éditions de Minuit, 1982.

BRANDÃO, T. **A máquina de repetir e a fábrica de estrelas**: Teatro dos Setes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

BROOKER P. Introduction. *In*: BROOKER, P. (org.). **The Oxford Handbook of Modernisms.** Oxford: Oxford University Press, 2010. p. 1-4.

BROOKS, P. **L'imagination mélodramatique**: Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès. Paris: Classiques Garnier, 2010.

BUSH, M. **Pragmatic passions**: melodrama and Latin American social narrative. Madri: Iberoamericana, 2014.

CAFEZEIRO E.; GADELHA, C. **História do teatro brasileiro**: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CAMARGO, A. R. Nos palcos e na política: as organizações dos profissionais teatrais na primeira metade do século XX. **Baleia na Rede**, Marília, v. 1, n. 9, p. 34-51, 2012.

CAMPOS, C. M.; SIMÕES JÚNIOR, J. G. **Palacete Santa Helena**: um pioneiro da modernidade em São Paulo. São Paulo: Editora SENAC, 2006.

CASTRO, R. **As vozes da metrópole**: uma antologia do Rio dos anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CHARLE, C. **La crise littéraire à l'époque du naturalisme**: roman, théâtre et politique, essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires. Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1979.

CHARLE, C. **Théâtres en capitales**: naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914. Paris: Albin Michel, 2008.

CHASSAIN-PICHON, F. **De Wagner à Hitler**: portrait en miroir d'une histoire allemande. Paris: Passés-composés, 2020.

CHIARADIA, F. Em revista o teatro ligeiro: os "autores-ensaiadores" e o "teatro por sessões" na companhia do Teatro São José. **Sala Preta**, São Paulo, v. 3, p. 153-63, 2003. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57127. Acesso em: 20 nov. 2024.

COMPAGNON, O. **L'adieu à l'Europe**: l'Amérique Latine et la Grande Guerre: Argentine et Brésil, 1914-1939. Paris: Fayard, 2013.

COPATI, G.; GORITO, L. A. A última encarnação do Fausto: teatro modernista brasileiro em diálogo com os cânones europeus. **Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 18, n. 205, p. 96-105, 2018. Disponível em: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/40996. Acesso em: 20 nov. 2024.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro: 1910-1930.

COSTA, L. M. da. **Os vilões do futebol**: jornalismo esportivo e imaginação melodramática. Curitiba: Appris, 2020.

CRUZADO, A. R. **Percursos e percalços de um gênero dramático popular**: o sainete no Brasil e na Argentina como gênero dissidente. 2022. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, 2022. Disponível em: http://app.uff.br/riuff/handle/1/26042. Acesso em: 20 nov. 2024.

DIAS, B. S. N. Cuando me llame nostalgia: un análisis del melodrama en la samba. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN, 2., 2016, Quito. **Anais** […]. Quito: Red Xescom, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/340940880_Cuando_me_llame_nostalgia_un _analisis_del_melodrama_en_la_samba. Acesso em: 18 jul. 2024.

DOMINGUES, P. A "Vênus negra": Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 95-124, 2010. Disponível em: https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2911. Acesso em: 20 nov. 2024.

DÓRIA, G. **Moderno teatro brasileiro**: crônica de suas raízes. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FALCO, A. La querelle sur les origines de la mise en scène et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine. **Revue d'Histoire du Théâtre Numérique**, Paris, n. 1, 2013. Disponível em: https://hal.science/hal-01644800/document. Acesso em: 20 nov. 2024.

FARIA, J. R. **Idéias teatrais**: o século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FAUSTO, B. **O pensamento nacionalista autoritário**: 1920-1940. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FERREIRA, A. **Teatro Trianon**: forças da ordem x forças da desordem. 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade

de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-03012005-221042/pt-br.php. Acesso em: 8 jul. 2025.

FERRETTI, D. J. Z. **A construção da paulistanidade**: identidade, historiografia e política em São Paulo (1856-1930). 2004. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: https://repositorio.usp.br/item/001397776. Acesso em: 8 jul. 2025.

FON-FON. Rio de Janeiro: 1910-1930.

FREUD, S. **Psicologia das massas e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro: 1910-1930.

GOMES, T. **Um espelho no palco**: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: Unicamp, 2004.

GUINSBURG, J. Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas. **Travessia**, Florianópolis, n. 28, p, 7-10, 1994. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16895. Acesso em: 20 nov. 2024.

HARDMAN, F. F. Antigos modernistas. *In*: NOVAES, A. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 289-308.

JARDIM, E. **A brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: 1910-1930.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: 1910-1930.

KOEPNICK, L. **Walter Benjamin and the aesthetics of power**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

LAGO, M. A. C. **O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil**: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana de 22. Rio de Janeiro: Reler, 2010.

LAFETÁ, J. L. **1930, a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LIMA, E. F. W. **Arquitetura do espetáculo**: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

MAGALDI, S. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difel, 1962.

MAGALDI, S.; VARGAS, M. T. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)**. São Paulo: SENAC, 2001.

MAIA, P. M. **Cartas inéditas**: de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos, Benjamín de Garay e Raúl Navarro. Salvador: Edufba, 2008.

MARIANO, M. **Um resgate do teatro nacional**: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922). 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03082009-164635/pt-br.php. Acesso em: 20 nov. 2024.

MARTIN-BARBERO, J. **Des médias aux médiations**: communication, culture et hégémonie, Paris: CNRS éditions, 2002.

MARTINS, F. O palco dos modernos: o teatro e a Semana de 22. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 83-92, 2012. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45138. Acesso em: 20 nov. 2024.

MARTINS, W. S. N. **Paschoal Segreto**: "ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920). Rio de Janeiro: Autografia, 2014.

MEDEIROS, E. O teatro brasileiro e a tentativa de modernização. **Terra Roxa e Outras Terras**, Londrina, v. 14, p. 36-46, 2008. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24894. Acesso em: 20 nov. 2024.

MEDEIROS, E. Formulações estéticas e tentativas de modernização: a crise do drama brasileiro. **Letra e Ato**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 11-22, 2011. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/publionline/letraeato/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/letraeato/article/view/209.html. Acesso em: 20/11/2024.

MEDEIROS, E. de. Ensaio para o moderno: Álvaro Moreyra e seu Teatro de Brinquedo. **Letras e Ato**, Campinas, v. 7, n. 7, p. 48-57, 2017. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/publionline/letraeato/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/letraeato/article/view/847.html. Acesso em: 8 jul. 2025.

MICELI, S. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil**: 1920-1945. São Paulo: Difel, 1979.

MILARÉ, S. **Batalha da Quimera**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MILARÉ, S. O grande sonho do guerreiro da quimera: teatro-escola como um ideal. **Olhares**, São Paulo, n. 1, p. 108-17, 2009. Disponível em: https://www.olharesceliahelena.com.br/olhares/article/view/15. Acesso em: 20 nov. 2024.

MOSCOVICI, S. **L'âge des foules**: un traité historique de psychologie des masses. Bruxelles: Ed. Complexe, 1991.

NUNES, L. A. Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano. **Travessia**, Florianópolis, n. 28, p. 49-62, 1994. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16897. Acesso em: 20 nov. 2024.

O IMPARCIAL. Rio de Janeiro: 1912-1930.

O MALHO. Rio de Janeiro: 1910-1930.

PASSERO, C. A. Los límites de la lengua. Benjamín de Garay y la praxis de la traducción. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 6, n. 1, p. 95-100, 2004. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/9538. Acesso em: 20 nov. 2024.

PAULA, L.; COLLAÇO, V. R. M. Incêndio da alma. A Dramaturgia das Radionovelas. **Urdimento**, Florianópolis, n. 20, p. 159-67, 2013. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013159. Acesso em: 20 nov. 2024.

PAULILLO, M. C. R. A. **Tradição e modernidade**: Afonso Schmidt e a literatura paulista, 1906-1928. São Paulo: Annablume, 2002.

PEIXOTO, N. A. (org.). **João do Rio e o palco**. Página teatral. 2 vols. São Paulo: Edusp, 2009.

PEREIRA, L. A. M. **Footballmania**: uma história social do futebol no Rio de Janeiro (1902-1938). São Paulo: Hucitec, 2024.

PEREIRA, V. H. A. **A musa carrancuda**: teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998.

POLLETI, D. O Teatro argentino no Brasil na Primeira República: trocas, encontros e reflexões. **Revista de História**. São Paulo, n. 180, 2021. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/176254. Acesso em: 20 nov. 2024.

POLLETI, D. **Cosmopolitisme em scène** : spectacle et société dans une modernité périphérique (Rio de Janeiro et São Paulo, 1822-1930). 2022. Tese (Doutorado em História) – Université Paris Saclay, Paris, 2022. Disponível em: https://theses.hal.science/tel-03972293. Acesso em: 22 maio 2025.

POLLETI, D. Artes cênicas como objeto de polêmica: o debate sobre a "decadência do teatro nacional" (Rio de Janeiro, 1822 - década de 1920). **Revista de História**, São Paulo, n. 183, 2024. Disponível em: https://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/222399. Acesso em: 22 maio 2025.

PONTES, H. **Destinos mistos**: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTES, H. **Intérpretes da metrópole**: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: Edusp, 2011.

PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988

PROUST, S. Une nouvelle figure de l'artiste : le metteur en scène de théâtre. **Sociologie du Travail**, Paris, v. 43, n. 4, p. 471-489, 2001. Disponível em: https://journals.openedition.org/sdt/35441?lang=en#:~:text=Dirigeant%20l'ensemble%20des%20structures,40. Acesso em: 20 nov. 2024.

RODRIGUES, A. A. **O imigrante italiano no sainete argentino da primeira metade do século XX**: Memória e estereótipo em um recorte da obra de Alberto Novión. 2019. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Espanhola e Hispânica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-04092019-162944/pt-br.php. Acesso em: 20 nov. 2024.

RODRIGUES, S. Álvaro Moreyra e Renato Viana, precursores das ideias de Jacques Copeau no Brasil. **Artcultura**, Uberlândia, v. 16, n. 14, p. 19-30, 2014. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34253. Acesso em: 20 nov. 2024.

ROSE, P. **Joséphine Baker**: une Américaine à Paris. Paris: Fayard, 1990.

ROSSO, M. **Lima Barreto versus Coelho Neto**: um fla-flu literário. São Paulo: Difel, 2010.

ROZEAUX, S. Les *Letras Pátrias* au Brésil, une littérature du blanchiment? **Sigila**, Paris, v. 45, n. 1, p. 19-29, 2020. Disponível em: https://shs.cairn.info/revue-sigila-2020-1-page-19?lang=fr. Acesso em: 20 nov. 2024.

SALVADOR, R. **A era do radioteatro**: o registro da história de um gênero que emocionou o Brasil. Rio de Janeiro: Gramma, 2010.

SAND, S. 1895. Les images, les foules et le cinéma. **Le Mouvement Social**, Paris, n. 172, p. 7-19, 1995. Disponível em: https://shs.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-1995-3-page-7?lang=fr. Acesso em: 20 nov. 2024.

SANTORO, P. **A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo**: do provinciano ao cosmopolita. 2004. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, 2004. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-24012022-191024/pt-br.php. Acesso em: 20 nov. 2024.

SANTOS, W. S. **O palco das elites**: o "movimento de renovação teatral" na cidade de São Paulo (1939-1949). 2020. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-03062021-201956/pt-br.php. Acesso em: 20 nov. 2024.

SEVCENKO, N. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SHAW, L. Afro-Brazilian popular culture in Paris in 1922: Transatlantic dialogues and the racialized performance of Brazilian national identity. **Atlantic Studies**, [*s. l.*], v. 8, n. 4, p. 393-409, 2011. Disponível em: https://www-tandfonline-com.bnf.idm.oclc.org/doi/full/10.1080/14788810.2011.611725. Acesso em: 20 nov. 2024.

SZONDI, P. **Théorie du drame moderne**. Belval: Circé, 2006.

VERAS, F. R. **Tablado e Palanque**: a formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918– 1945). 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2012. Disponível em: https://rima.ufrrj.br/jspui/handle/20.500.14407/14036. Acesso em: 20 nov. 2024.

THEATRO & SPORT. Rio de Janeiro: 1914-1925.

VERMOREL, H.; VERMOREL, M. Psychanalyse et modernité. **Revue Française de Psychanalyse**, Paris, v. 57, n. 3, p. 841-54, 1993. Disponível em: https://shs.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-1993-3-page-841?lang=fr. Acesso em: 20 nov. 2024.

VIERECK, P. **Metapolitics**: From Wagner and the German Romantics to Hitler. New York: Routledge, 2017.

VELLOSO, M. O modernismo e a questão nacional. *In*: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (orgs.). **O tempo do liberalismo excludente**: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 351-386.

VIANA, O. Castagnaro da Festa. *In*: **Teatro para Todos UFSJ**, cópia numérica pelo GETEB - Grupo de Estudos e Pesquisa em Teatro Brasileiro/UFSJ, 2015. Disponível em: https://www.teatroparatodosufsj.com.br/download/oduvaldo-vianna-pai-o--castagnaro-da-festa/. Acesso em: 8 out. 2022.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1995.

XAVIER, I. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

YON, J.-C. **Une histoire du théâtre à Paris**: de la Révolution à la Grande Guerre. Paris: Aubier, 2012.

Recebido em 20/11/2025
Aprovado em 07/06/2025
Publicado em 11/08/2025