

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em História

Henrique Brener Vertchenko

**UMA BIBLIOTECA TEATRAL BRASILEIRA:  
publicação, circulação e políticas para edições de teatro  
(1917-1948)**

Belo Horizonte  
2022

Henrique Brener Vertchenko

**UMA BIBLIOTECA TEATRAL BRASILEIRA:  
publicação, circulação e políticas para edições de teatro  
(1917-1948)**

**Versão final**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Linha de pesquisa: História e Culturas Políticas

Orientadora: Profa. Dra. Eliana Regina de Freitas Dutra

Belo Horizonte  
2022

907.2	Vertchenko, Henrique Brener
V567b	Uma biblioteca teatral brasileira [manuscrito] : publicação, circulação e políticas para edições de teatro (1917-1948) /
2022	Henrique Brener Vertchenko. - 2022. 601 f. : il. Orientadora: Eliana Regina de Freitas Dutra.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia.
	1.História - Teses. 2. Bibliotecas especializadas em teatro - Teses. 3. Teatro brasileiro – Teses. 4. Teatro – Teses. I. Dutra, Eliana Regina de Freitas . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS



FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



**ATA DA DEFESA DE TESE EM HISTÓRIA DE HENRIQUE BRENER VERTCHENKO**

Nº REGISTRO: 2016659887

Aos **8** dias do mês de **abril** de **2022 (dois mil e vinte e dois)**, reuniu-se de forma remota, por videoconferência, a Comissão Examinadora composta pelos professores doutores **Eliana Regina de Freitas Dutra** (UFMG), **Jean Hébrard** (Johns Hopkins University/EHESS), **Henrique Buarque de Gusmão** (UFRJ), **Giselle Martins Venâncio** (UFF) e **Ana Paula Sampaio Caldeira** (UFMG), para julgar o trabalho final intitulado: **UMA BIBLIOTECA TEATRAL BRASILEIRA: PUBLICAÇÃO, CIRCULAÇÃO E POLÍTICAS PARA EDIÇÕES DE TEATRO (1917-1948)**, requisito final para a obtenção do grau de **DOUTOR EM HISTÓRIA**. Abrindo a sessão no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, Área de Concentração: História, tradição e modernidade: política, cultura e trabalho - Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas, a Presidente da Comissão, professora **Eliana Regina de Freitas Dutra**, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato, para a apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição de resultado final. O candidato foi considerado **APROVADO**. O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ata, que foi assinada pelos examinadores participantes. Belo Horizonte, 08 de abril de 2022.

**Observação da Banca:** *A banca destacou o excelente trabalho de pesquisa realizado por Henrique Brener Vertchenko, a originalidade da tese, a qualidade do texto e a grande contribuição que o trabalho traz para os estudos de história do teatro, história do livro e das bibliotecas. A banca trouxe também sugestões para uma futura publicação recomendada por todos os membros.*

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Ana Paula Sampaio Caldeira, Professora do Magistério Superior**, em 08/04/2022, às 13:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eliana Regina de Freitas Dutra, Professora do Magistério Superior**, em 20/04/2022, às 12:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Henrique Buarque de Gusmão, Usuário Externo**, em 04/05/2022, às 11:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Giselle Martins Venancio, Usuário Externo**, em 24/06/2022, às 09:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Jean Michel Louis Hébrard, Usuário Externo**, em 23/01/2023, às 13:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1310540** e o código CRC **D20B4BDF**.

---

*AOS KALIK, BRENER, GALKOVSKI E  
VERTCHENKO, POR ALIMENTAREM  
MINHA IMAGINAÇÃO HISTÓRICA.*

## Agradecimentos

“O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber”. A frase de Guimarães Rosa pode ser estendida do livro à biblioteca. E, me apropriando livremente, também a esta tese. Uma tese pode valer pelo muito que nela não deveu caber. Os incontáveis títulos, volumes e temas que pode comportar uma biblioteca imaginária mostraram que não se deve aceitar passivamente o discurso de que a produção teatral é um campo marginal ou raquítico no plano da cultura brasileira. Os inúmeros projetos, debates e dilemas materiais e simbólicos encampados por sujeitos com diferentes graus de figuração na memória atestam que esta é uma área ainda por ser explorada. Mas, para além dessa espiral de possibilidades para a pesquisa, esta tese vale pelo muito que as pessoas com as quais cruzei nesse percurso ofereceram, e cujas contribuições em diversos níveis não podem ser apreendidas nessas páginas.

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora, professora Eliana Dutra, com quem cada conversa se transforma em um mundo de possibilidades e referências, e cuja curiosidade tão aguçada equilibra de maneira rara o ensinamento e a disponibilidade, me remetendo aos sentidos que acredito para a pesquisa e sua transmissão. Agradeço pela confiança em mim e no projeto, e não há dúvidas que seu exemplo seguirá comigo.

À minha família, por todo amor e apoio incondicionais: à Stela, minha mãe; ao meu pai, Alexandre, por tantas histórias materializadas em filmes, livros, conversas, carinho e dedicação, e por ser o exemplo de pessoa sempre tão gentil e solidária; à minha irmã, Tatiana, pelo amor sem precisar dizer e pelo poder contar sempre; aos meus sobrinhos, Pedro e Luisa, que já crescem em outro mundo; ao João, meu cunhado, por todo o cuidado. À Rosa e à Pi, por tanto afeto, amor e zelo. Ao Paulo, por toda força que nos tem dado. Ao tio Nico, tio Lev, tia Bertô, Larissa, Ilia e Gustavo. À minha avó, Adélia (in memoriam), amor eterno, que só pôde acompanhar o começo desse percurso; e a todos os meus avós, por me formarem: Zigman (in memoriam), Vera (in memoriam) e Iliá (in memoriam). À tia Marta e ao tio Toninho, à Hana, Daniel e Sarah, por serem a família. À Maria Helena, Antônio, Carol, Dan, Clarinha, Gabriel, Pedro, Amanda, Aram e Francisco, por todo apoio e por me fazerem parte da família. À Sheila por tanto cuidado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da UFMG, em especial à Regina Horta Duarte, Kátia Gerab Baggio, José Newton Coelho Menezes, Rafael Scopacasa, Adriana Romeiro, Adriane Vidal, Miriam Hermeto Sá Motta, Douglas Atila

Marcelino, Rodrigo Patto, Luiz Carlos Villalta e José Antonio Dabdab Trabulsi. Às professoras Ana Paula Sampaio Caldeira e Heloísa Starling pela leitura atenta no exame de qualificação. Ao Maurício e ao Gustavo. A todos os colegas do projeto *Brasiliana: escritos e leituras da nação*, e a todos os companheiros de viagem do PPGHIS-UFMG: Rodrigo Paulinelli, Ivanice Ortiz, Luis Molinari, João Italo Silva, Adriano Cecatto, Marina Furtado, Rogéria Alves, e, especialmente à Marina Helena, colega de orientação e de angústias, e a João Teófilo, amigo de tantos momentos. A todos meus alunos da disciplina “História e Teatro: diálogos possíveis”, por me proporcionarem experiência tão enriquecedora. Aos companheiros de EPHIS e da revista *Temporalidades*, pelo aprendizado no compartilhamento de tantos desafios.

Ao meu orientador no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, professor Jean-Claude Yon, da *Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines*, por oferecer novas perspectivas para a pesquisa; e à professora Anaís Fléchet, pela recepção e pelos caminhos do trabalho na França. Aos professores Jean-Yves Mollier e Jean Hébrard, cujos breves e cuidadosos encontros acabaram sendo primordiais para aguçarem o olhar. À Léonor Delaunay, por abrir as portas da *Société d'Histoire du Théâtre* com tanta dedicação e confiança. À Graça dos Santos e à Béatrice Picon-Vallin pelo diálogo nos seminários. Aos amigos e companheiros encontrados durante a experiência no exterior, tão fundamentais para o estabelecimento de laços: Eliza Teixeira Toledo (amizade e companheirismo de outros carnavais...), Renato Ribeiro, Diego Domingos, Kévin Gauthier, André Salles, Amanda Cunha e Thaísa Vilela, com quem as lembranças serão sempre vivas e recordadas carinhosamente. Ao Pedro Paulo Catharina, pelas ajudas na preparação da viagem. À Déborah Longuet, por me disponibilizar seu *mémoire*. À Julie Stone Peters, da Universidade de Columbia, e à Jeffrey Ravel, do *Massachusetts Institute of Technology*, que prontamente se disponibilizaram a me enviar sua produção, que se somou à indicação de outras referências.

Aos incansáveis funcionários do Cedoc-Funarte, no Rio de Janeiro, em especial à Joelma Ismael e Glória Brauniger. A Paulo Simões de Almeida Pina, bibliotecário da Biblioteca Jenny Klabin Segall, por me conceder acesso a algumas coleções quando o acervo ainda não estava disponível digitalmente. Ao Sérgio da SBAT e à Solange Balbi, pelo envio das atas e informações sobre a instituição. À Angélica Ricci Camargo, pelos encontros, pelas referências, pelo compartilhamento de fontes. À Caroline Cantanhede pela disponibilidade. A pesquisa em outras cidades não teria sido possível sem a recepção sempre tão calorosa de

amigos. Agradeço, portanto, ao acolhimento de Virgílio Guasco, em Campinas, de Gustavo Monteiro e Eduardo Medeiros, em São Paulo, e de Ricardo Martins, no Rio de Janeiro. À Marly Alvarenga e à Ivana Hottum, por me concederem memórias de seu tio, Dorival Hottum.

Agradeço profundamente por todas as trocas, acolhimento e apoio ao grupo de pesquisa História do Teatro Brasileiro e “agregados”: professora Tania Brandão, Valmir Aleixo, Diógenes Maciel, Elizabeth Azevedo, Jussilene Santana, Thiago Herzog, Roger Xavier, Débora Oelsner, Martha Ribeiro, Antonio Gilberto, Alessandra Vannucci, Paula Sandroni, Daniel Pimentel, e, especialmente, à Fabiana Fontana, por tanta disponibilidade desde o mestrado. Henrique Gusmão, membro desse grupo, mais do que um interlocutor, se tornou um amigo e uma grande referência com quem sempre posso contar.

Ao Virgílio, Cássio, Camilo e Camila Figueiredo pelas histórias. À Nelyane, pelos desafios conjuntos no EPHIS. Ao Igor Cardoso, Diná Araújo, Carlos e Deco Vaillant pelas consultas. Ao Daniel Saraiva e à Isabella Pinheiro pelas trocas. Ao Diego Moschkovich pelas incansáveis “viagens” à Rússia. À Elen de Medeiros, querida professora e amiga. Ao Leidson Ferraz, Ronyere Ferreira e Fabrício Moser pelas trocas de materiais e informações. Ao João Victor Silva pelos debates. À Mariana Silveira, amiga com quem compartilho tantos momentos desde 2006, e que me serve sempre de porto seguro nos desafios acadêmicos. À Ana Tereza Landolfi Toledo (in memoriam), nossa Tetê, cujo agradecimento nesse momento será como um silêncio, mas de quem sempre guardarei as mais amorosas e divertidas lembranças. Ao “natal das tias” e aos amigos eternos, de todos os lugares e para o que vier: Déia, Bruna, Ibi, Rafa, Lu, Maíra, Pedro Beaumont, João Paulo Raia, Jane Darlen, Cíntia, e, especialmente, a Sara Fagundes, por tantos momentos compartilhados e por suas recepções no Rio de Janeiro. Grande parte desta tese foi escrita em meio ao isolamento causado pela pandemia de covid-19, e a comunicação virtual particularmente com duas pessoas tornou cada momento menos árduo: Paulo Cesar Gomes, amigo que aparentemente já conheço há décadas; e Marcella Calic, prima que emana amor e cuidado.

À CAPES, por ter concedido bolsa que viabilizou esta pesquisa. Ao Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior da CAPES, pela possibilidade de aprofundamento do trabalho. Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. Aos funcionários de todas as bibliotecas pelas quais passei.

Ao Thiago, pelo amor, cuidado, companheirismo, por acreditar que essa tese ficaria pronta (!), e por tudo que ainda viveremos.

À minha mãe, Stela, por tudo que não pode caber.

Esta tese foi escrita em meio a uma pandemia e ao desmonte contínuo de nossas instituições. Mas foi também atravessada pelo final de uma Primeira Guerra Mundial, por mudanças políticas que engendraram um governo ditatorial e a criação de políticas culturais públicas, por uma Segunda Guerra Mundial, por longos e intermináveis debates no meio teatral. Foi, contudo, em meio a tantos encontros nomeados aqui que ela se efetivou.

Gosto das estantes diante das quais a pergunta: “Onde diabo andarรก o segundo volume do teatro de Benavente?” incita a uma busca desenfreada e emocionante, enquanto a mem3ria sabe que li isto e aquilo em Benavente, e at3 nesse dia chovia, e, se n3o me engano, deixei Benavente ao lado de Ibsen, n3o, de Chesterton, n3o, do dicion3rio de Grove, diabo!

Guilherme Figueiredo, *Xântias: di3logos sobre a criaç3o dram3tica*

Levamos em conta todas essas condiç3es naquela reuni3o c3lebre e deliberamos que o primeiro dinheiro que conseguíssemos reunir para reparos da nossa futura sede seria empregado para organizar a vida dos atores nos bastidores em condiç3es indispens3veis 3 est3tica e a uma atividade criadora culta. Cada ator devia ter um camarim, mesmo que n3o fosse maior do que uma cabine de navio para uma pessoa. Esse c3modo devia ser montado e mobiliado segundo as necessidades e o gosto do seu morador. Devia ter uma escrivaninha e os pertences necess3rios. 3 noite, a mesma escrivaninha podia transformar-se em mesa de maquiagem. Devia haver uma pequena biblioteca (...).

Konstantin S. Stanislavski, *Minha Vida na Arte*

## RESUMO

As edições de teatro constituem um objeto situado entre as práticas teatrais e as práticas letradas, cuja pesquisa demanda considerar as especificidades de sua função e recepção. Este trabalho se debruça sobre o universo de publicações desse gênero produzidas e circulantes no Brasil dentro do que chamamos de um primeiro momento de modernização do teatro brasileiro, entre 1917 e 1948, portanto, entre a fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). A biblioteca do título deste trabalho é uma biblioteca imaginária, posto que reúne diversas iniciativas de escrita e edição, projetos, colecionismo, venda, salvaguarda e circulação de obras impressas de e sobre teatro. À vista disso, abrangemos um circuito transnacional que vai das modalidades de publicação às práticas de leitura, formando quadros de referências de “homens de teatro” do período. Partindo da construção da ideia de uma *biblioteca teatral* e da gênese desse fenômeno, analisamos como as atitudes diante do teatro escrito se relacionaram aos projetos de modernização dessa arte e à circulação de suas ideias, consubstanciadas nos imaginários salvacionistas da renovação, da nacionalização, da seriedade do repertório, do ideal de civilização, da afirmação da autoria, da intervenção estatal e do “teatro de arte” contraposto à mercantilização. Tais ideais são cruzados com as condições técnicas que caracterizaram o mercado editorial nesses anos, orientando um percurso entre impressos efêmeros ligados aos tablados, coleções, associações profissionais, obras canônicas do “teatro universal”, livrarias especializadas, projetos estatais, bibliotecas reais e estratégias editoriais. Dessa maneira, ao delinear o estabelecimento de uma cultura escrita teatral e de uma cultura teatral escrita, evidenciamos as relações entre o teatro moderno e a valorização da cultura letrada, inseridos em uma conjuntura de afirmação do modernismo artístico, conformação de uma identidade nacional a partir de políticas oficiais e de ressignificação da influência francesa como agenciadora da circulação de obras e de representações sobre o moderno.

**Palavras-chave:** Biblioteca teatral. Edições teatrais. Livros de Teatro. Teatro Brasileiro Moderno.

## ABSTRACT

Researching theater publications demands a careful consideration of the specificities of their functions and modes of reception, since the topic is situated at the intersection of theatrical and literate practices. This work focuses on the universe of publications of the genre that were produced and circulated in Brazil during what we consider to be the first moment of modernization of Brazilian theater, between 1917 and 1948, that is to say, from the foundation of the Brazilian Society of Theater Authors (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, SBAT) to the creation of the Brazilian Comedy Theater (Teatro Brasileiro de Comédia, TBC). The “library” in this work’s title is an imaginary one, as it brings together projects, various writing and publishing initiatives, a range of collecting, selling, and safeguarding practices, as well as the circulation of printed plays and other works about theater. With that in mind, the study encompasses a transnational circuit that ranges from modes of publication to reading practices, which formed frameworks for “theater people” at the time. Starting from the idea of a *theatrical library* and considering the genesis of this phenomenon, we analyze the relationships between attitudes towards written theater, modernization projects for this art, and the circulation of ideas, embodied in the salvationist imaginaries of renewal, nationalization, seriousness of the repertoire, civilization ideals, the affirmation of authorship, state intervention, and the opposition between “high art theater” and commodification. Such ideals are seen in the light of the technical conditions that characterized the publishing market in these years, in order to establish a guiding path amid ephemeral printed matter linked to the stages, collections, professional associations, canonical works of “universal theater”, specialized bookstores, state projects, real libraries, and editorial strategies. Thus, when outlining the establishment of a theatrical written culture and a written theatrical culture, we highlight the relationships between modern theater and the appreciation of literate culture, inserted in a context of affirmation of artistic modernism and conformation of a national identity based on official policies and the redefinition of French influence as an agent for the circulation of works and for the representations about the modern.

**Keywords:** Theater Library. Theater Publishing. Theater Books. Modern Brazilian Theater.

## RÉSUMÉ

Les éditions de théâtre constituent un objet situé entre les pratiques théâtrales et lettrées, dont la recherche exige de considérer les spécificités de sa fonction et de sa réception. Ce travail se concentre sur l'univers des publications de ce genre produites et diffusées au Brésil dans ce que nous appelons un premier moment de modernisation du théâtre brésilien, entre 1917 et 1948, donc entre la fondation de la Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) - Société Brésilienne des Auteurs de Théâtre - et la création du Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) - Théâtre Brésilien de Comédie. La bibliothèque du titre de cette étude est une bibliothèque imaginaire, puisqu'elle regroupe plusieurs initiatives d'écriture et d'édition, de projets, de collectionnisme, de vente, de sauvegarde et de circulation d'ouvrages imprimés de théâtre et sur le théâtre. Dans cette optique, nous couvrons un circuit transnational qui comprend les modalités d'édition et les pratiques de lecture, formant les cadres de référence des « hommes de théâtre » de cette période. À partir de la construction de l'idée de bibliothèque théâtrale et de la genèse de ce phénomène, nous analysons comment les attitudes à l'égard du théâtre écrit ont été liées aux projets de modernisation de cet art et à la circulation de ses idées, incarnées dans les imaginaires salvateurs du renouvellement, de la nationalisation, du caractère sérieux du répertoire, de l'idéal de civilisation, de l'affirmation de la création, de l'intervention de l'État et du « théâtre d'art » par opposition à la marchandisation. Ces idéaux sont croisés avec les conditions techniques qui caractérisent le marché d'édition de ces années-là, guidant un parcours entre imprimés éphémères liés aux scènes, collections, associations professionnelles, œuvres canoniques du « théâtre universel », librairies spécialisées, projets d'État, bibliothèques réelles et stratégies d'édition. Ainsi, en définissant l'établissement d'une culture écrite théâtrale et d'une culture théâtrale écrite, nous mettons en évidence les relations entre le théâtre moderne et la valorisation de la culture lettrée, insérée dans une conjoncture d'affirmation du modernisme artistique, de conformation d'une identité nationale basée sur des politiques officielles et de re-signification de l'influence française comme agent de circulation des œuvres et des représentations sur le moderne.

**Mots Clés :** Bibliothèque de théâtre ; Éditions de théâtre ; Livres de théâtre ; Théâtre brésilien moderne.

## Lista de Imagens

Imagem 1 - <i>Bibliothèque des Théâtres</i> . Paris: Prault, 1733	53
Imagem 2 - O “garoto “Assovio”	181
Imagens 3, 4 e 5: Peças do “Repertório do Trianon” publicadas em 1920	203
Imagens 6, 7, 8 e 9: Peças publicadas em revistas ilustradas	204
Imagens 10 e 11: Volumes de <i>La Petite Illustration Théâtrale</i> de 1939	205
Imagens 12 e 13: Volumes de Foto-Film de 1925	205
Imagens 14, 15, 16, 17, 18 e 19: Volumes da coleção Theatro Brasileiro	261
Imagem 20: Capa de <i>Teatro Ligeiro</i> , de Claudio de Souza. 1936	279
Imagem 21: Capa de <i>A ceia dos coronéis</i> , de Bastos Tigre. 1924	286
Imagem 22: Dorival Hottum	289
Imagem 23: Logomarca da Talmagráfica	293
Imagens 24-28: <i>Manual Prático de Caracterização</i> . Capa e detalhes	300
Imagem 29: Diagrama com código da Talmagráfica	305
Imagens 30-35: Volumes da Talmagráfica	311
Imagem 36: José Vieira Pontes	317
Imagem 37: <i>Teatro Rápido</i> , de Celestino Silva	335
Imagem 38: Volume avulso da Livraria Teixeira – Sketch de Matheus Siano	335
Imagem 39: <i>Lyra Theatral</i> , de José Vieira Pontes	335
Imagem 40: <i>Fantomas, o Homem da Meia Noite</i>	335
Imagens 41 e 42: Volumes da Bibliotheca Dramatica Popular da Livraria Teixeira	336
Imagem 43: Volume da série Theatro Escolhido proprio para Amadores...	336
Imagem 44: Volume da Bibliotheca Dramatica Popular da Livraria Popular de Francisco Franco	336
Imagens 45-53: Panorama de capas de edições teatrais (1917-1934)	350

Imagens 54-62: Panorama de capas de edições teatrais (1934-1940)	351
Imagens 63-71: Panorama de capas de edições teatrais (1940-1946)	352
Imagens 72-80: Volumes da coleção teatral Zélio Valverde	368
Imagens 81-83: Publicidades da Livraria Editora Zélio Valverde	371
Imagem 84: Anchieta e Getúlio Vargas	410
Imagens 85-90: Galeria de personagens ilustrados por Jenny Klabin Segall para <i>A escola dos maridos</i> e <i>O marido da fidalga</i> , de Molière, 1937	459
Imagem 91: Publicidade da edição de <i>Vestido de Noiva</i>	469
Imagens 92 e 93: Leitura e discussão da peça <i>Mocinha</i>	474
Imagem 94: Renato Vianna lê sua peça <i>Na Voragem</i>	475
Imagens 95-96: Edições de “Dom Casmurro – Teatro” e de “La Petite Illustration Théâtre”	501
Imagens 97-102: <i>Traduções Brasileiras de Molière</i> . Dom Casmurro; SNT, 1945	503
Imagem 103: Homenagem da SBAT. Dom Casmurro – especial Molière	510
Imagem 104: Gravura publicitária para <i>O Teatro Soviético</i>	514
Imagem 105: Catálogo da I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro	520
Imagem 106: Painel de fundo do grande salão da I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro	520
Imagem 107: Aspecto geral da entrada da I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro	521
Imagem 108: Edições raras de Molière na I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro	521
Imagem 109: A “grande vitrine Molière” na I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro	526
Imagem 110: A “vitrine de Shakespeare” na I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro	526
Imagens 111-114: Ilustrações do Catálogo de Teatro Fletcher de 1934	530
Imagens 115-117: Catálogos de Teatro Fletcher de 1933, 1934 e 1937	530

## Listas e Gráficos

Lista 1: Coleção Teatro Brasileiro – SBAT – 1931-1946	259
Lista 2: Coleções da Papelaria e Tipografia Coelho	309
Lista 3: “Clássicos” teatrais editados em português no Brasil (1922-1948)	460
Gráfico 1: Número de edições teatrais produzidas no Brasil de 1917 a 1948	341
Gráfico 2: Número de edições teatrais produzidas por estado brasileiro de 1917 a 1948	346
Gráfico 3: Número de edições teatrais por editora no Brasil de 1917 a 1948	357
Gráfico 4: Obras de autores de idioma nacional e obras de autores estrangeiros produzidas no Brasil de 1917 a 1948	442
Gráfico 5: Edições de obras de autores estrangeiros por ano, de 1917 a 1948, no Brasil	450
Gráfico 6: “Edições de teatro” e “edições sobre teatro”	478

## SUMÁRIO

**Introdução:** O fascínio do inventário de uma biblioteca infinita.....20

### **Capítulo 1: Uma biblioteca para o teatro**

1.1. Uma cena para a biblioteca: imagem e definições.....54  
1.2. Esboço de Genealogia.....65  
1.3. Anatomia de uma biblioteca teatral clássica.....75  
1.4. “Como devo formar a minha biblioteca”.....83  
1.5. Teatro Moderno e cultura letrada, ou *A invenção do Teatro de Arte*.....101

### **Capítulo 2: Um palco para a escrita**

2.1. I Guerra, decadência e teatro nacional.....121  
2.2. Escrever para o teatro.....131  
2.3. O teatro no papel: circulação e instabilidade  
    2.3.1. *Copistas, Rotas e Viajantes*.....154  
    2.3.2. *Impressos da Cena*.....182  
2.4. A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais  
    2.4.1. *SBAT: inventar um autor de teatro*.....206  
    2.4.2. *SBAT: reorganizando a biblioteca*.....230

### **Capítulo 3: Volumes facilmente manuseáveis e de leitura agradável**

3.1. A Coleção Theatro Brasileiro.....242  
3.2. Qual teatro para quais livros?.....262  
3.3. Na Talmagráfica.....280  
3.4. A “primeira casa no paiz no gênero teatral”.....312

### **Capítulo 4: Fronteiras da edição, horizontes para o teatro**

4.1. Um passeio pelas vitrines: o livro de teatro no mercado editorial brasileiro.....337  
4.2. O Estado publica teatro  
    4.2.1. *Uma biblioteca e três conferências para o teatro nacional*.....373  
    4.2.2. *Inquérito para uma Biblioteca do Teatro Universal*.....394  
    4.2.3. *A Biblioteca do Teatro Brasileiro: projeto, materialidade e paratextos*.....409  
4.3. Cânones do teatro, ou “É preciso ir devagar para não tropeçar”.....432

4.4. O ato da leitura.....	463
4.5. Leituras modernas: representantes e inflexões em tempos de guerra.....	487
<b>Epílogo:</b> Construindo a biblioteca: publicar, arquivar, expor e catalogar.....	522
<b>Referências</b> .....	536
<b>Apêndice:</b> Inventário de edições teatrais (1917-1948) .....	569

## INTRODUÇÃO: O fascínio do inventário de uma biblioteca infinita

### I.

No final da década de 1980, momento usualmente caracterizado pela reafirmação da força do encenador na cena teatral brasileira<sup>1</sup>, Gerald Thomas dirige a *Trilogia Kafka*, composta pelos espetáculos *Um Processo*, *Uma Metamorfose* e *Praga*. A cenografia de Daniela Thomas colocava no palco uma imensa biblioteca que, aliada à plasticidade neoexpressionista e ao tom absurdo, ressaltava os percursos labirínticos do universo de Kafka, não tão distantes do labirinto infinito que pode ser uma biblioteca, tal como evocada por Jorge Luís Borges. A incompreensão, a falta de sentido, a opressão e o peso de uma cultura que se devora eram alegorizados por esse dispositivo cênico vertiginoso, uma sólida e intransponível biblioteca, símbolo máximo do acúmulo do conhecimento escrito. Segundo a própria Daniela Thomas, no programa da *Trilogia*,

Que espaço mais terrível para ecoar esse desespero que uma das salas de uma imensa biblioteca. (...). Mais do que conter livros, essa biblioteca deveria ser o túmulo do pensamento ocidental, o túmulo da razão, aquela que tão racionalmente se perde em Kafka. (...). Decidido o lugar, passei a me preocupar com sua arquitetura específica. As dimensões eram importantes. Tentei de alguma forma reviver a sensação de entrar pela primeira vez no saguão central da biblioteca do *British Museum*: a escala era massacrante. Estantes altíssimas. (...) O peso também era vital. As palavras numa biblioteca são sólidas, pesadíssimas.<sup>2</sup>

Assim, na acepção desse espetáculo, o sonho da retenção total do conhecimento em páginas era metáfora para os descaminhos fantasmagóricos da sociedade moderna. À maneira de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, a leitura – como ato concreto e como inteligibilidade do mundo – pode parecer impossível, ou melhor, nunca terá um fim e sempre será bifurcada pela abertura de novos caminhos, corredores, referências e possibilidades.

---

<sup>1</sup> Elucidando essa notoriedade, Sílvia Fernandes aponta que os anos 1980 ficaram conhecidos como a “década do diretor”, quando “uma parcela da cena brasileira viveria (...) sob a égide do estético, da fragmentação das narrativas e do uso de procedimentos associados à pós-modernidade teatral. O traço mais característico é a experimentação formal, conduzida por encenadores que continuam a trabalhar em equipe, mas passam a funcionar como núcleos de concepção do projeto estético. (...) Em lugar das criações coletivas, que se organizavam a partir de lideranças móveis e setoriais, é evidente o refluxo do trabalho conjunto e a orientação preferencialmente individual na concepção dos espetáculos”. FERNANDES, Sílvia. A Encenação. O Teatro Contemporâneo (1978...). In: FARIA, João Roberto (Dir). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 332-369. p. 336.

<sup>2</sup> THOMAS, Daniela. Poesia cênica, por Daniela. In: *Trilogia Kafka*. Programa do espetáculo. Articultura Marketing e Empreendimentos Ltda., s.d. p. 22-23.

Nos anos 1980, a reprodução de uma biblioteca sobre o palco, com toda a certeza, não era algo novo. Essa imagem pode ser buscada tanto nos corriqueiros cenários das peças de “sala de estar”, que representavam de maneira realista o interior das casas burguesas onde o livro aparece como partícipe dessa cultura; quanto em experiências contemporâneas, a exemplo das estantes vazias de *A última gravação de Krapp*, texto de Samuel Beckett encenado por Robert Wilson em 2009. As rubricas com indicações cenográficas presentes nos textos teatrais podem atestar a persistência de imagens desse espaço. Em *Feitiço*, peça de Oduvaldo Vianna publicada em 1934, os três atos se passam em

Sala de estar muito elegante e muito simples de um “bungalow” de campo na estrada Rio-Petropolis, (...). Ao F. D. [Fundo Direito], em ante-camara, num praticável de dois degrãos, uma **biblioteca moderna**<sup>3</sup>, (...). Ao fundo da antecâmara, num oval ou quadrado circundado de estantes de livros, de lombadas de varias cores vivas, um “vitral”.<sup>4</sup>

Além de caracterizar hábitos sociais, essa ambientação pode contribuir no delineamento de personagens. Em *Estranho Interlúdio*, peça de Eugene O’Neill de 1928, o primeiro, segundo e quarto atos se passam na “Biblioteca na casa dos Leeds, numa pequena cidade universitária da Nova Inglaterra”, onde

As paredes estão cobertas, quase até o teto, com estantes envidraçadas. Estas estão repletas de livros, sobretudo de edições – muitas das quais velhas e raras – dos antigos clássicos escritos no grego e no latim original, de clássicos mais recentes em francês, em alemão e em italiano, de todos os autores ingleses que escreveram no tempo em que o S ainda se parecia com um F, e de alguns posteriores (...). A atmosfera do recinto é a própria de um recinto aconchegante e refinado, diligentemente transformado em um santuário onde, resguardado pela cultura do passado às costas, um homem fugindo à realidade pode contemplar seguramente o presente à distância (...).<sup>5</sup>

Mais recentemente, experiências imersivas propuseram a biblioteca não somente como cenário ficcional da ação cênica, mas como tema e *site specific*. Nesse rol, pode-se incluir a peça *Une nuit à la bibliothèque*<sup>6</sup>, texto de Jean-Christophe Bailly e *mise en scène*

<sup>3</sup> Grifo nosso.

<sup>4</sup> VIANNA, Oduvaldo. *Feitiço!* Methodo moderno de felicidade conjugal, em 3 volumes e 8 gravuras. Theatro Brasileiro, 27. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, 1934. p. 5.

<sup>5</sup> O’NEILL, Eugene. *Estranho Interlúdio*. Tradução e apresentação Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. p. 31-32.

<sup>6</sup> Esta abordagem teatral acerca do passado e do futuro da leitura e dos leitores foi criada em 1999 para apresentações na Biblioteca Palatina de Parma, e foi, posteriormente, encenada na Biblioteca Angelica em Roma; na *Bibliothèque Municipale de Dijon*; na *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*; no *Institut Mémoires de l’Édition Contemporaine* (IMEC), localizado na Abadia d’Ardenne; e na Biblioteca de Saratov, na Rússia. O texto da peça foi publicado em francês em 2005, havendo também uma edição portuguesa de 2009: BAILLY, Jean-Christophe. *Une nuit à la bibliothèque*: Suivi de Fuochi Sparsi. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2005.; \_\_\_\_\_. *Uma noite na biblioteca*. Trad. Christine Zurbach; Luís Varela. Lisboa: Cotovia, 2009.

de Gilbete Tsai, que propunha aos espectadores, instalados nas mesas de leitura e conduzidos por quatro “personagens”, observarem o despertar de uma biblioteca à noite, que fala consigo mesma através de seus livros ganhando vida.<sup>7</sup> Mas a utilização atípica desse espaço para o acontecimento teatral pode ser identificada mesmo anteriormente, como na primeira encenação de Tchekhov de que se tem notícia no Brasil, em 13 de abril de 1946, quando, na biblioteca da Faculdade de Direito do Recife “um grupo de estudantes juntou duas mesas e, sobre elas, com cenário simulando uma sala de estar intencionalmente desproporcional e improvisada, encenou *O Urso*”<sup>8</sup>, sob a direção de Hermilo Borba Filho.

Uma lista das possibilidades para se pensar as relações entre bibliotecas e teatro seria bastante longa e evidenciaria que elas podem ser observadas por diferentes prismas.<sup>9</sup> Da biblioteca sobre o palco como dispositivo cênico alegórico ou realista e da biblioteca como palco, como brevemente ilustrado aqui, poderíamos passar às bibliotecas dos edifícios teatrais ou ao imaginário das bibliotecas no mundo do teatro, revelando as representações e apropriações de um universo que possui, simultaneamente, ares míticos e utópicos, tentativas de explicação do passado e imaginação do futuro; afinal, como afirmou Christian Jacob, desde Alexandria foi fundada “uma nova relação com o tempo e o espaço”<sup>10</sup>.

Transitando entre essas perspectivas nos depararíamos com a biblioteca como força simbólica da cultura ocidental, impacto estético, lugar de sociabilidade estruturante de determinados campos profissionais, indicador de diferenciação social, ordenamento administrativo, missão civilizadora, formação intelectual, enfim, uma fonte praticamente inesgotável de usos e significados. Apesar de me nutrir dessas abordagens, me pautei neste trabalho por outra maneira de entrecruzar os temas da biblioteca e do teatro. Esta tese é resultado de uma pesquisa que propôs investigar o universo de publicações que formaram o

---

<sup>7</sup> Poderíamos incluir aqui outras experiências imersivas e sensoriais recentes, como *A Biblioteca à Noite*, criação do canadense Robert Lepage e sua Companhia Ex Machina, a partir do livro de Alberto Manguel, que foi realizada em diversos países desde 2015. Contudo, esta obra se apresenta como uma *exposição* de bibliotecas míticas, reais ou imaginárias, em realidade virtual, escapando ao nosso recorte relacionado ao mundo do teatro.

<sup>8</sup> NASCIMENTO, Rodrigo Alves. *Tchékhov e os palcos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2018. p. 103. Segundo Nascimento, na ocasião do espetáculo, também foi lido por Hermilo Borba Filho seu texto “Teatro, arte do povo”, sendo representada na sequência a peça *O Segredo*, do antinazista Ramón Sender. No mês seguinte, as peças foram encenadas no Centro Educativo Operário.

<sup>9</sup> Agradeço aqui ao fomento dessas reflexões proporcionado pelo seminário *Les bibliothèques à l'épreuve de la scène*, da *Unité Mixte de Recherche THALIM – Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité XIXe-XXIe siècles*, do CNRS, realizado em Paris no primeiro semestre de 2019, no *Institut National d'Histoire de l'Art*, e coordenado por Ada Ackerman e Félicie de Maupeou.

<sup>10</sup> JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Dir.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 45-73. p. 51.

arcabouço de referências de “homens de teatro”<sup>11</sup> envolvidos no que chamo de um primeiro momento de modernização do teatro brasileiro.

A biblioteca do título deste trabalho, portanto, é uma biblioteca imaginária, posto que reúne diversas iniciativas de escrita, publicação, projetos, salvaguarda e circulação de obras impressas de e sobre teatro em determinado momento histórico. Trata-se de uma biblioteca ideal na composição de cânones do teatro “universal”, na articulação de um panteão de autores nacionais e de referenciais técnicos e teóricos, além de fornecer um vasto repertório a ser representado nos palcos, nos servindo como guia na análise do espaço de representações mentais de diretores, críticos e companhias. Esses artefatos da cultura letrada, que compõe o relativamente restrito mercado das publicações teatrais, estão inseridos nos dilemas e tensões do processo de modernização do teatro brasileiro, conformando ideais artísticos, ensejando práticas de trabalho e fazendo parte de um amplo plano de edificação cultural da nação.

Assim, essas edições são observadas tanto a partir de sua fabricação e circulação, quanto por seu papel enquanto produto e produtoras de projetos para o teatro nacional. Partindo da imagem de uma biblioteca que comporta os livros que se ambiciona guardar e os teatros que se almeja, o que se pretende é caracterizar o estabelecimento de uma cultura escrita teatral e de uma cultura teatral escrita. Isto é, quais os procedimentos e práticas por meio dos quais o teatro se insere nos domínios do mundo escrito e, simultaneamente, como determinado teatro se configura de maneira intimamente associada ao texto escrito.

## II.

Na década de 1930, a historiografia teatral francesa passou por uma renovação, em grande medida, devido às propostas de Max Fuchs, que então cunhava o conceito de *Vie Théâtrale*. Em seu livro *La Vie théâtrale en province au XVIIIe siècle*<sup>12</sup>, de 1933, ele deixava clara a filiação à fórmula de seu mestre, Gustavo Lanson, que preconizava uma distinção entre a história literária e a história da vida literária, uma estudando a produção das obras e a outra sua difusão por um certo público. A aplicação dessa ideia à “vida teatral” correspondia ao rompimento com os estudos unicamente sobre os textos dramáticos em

---

<sup>11</sup> A designação “homens de teatro” não serve aqui a sobreposições de gênero, mas exclusivamente à utilização do termo encontrado nas fontes do período. De toda forma, o termo será analisado mais à frente.

<sup>12</sup> FUCHS, Max. *La Vie théâtrale en province au XVIIIe siècle*. Paris: Droz, 1933.

direção à investigação de todo o entorno da representação, englobando a construção de salas de espetáculos, a gestão dos negócios, a “polícia dos teatros”, a composição do público e das trupes, de modo a pensar essas práticas no conjunto das províncias, e não em cidades isoladas.<sup>13</sup> Segundo Jeffrey Ravel<sup>14</sup>, a influência de um trabalho tão abrangente como o de Fuchs não foi direta e imediata a ponto de impulsionar um campo de estudos.

Foi, portanto, na década de 1980 que emergiram trabalhos paradigmáticos como o de Martine de Rougement<sup>15</sup>, que explicitamente recordou Fuchs até mesmo em seu título, para realizar uma investigação de fôlego que articulava a prática teatral à estética do teatro. Sua amplitude é ainda maior do que a de seu antecessor, abarcando a crítica, os edifícios, os teatros privados e amadores, o jogo dos atores, a *mise en scène*, os imperativos econômicos e materiais, as empresas teatrais, a vida e o estatuto dos comediantes, o público, as políticas de Estado e os temas e repertórios, englobando, portanto, a literatura dramática e a estética da representação, algo para o qual Fuchs não havia se atentado em seu primeiro tomo.<sup>16</sup> O que se tem é uma espécie de visão enciclopédica da vida teatral na França entre 1715 e 1789, momento de multiplicação das formas e lugares de encontro dos indivíduos com o teatro, tomado, nessa perspectiva, como um fato social. Para destacar o principal interesse de nosso trabalho, vale dizer que nesse percurso Rougement não negligencia os escritos sobre o teatro, isto é, a formalização da dramaturgia, as teorias do drama, a aparição dos discursos técnicos, as histórias do teatro, o debate sobre a arte do comediante, as teorias arquiteturais, em suma, a proliferação de escritos na imprensa, em panfletos, brochuras e prefácios.

No caso brasileiro, é pertinente observar os impactos, mais ou menos diretos, da noção de *Sistema Teatral*, desenvolvida por Décio de Almeida Prado, em nossa historiografia. Derivada do paradigma do *Sistema Literário Brasileiro*, de Antônio Candido<sup>17</sup>, essa noção pressupunha uma dinâmica comunicativa orgânica e coerente, estruturada a partir dos elementos que constituem esse *Sistema* – emissor, obra e receptor –

---

<sup>13</sup> O projeto de Fuchs previa dois tomos. O segundo, entretanto, foi publicado postumamente em 1986 a partir de manuscritos inéditos. É somente no último capítulo desse segundo tomo que ele aborda textos e gêneros, atestando seu objetivo em se distanciar dos estudos literários. FUCHS, Max. *La Vie théâtrale en province au XVIIIe siècle. Personnel et répertoire*. Paris: Éditions du CNRS, 1986.

<sup>14</sup> RAVEL, Jeffrey S. Des définitions aux usages: une historiographie du théâtre français au XVIIIe siècle. *Parlement[s]*, Revue d'Histoire Politique, Rennes, p. 39-52, 2012/3.

<sup>15</sup> A tese de Rougement foi defendida em 1982 e publicada em 1988. ROUGEMONT, Martine de. *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*. Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1988.

<sup>16</sup> É necessário frisar aqui que o trabalho de Martine de Rougement demarca essa distinção quando o segundo tomo de Fuchs ainda se encontrava inédito.

<sup>17</sup> CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 1. ed. São Paulo: Livr. Martins Editora, 1959.

, em uma conexão íntima com a formação e a consciência nacionais, donde os movimentos da Independência e do modernismo possuem lugar de destaque.<sup>18</sup> As razões dessa proposta são apontadas por João Roberto Faria, ao salientar que Décio via no século XIX o começo de um processo:

Em outras palavras, é no romantismo que o teatro brasileiro se constitui como um “sistema” integrado por autores, atores, obras e público. Desse modo, à semelhança de seus companheiros de geração, Antônio Candido e Paulo Emílio Sales Gomes, que estudaram o processo formativo da literatura e do cinema em nosso país, Décio de Almeida Prado procurou fazer o mesmo com o teatro, investigando o primeiro momento – ou o que Antônio Candido chamaria de “momento decisivo” – em que houve entre nós as condições intelectuais e materiais que puderam proporcionar uma continuidade fecunda do trabalho cênico.<sup>19</sup>

Dessa maneira, “Prado tratou de assumir a lacuna deixada conscientemente por Candido, ao excluir (...) a literatura dramática de seu sistema”.<sup>20</sup> O que está em questão para um e outro é a formação da literatura e a formação do teatro nacionais, que cumprem uma linha evolutiva em direção à modernidade; abordagens que, indubitavelmente, definiram uma tradição de debates acerca dos processos socioculturais em nosso país. Portanto, a proposição de Décio, que busca observar a história do teatro brasileiro pela ótica de um *sistema*, é chave de leitura com a qual diversos pesquisadores irão dialogar, direta ou indiretamente, buscando compreender as especificidades do teatro nacional a partir de diversos aspectos que envolvem os elementos constituintes dessa totalidade.<sup>21</sup>

As noções paradigmáticas de *Vida Teatral* e de *Sistema Teatral* foram, cada uma a seu modo, ideias chave que guiaram enfoques e esforços metodológicos, trazendo implicações mesmo no que se entende por uma história do teatro. Há, contudo, diferenças entre elas: enquanto a primeira é muito mais um programa metodológico para a história do teatro de viés amplificador; a segunda é um modelo que, apesar de seus méritos no que tange ao alcance dessa dinâmica sistêmica, tem também seus atributos restritivos, uma vez que a

<sup>18</sup> Essa noção é apresentada por Décio de Almeida Prado em obras como *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

<sup>19</sup> FARIA, J. R. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998. p. 15-16.

<sup>20</sup> FRIQUES, Manoel Silvestre. Tramas dramáticas: as redes teatrais brasileiras entre o sistema moderno e o sistema de indicadores. *Urdimento*, Florianópolis-SC, v. 2, n. 32, p. 519-541, set. 2018. p. 525.

<sup>21</sup> Tania Brandão, por exemplo, ao pensar a estruturação de um mercado de arte teatral recorre, de maneira nuançada, à definição de um Sistema Teatral conformado pelas dinâmicas do teatro profissional e ordenado, desde seus primeiros tempos com a vinda da Família Real, não pela dramaturgia, mas pelo gosto médio do público. Para a autora, esse Sistema não seria nacional, mas uma hegemonia do eixo RJ-SP. BRANDÃO, Tania. Teatro brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 301-335, 2001.; \_\_\_\_\_. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, set. 2001.

existência do teatro nacional é condicionada a um funcionamento orgânico que exclui certas experiências. Não obstante, a longo prazo, a aceitação ou o questionamento desse paradigma levou ao interesse por diferentes pontos desse *Sistema*. Sendo assim, é inegável que ambas as noções deram impulso a novas maneiras de se escrever a história do teatro. Do mesmo modo, é certo que essas proposições se entrecruzaram com as transformações advindas da chamada “Nova História Cultural”, que, como indicou Lynn Hunt, se recusava a considerar a cultura como um simples reflexo da realidade social e de suas determinações materiais, localizada em um último nível da experiência histórica, para tomá-la enquanto representações que são determinantes básicos dessa mesma realidade.<sup>22</sup> Isso se deu, na prática, a partir de uma abertura a outros temas e de diálogos com outras áreas do conhecimento, como a antropologia.

No que se refere ao domínio da historiografia teatral, foi evidente uma expansão das abordagens conduzidas por inúmeros eixos temáticos que cada vez mais buscavam a compreensão da atividade teatral e da história do teatro como uma ampla e complexa rede que envolve relações extremamente dinâmicas. O teatro percebido como parte de esferas de poder, correntes estéticas, representações sociais, redes intelectuais, elaborações visuais e sonoras, determinantes econômicas, campos profissionais, cultura urbana, pedagogias e arena de debates políticos, demonstrava que essa atividade pode se inscrever na história enquanto prática social detentora de múltiplas significações. Esses inúmeros aspectos da *vida teatral* permitiam um entendimento mais consistente das circunstâncias em que se insere a experiência artística. Vale dizer que essa renovação e revisão historiográfica, iniciada na década de 1980, se valeu enormemente da imersão em arquivos, o que permitiu a ampliação das investigações de maneira a compreender o teatro enquanto um processo histórico-cultural que deve ser estudado não só a partir das produções artísticas e de seus autores, mas como um campo expandido de reflexão marcado por relações com outras esferas e projetos.<sup>23</sup>

Na orientação metodológica fundamentada na noção de um *Sistema Teatral* – basilar na constituição de toda uma tradição de pensamento acerca do teatro nacional –, o princípio da interação dinâmica entre autor-obra-público como condição de sua existência acabou por

---

<sup>22</sup> HUNT, Lynn. Apresentação: história, cultura e texto. In: \_\_\_\_\_. *A Nova História Cultural*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 1-29.

<sup>23</sup> O arquivo e a documentação teatral tem sido cada vez mais uma preocupação dos pesquisadores no Brasil, tanto em termos metodológicos quanto no que se refere a políticas e condições de preservação. Esse tema foi dossiê da revista *Sala Preta*. São Paulo, PPGAC-USP. v. 17, n. 2, 2017.

muitas vezes excluir o teatro escrito, ao menos enquanto detentor de um papel preponderante. Isso em parte se justifica pelo fato de, segundo o modelo de Antônio Candido (e por extensão de Décio de Almeida Prado), o mecanismo transmissor, portador de uma linguagem que liga o produtor ao receptor, ser o teatro, e não o livro ou qualquer outro suporte escrito. Entretanto, não há dúvidas de que, na constituição desse circuito de comunicação, a edição de teatro pode possuir papéis fundamentais seja na difusão de ideias e peças ou na consagração de sujeitos e espetáculos. Em verdade, o texto de teatro está sempre presente na historiografia canônica, porém como fonte abstrata e desencarnada de qualquer suporte material que configura precisamente sua existência. Ao mesmo tempo, a historiografia teatral nas últimas décadas, derivada da ampliação da academia, tendeu para a compreensão do teatro mais como espetáculo e fenômeno sócio-político e menos como literatura, refletindo, de maneira legítima, a busca pela superação de uma história textocêntrica, bem como disposições de parcela do próprio teatro contemporâneo, cuja linguagem tanto lutou por desvencilhar-se do referencial literário.

Diante desse panorama, mesmo que a publicação de teatro ainda não tenha constituído um vasto campo de pesquisa e que as motivações para isso sejam compreensíveis, a exploração desse objeto tem despontado no espectro de cogitações dos pesquisadores. Levando-se em consideração a abundância de trabalhos sobre a história do teatro nos últimos anos, bem como os caminhos abertos pelas concepções de *Vida Teatral*, de *Sistema Teatral* ou pela esfera da Nova História Cultural, a edição teatral e seus desdobramentos na cena, nas recepções, na escrita e na leitura do teatro podem se constituir um rico caminho de investigações, o que se potencializa quando levamos em conta que o estudo dos livros, das edições e da leitura constitui uma dimensão fundamental e decisiva no âmbito da história cultural. Tal domínio, capaz de abarcar diversas etapas de um circuito de transmissão que vai “do autor ao editor (...), ao impressor, ao distribuidor, ao vendedor, e chega ao leitor”<sup>24</sup>, pode dar a ver a historicidade de práticas de escrita e leitura estreitamente ligadas a hábitos culturais, empreendimentos políticos, projetos artísticos e possibilidades técnicas e mercadológicas. Nesse sentido, este trabalho pretende seguir uma perspectiva para a história do teatro a partir do cruzamento da historiografia teatral com a historiografia dos impressos, e é no diálogo com essas duas proffucas tradições que ele se estrutura.

---

<sup>24</sup> DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 112.

Contudo, mesmo dentro da já significativa bibliografia sobre esses temas no Brasil, as edições de teatro ocupam um lugar que, acreditamos, pode ser ampliado. À exceção de alguns bons trabalhos pontuais e dispersos, esta parece ser uma tendência internacional, o que, talvez, possa ser explicado pela especificidade desse mercado, cuja pesquisa demanda o cruzamento de uma multiplicidade de fontes para se encarar o duplo desafio que reside na articulação entre o desenvolvimento das práticas cênicas e das práticas literárias. A despeito dos incontáveis avanços, há ainda carência de pesquisas que tomem a edição teatral, assim como sua leitura, circulação e crítica, como processos de elaboração, transmissão e recepção de ideias reveladoras de imaginários e orientadoras de práticas no campo teatral. A necessidade de investigações nesse sentido se torna patente na medida em que a ausência de estudos sobre o tema é concomitante ao desinteresse do mercado editorial e de parte do público por esse setor de publicações no Brasil até os dias de hoje, demonstrando que a edição teatral, no mais das vezes, encontra-se às margens do universo de canonizações da cultura letrada. Segundo matéria de Maria Luísa Barsanelli, publicada em janeiro de 2015 na Folha de São Paulo, a publicação de dramaturgia “é um nicho pequeno e incipiente no Brasil”, apesar de ter ganhado força nos últimos anos com o esforço de pequenas editoras que “tentam cavar um espaço para o gênero no mercado editorial”. Uma das dificuldades estaria em “expandir as vendas para leitores não especializados” que acreditam que a peça “é para ser vista e não lida”.<sup>25</sup>

Apesar dessa aparente falta de interesse dos escritores, dos editores e do público leitor, as artes cênicas guardam uma estreita relação com a cultura escrita, apesar de flutuante ao longo do tempo. Nesse sentido, a pertinência de pesquisas nessa direção se apresenta não apenas pela existência de uma “lacuna” – estas sempre presentes –, mas pela crença de que o impresso é não só um dos principais rastros da circulação de ideias teatrais, como também detentor de papel fundamental na construção da *vida teatral*, capaz de integrar e reforçar a ordem teatral hegemônica ou de questionar seus pressupostos e proclamar novos projetos e utopias. Ele pode se inserir ou escapar às etapas do processo produtivo teatral, fazendo, por sua vez, parte de outros processos culturais. Dessa maneira, o enfoque dado aqui propõe uma mudança no eixo de observação: sem abandonar os diversos elementos que movem a *vida*

---

<sup>25</sup> BARSANELLI, Maria Luísa. “Pequenas editoras apostam em livros de dramaturgia brasileira”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jan. 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1595210-editoras-apostam-em-livros-de-dramaturgia-brasileira.shtml>. Acesso em: 30/08/2015.

*teatral* centrada no espetáculo e em suas articulações, pretendemos que o olhar incida sobre a edição de e sobre teatro.

### III.

Para a configuração de uma análise centrada na relação entre livro, escrita, leitura e teatro, como empreendido aqui, o longo trabalho de Roger Chartier se mostrou uma sustentação fundamental. Renovando os métodos e a escrita historiográfica, Chartier trouxe, desde a década de 1980, problemáticas inovadoras que levaram a novas maneiras de se analisar os objetos de estudo, focalizando a historicidade das práticas culturais não apenas a partir da produção de artefatos, mas por meio da investigação de seu consumo e de apropriações que constroem sentidos variáveis. Nesse sentido, as práticas letradas e a cultura escrita se mostraram um caminho privilegiado para se observar as formas de percepção, organização e classificação do mundo, isto é, as representações de determinada realidade social e suas implicações na produção de conhecimento e nas relações entre os homens. A história da produção, circulação e recepção de textos impressos, portanto, lançava luz sobre a construção histórica das obras de modo que fosse atribuída função criadora aos atores envolvidos, o que significava reconhecer a leitura como atividade não passiva.<sup>26</sup>

Tal perspectiva requeria admitir que um escrito não existe fora de seu suporte e que sua forma física interfere em sua recepção. Assim, Chartier encontrou na noção de “materialidade do texto” uma forma de superação da distinção errônea entre uma obra (tida como essencial e desencarnada) e um livro (tido como acidental), seguindo o mesmo caminho proposto por Donald McKenzie<sup>27</sup>. Essa noção implica tanto o reconhecimento dos diferentes momentos, técnicas e sujeitos envolvidos na produção de um impresso – o que acarreta uma inscrição dos textos instável e variável historicamente –, quanto a constatação da historicidade do leitor e de suas práticas, que podem ser entrevistadas por protocolos de leitura deixados nas edições ou por traços e representações desse ato inscritos nas próprias

---

<sup>26</sup> Nessa perspectiva, dentre inúmeros trabalhos desse autor, podemos mencionar: CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.; \_\_\_\_\_. *Do Livro à Leitura*. In: \_\_\_\_\_. (Dir.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 77-105.; \_\_\_\_\_. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

<sup>27</sup> MCKENZIE, D. F. *Bibliografia e a Sociologia dos textos*. Tradução Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

obras. A historicidade dessas práticas pode ser caracterizada por uma tensão entre a inventividade dos sujeitos e os conjuntos de normas e convenções que constroem suas ações e pensamentos, conformando um espaço de negociação entre produtores e consumidores. Como concepção teórico-metodológica, essa perspectiva possibilita identificar diferentes usos e públicos para um mesmo impresso, configurando dinâmicas singulares de apropriação de um texto partilhado em determinada sociedade e época.

As relações entre cena e página podem ganhar novos contornos, e também desafios metodológicos, quando observadas por esse prisma. Jeffrey S. Ravel indica que, após décadas de oposição a metodologias excessivamente literárias e textuais, tem sido assinalado o despontar de um movimento contrário no que se refere ao interesse por esses dois objetos:

Quer a ironia que uma via de pesquisa particularmente rica se situe hoje no cruzamento da história do teatro e da história do livro. (...) Esta ideia de multiplicidade dos usos é muito preciosa para os historiadores sociais preocupados em compreender o papel do texto impresso na recepção de todas as categorias do evento espetacular.<sup>28</sup>

Isto significa reconhecer e caracterizar como as pessoas puderam, em diversos lugares e temporalidades, participar do mundo teatral a partir de diferentes práticas, o que inclui, além da presença no evento espetacular em si, a leitura de peças impressas, de histórias do teatro, de crônicas e críticas em periódicos, de folhetos que propiciavam uma mediação do espetáculo por meio da página, a despeito das taxas de analfabetismo refreando as possibilidades de leitura individualizada.

Por esse ângulo, Chartier, em alguns de seus trabalhos que mesclam a história dos livros e do teatro, demonstrou precisamente a multiplicidade de usos e variações na recepção de edições de peças de Shakespeare e de Molière durante o Antigo Regime.<sup>29</sup> Por meio da

---

<sup>28</sup> Do original: “(...) l’ironie veut qu’une voie de recherche particulièrement riche se situe aujourd’hui à la croisée de l’histoire du théâtre et de l’histoire du livre. (...) Cette idée de multiplicité des usages est fort précieuse pour les historiens soucieux de comprendre le rôle du texte imprimé dans la réception de toutes les catégories de l’événement spectaculaire”. (Tradução nossa). RAVEL, Jeffrey S. Des définitions aux usages: une historiographie du théâtre français au XVIIIe siècle. *Parlement[s]*, Revue d’Histoire Politique, Rennes, p. 39-52, 2012/3. p. 47.

<sup>29</sup> São os seguintes os trabalhos de Chartier, traduzidos e publicados no Brasil, que versam sobre o teatro e sua impressão: CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI- XVIII)*. Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.; \_\_\_\_\_. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida*. Trad. Edmir Missio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.; \_\_\_\_\_. Como ler um texto que não existe? Cardenio entre Cervantes e Shakespeare. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Arquitetura, Teatro e Cultura: revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. p. 159-176.; \_\_\_\_\_. Editar Shakespeare. Trad. Analúcia Teixeira Ribeiro e João Batista Claudino Junior. In: PARANHOS, Kátia R. (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 15-33; e uma versão semelhante deste último em \_\_\_\_\_. Publicar Shakespeare. In: *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 271-294.

identificação dos indícios das representações no próprio texto impresso, seus objetivos eram evidenciar como a transmissão oral dos textos nos palcos impactava a criação literária e as diferentes edições, muitas delas piratas, de uma mesma peça. Ele ilumina, assim, formas de transmissão do texto teatral entre os séculos XVI e XVIII, que passava por reconstruções, omissões e alterações como consequência de um processo decorrente de escuta do palco, memorização, transcrição, e, por último, impressão. Cotejando edições, Chartier distingue marcas específicas dessa passagem do palco para a página, e mantém-se fiel ao seu programa ao constatar que a historicidade das práticas de leitura possui estreito vínculo com a materialidade em que os textos são dados a ler em uma determinada comunidade de leitores, e que das condições de publicação ou representação decorrem apropriações e elaborações de significados diversos.

Dentro do amplo espectro de estudos franceses que há décadas se dedicam à história do livro, tradição dentro da qual Chartier se insere, cabe mencionar ainda algumas obras e autores que se debruçaram sobre aspectos desse setor especializado que é a edição teatral, alicerçando, portanto, bases para a presente pesquisa. Destaco aqui o capítulo de Jean-Yves Mollier, em *O Dinheiro e as Letras*<sup>30</sup>, que reconstitui o desenvolvimento capitalista de casas editoriais que se especializaram no gênero na Paris do século XIX, disputando essa fatia de mercado, que passa então por crescimento e declínio, por meio de um negócio baseado em extensas coleções estreitamente vinculadas aos sucessos dos palcos. É digno de nota que esse tema também atravessa outros trabalhos de Mollier, ao ressaltar, por exemplo, a centralidade desse tipo de publicação na gênese da proeminência da sociedade comercial Michel Lévy Frères<sup>31</sup>; ou os mecanismos por meio dos quais Eugène Scribe – o dramaturgo mais popular e encenado do século XIX, não só na França como no mundo inteiro, autor de 425 peças<sup>32</sup> – se impôs diante de seus editores para alcançar a publicação quase ininterrupta de sua obra em um momento de industrialização do mercado editorial e de nascimento de uma edição moderna e aberta às massas.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> MOLLIER, Jean-Yves. Em torno do Palais-Royal, as edições teatrais e musicais. In: \_\_\_\_\_. *O Dinheiro e as Letras: história do capitalismo editorial*. Tradução Katia Aily Franco de Camargo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. p. 439-483.

<sup>31</sup> MOLLIER, Jean Yves. *Michel & Calmann Lévy, ou la naissance de l'édition moderne. 1836-1891*. Paris: Calmann-Lévy, 1984.

<sup>32</sup> BARA, Olivier; YON, Jean-Claude. Introduction. In: \_\_\_\_\_. Eugène Scribe, un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIXe siècle. Rennes: PUR, 2016. p. 7-17.

<sup>33</sup> MOLLIER, Jean-Yves. Eugène Scribe, un écrivain consacré face à l'industrialisation du marché de l'édition. In: BARA, Olivier; YON, Jean-Claude (Dir.). *Eugène Scribe, un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIXe siècle*. Rennes: PUR, 2016. p. 267-274.

Jean-Claude Yon<sup>34</sup>, por sua vez, entende a edição teatral (e musical) como um “produto derivado”, compreendido como o conjunto de textos, imagens e objetos, de diversas naturezas, que exploram o gosto dos franceses do século XIX pelo teatro. O impresso pode ser aí documento de indicação cênica para os artistas de teatro; lazer compreendido na leitura dos amantes dessa arte; e, particularmente, vetor de difusão do repertório, permitindo a representação das obras nas províncias e no estrangeiro, e garantindo direitos de autor suplementares. Tanto em Mollier quanto em Yon, a edição de teatro é transversal a estudos mais amplos; a história do capitalismo editorial no primeiro e os diversos elementos da história cultural do teatro no segundo, ou, para usar sua própria expressão, as “estruturas da vida teatral”<sup>35</sup>. É importante ressaltar que em suas análises a evolução da edição teatral no século XIX está diretamente relacionada à prática dos espetáculos, vínculo que deve estar sempre no horizonte das pesquisas sobre o tema. Seguindo o mesmo caminho, Déborah Longuet, em 2011, se debruçou exclusivamente, ainda que de maneira sintética, sobre o mundo das edições teatrais francesas no século XIX, englobando os autores, os editores e suas estratégias, as coleções, as publicações periódicas e as práticas de leitura.<sup>36</sup> Colocava, assim, em evidência as perspectivas econômicas desse mercado centrado em um bem de consumo produzido, a partir de então, em série e em larga escala, contribuindo, portanto, para o nascimento de uma indústria cultural de massa.<sup>37</sup>

A busca pelo desenvolvimento de um pensamento mais específico acerca da simbiose entre a cena e a página pode ser atestada pelo fato de, em 2010, a *Revue d'Histoire du Théâtre* ter destinado um volume duplo ao tema *Le texte de théâtre et ses publics*, organizado por Ariane Ferry e Florence Naugrette, decorrente de um colóquio realizado na cidade de Rouen em 2007. Esse esforço pela reunião de trabalhos até então dispersos resultou em um conjunto de artigos que compreende reflexões acerca das didascálias, do papel da livraria-editora e da imprensa, do uso de ilustrações, da função dos paratextos, bem como estudos de caso.

---

<sup>34</sup> YON, Jean-Claude. *Pour une histoire culturelle du théâtre français au XIXe siècle: des biographies à l'exploration d'un champ historique*. Dossier d'habilitation à diriger des recherches préparé sous la direction de Monsieur le Professeur Jean-Yves Mollier. 2v. Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, Automne 2005.

<sup>35</sup> YON, Jean-Claude. *Une histoire du Théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Flammarion, 2012.

<sup>36</sup> LONGUET, Déborah. *L'Édition théâtrale au XIXème siècle: naissance d'une industrie culturelle*. 2011. Mémoire de deuxième année. Sous la direction de Jean Yves Mollier et Jean-Claude Yon. Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, Session Juin 2011.

<sup>37</sup> Decerto, estamos diante de uma tradição de pesquisas, desenvolvidas no âmbito da UVSQ, que confere posição capital ao desenvolvimento do mercado editorial francês e às modalidades de sua circulação, sobretudo ao longo do século XIX.

Conforme afirma de modo categórico Ève-Marie Rollinat-Levasseur em um dos artigos do dossiê,

A história da apresentação material das edições teatrais constitui um testemunho crucial não apenas para a história do teatro, mas também para a definição do gênero dramático. A forma como as peças são transcritas sobre a página de uma obra impressa revela, de fato, como século após século os atores do livro e os leitores pensaram o teatro. (...) O livro constrói e veicula uma representação do teatro.<sup>38</sup>

É, contudo, na obra de Julie Stone Peters<sup>39</sup> em que se pode encontrar, incontestavelmente, o projeto de maior fôlego sobre o tema. Em *Theatre of the Book, 1480-1880: Print, Text and Performance in Europe*<sup>40</sup>, livro de 2000 infelizmente ainda não traduzido para nenhum idioma, Peters aposta na longa duração para construir um amplo cenário sobre o desenvolvimento da publicação de peças de teatro em diversos países europeus desde a invenção da imprensa de tipos móveis, abarcando quatro séculos. A busca pelos significados das interações entre impresso e cena levou a uma história que se estrutura a partir do delineamento dos diversos modos pelos quais o escrito pode se tornar atuação e a atuação pode se gravar no escrito, articulada ainda pela maneira pela qual as pessoas concebiam as relações entre ambos. Para Peters, o impresso ocupa lugar central no renascimento teatral no começo do período moderno, e essas duas esferas se desenvolvem juntas, levando a performance a uma redefinição de suas conexões com o texto. Ao contrário do que se pensa, imprimir seria algo crucial para o teatro da Renascença, que muda sua estética e prática ao mesmo tempo em que se transformam os modos de impressão e de circulação de peças, o que trouxe impactos profundos na modelagem de concepções normativas para o teatro até o surgimento de novas técnicas no fim do século XIX.

O breve quadro de referências que buscamos traçar aqui fez parte de uma pesquisa bibliográfica basilar no que concerne à observação de metodologias para esse objeto ainda pouco estudado e no vislumbre de modos de produção e apropriação do impresso que, a bem da verdade, integram dinâmicas da cultura teatral ocidental e da circulação de ideias e

---

<sup>38</sup> Do original: “L’histoire de la présentation matérielle des éditions théâtrales constitue un témoignage crucial non seulement pour l’histoire du théâtre mais aussi sur la définition du genre dramatique. La façon dont les pièces sont transcrites sur la page d’un ouvrage imprimé révèle, en effet, comment siècle après siècle les acteurs du livre et les lecteurs ont pensé le théâtre. (...) Le livre construit et véhicule une représentation du théâtre”. (Tradução nossa). ROLLINAT-LEVASSEUR, Ève-Marie. Les publications théâtrales: une mise en scène intemporelle. *Revue d’Histoire du Théâtre*, Paris, Soixante Deuxième Année, n. 1-2, p. 17-26, 2010. p. 17.

<sup>39</sup> Professora de Literatura Comparada na Universidade de Columbia.

<sup>40</sup> PETERS, Julie Stone. *Theatre of the Book, 1480-1880: Print, Text and Performance in Europe*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

recursos materiais nos períodos moderno e contemporâneo.<sup>41</sup> Alguns trabalhos encontrados, advindos da América do Norte, chamam atenção por derivarem suas reflexões e conclusões de uma volumosa sistematização de dados e obras inventariadas. Este é o caso de Jeffrey S. Ravel<sup>42</sup>, que, baseado em parâmetros quantitativos, realizou uma análise rigorosa das transformações na publicação de teatro francesa ao longo do século XVIII, partindo do esforço pioneiro de Clarence Dietz Brenner<sup>43</sup>, que elaborou uma lista da literatura dramática na França desse período e computou 11.641 peças. No artigo *Theatre Beyond Privilege: Changes in French Play Publication, 1700-1789*<sup>44</sup>, Ravel demonstra como, se no começo desse século as peças impressas serviam principalmente para memorização dos eventos dos palcos de Paris, em 1789 elas já permitirão aos homens e mulheres francófonos incorporar o drama na pluralidade de práticas culturais do período revolucionário. Do mesmo modo, David Trott<sup>45</sup> também explorou o universo de publicações do século XVIII francês ao analisar a passagem de um repertório cênico para o material impresso, valendo-se, para isso, de antologias de comédias italianas e peças de feira, em detrimento das usuais obras clássicas.<sup>46</sup>

Percebe-se que a maior parte das obras citadas aqui são das últimas duas décadas. Não se torna difícil, portanto, associar esse interesse histórico a indagações contemporâneas em torno do texto de teatro e de sua publicação. A reavaliação desse tema – entendido como procedimento escrito voltado para função específica no processo criativo e sua inscrição em um suporte material que visa a comercialização e a circulação – é assentada no redimensionamento do lugar do texto e de seu agente dentro do modo produtivo teatral após um longo período, aproximadamente situado entre as décadas de 1970 e 1990, em que a ênfase predominante recaía sobre a performance do ator, a linguagem corporal, a orquestração de espetáculos de linguagens híbridas e o trabalho coletivo. É evidente que esses motores da criação teatral variaram de acordo com as propostas dos grupos e artistas e com o recorte espacial enfocado, e que essas tendências permanecem operantes. A visibilidade da dramaturgia contemporânea, portanto, não significou o solapamento dessas

---

<sup>41</sup> Evidentemente, essa pesquisa foi restringida pelos limites do domínio de idiomas e pelas bibliotecas, bases de dados e leituras às quais tive acesso.

<sup>42</sup> Professor de história no *Massachusetts Institute of Technology*.

<sup>43</sup> BRENNER, Clarence D. *A Bibliographical list of plays in the French language, 1700-1789*. California: Berkeley, 1947.

<sup>44</sup> RAVEL, Jeffrey S. *Theatre Beyond Privilege: Changes in French Play Publication, 1700-1789*. *SVEC*, 12, p. 299-347, 2001.

<sup>45</sup> Professor da Universidade de Toronto, já falecido.

<sup>46</sup> TROTT, David. *Théâtre du XVIIIe siècle. Jeux, écritures, regards*. Montpellier: Éditions Espaces 34, 2000.

outras disposições, mas um olhar que se volta também para as operações atinentes a esse trabalho sobre a palavra escrita, seu lugar na cena, a capacitação de profissionais e a difusão de seus resultados.

No Brasil, isso pode ser verificado na proliferação de cursos, oficinas e prêmios de fomento à dramaturgia<sup>47</sup>, e, no que se refere à publicação desses materiais, no surgimento de novas editoras voltadas para o gênero. Paulatinamente, começam a vir à tona balanços e estudos sobre o crescimento desse mercado, a exemplo do artigo de Leidson Ferraz, que cartografou um panorama nacional das publicações lançadas nas últimas décadas por meio de editoras especializadas, editais, coletâneas de instituições públicas e privadas, além de iniciativas independentes dos próprios autores.<sup>48</sup> Vale dizer que o despontar de pesquisas nessa área verifica-se como uma paulatina disposição, não apenas no Brasil, e são sintoma de uma reação, no alvorecer do século XXI, ao declínio acentuado dos usos desse objeto no fim do século anterior.

Na França, a coletânea *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*<sup>49</sup>, organizada por Matthieu Mével em 2013, reflete esses anseios contemporâneos em torno da função do autor teatral, do futuro do texto e dos motivos para sua publicação; e Pierre Banos-Ruf, nome de referência sobre o tema<sup>50</sup>, se dedica aos desafios econômicos e artísticos da edição teatral atualmente, tendo organizado em conjunto com Sylvie Ducas, em 2012 na *Université Paris Ouest Nanterre La Défense*, a jornada de estudos *La mise en livre du texte de théâtre: approches médiatisées, historiques, esthétiques et professionnelles*. As transformações na prática teatral e no mercado editorial parecem, assim, impulsionar a possível abertura de um

<sup>47</sup> Citemos aqui, a título de exemplo, o projeto de oficinas Sesc Dramaturgias; o Concurso Jovens Dramaturgos, também do Sesc; e os Núcleos de Dramaturgia do Sesi em São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba.

<sup>48</sup> FERRAZ, L. M. A dramaturgia na página impressa e pública: apontamentos sobre publicações do teatro brasileiro. *Olhares: Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena*, São Paulo, v. 7, n. 1 e 2, p. 18-27, 2019. Esse tema também tem sido ressaltado em textos veiculados na internet, como os de Magela Lima, *Sobre ler (e escrever e publicar) teatro*, e Helena Carnieri, *Ler teatro: uma experiência visual e imaginativa*. Eles problematizam o alcance desse objeto, suas funções e configurações materiais, listando editoras novas que a ele se dedicam, como a Cobogó, do Rio de Janeiro; a Javali, de Belo Horizonte; a Fortunella, de Natal; a La Lettre, de Curitiba; a Temporal e a Giotri, de São Paulo. Essas análises afirmam a evidente expansão desse mercado baseada em uma percepção subjetiva, sem, contudo, possuírem respaldo quantitativo, o que demandaria a realização de estudos mais amplos que incluam períodos imediatamente anteriores. LIMA, Magela. *Sobre ler (e escrever e publicar) teatro*. 24 de março de 2021. Disponível em: <https://bemditojor.com/sobre-ler-e-escrever-e-publicar-teatro/>. Acesso em: 10/04/2021. CARNIERI, Helena. *Ler teatro: uma experiência visual e imaginativa*. Reportagem, Dramaturgia no Brasil. 22 de dezembro de 2020. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/Reportagem-Dramaturgia-no-Brasil>. Acesso em: 19 abr. 2021.

<sup>49</sup> MÉVEL, Matthieu (dir.). *La littérature théâtrale entre le livre et la scène*. Montpellier: Éditions L'Entretemps, 2013.

<sup>50</sup> BANOS-RUF, Pierre. *L'édition théâtrale aujourd'hui: enjeux artistiques, économiques et politiques: l'exemple des éditions théâtrales*. Thèse de doctorat en Arts du Spectacle. Paris 10, 2008.

campo de pesquisa onde o livro de teatro é tomado em sua tensão inerente entre a memória derivada de um espetáculo e a superação dessa dependência a partir de estratégias que evidenciem a potência e autonomia do próprio livro e de sua leitura para um público mais amplo. Não se pode esquecer que, nesse sentido, as apostas também podem se direcionar à publicação de textos inéditos nos palcos ou de textos do passado que contém interesse histórico, mas que dificilmente serão montados, escapando, portanto, dessa dependência.

As pesquisas sobre a edição teatral, desse modo, apesar de pouco abundantes, existem e se dedicam tanto à análise de suas problemáticas contemporâneas quanto à compreensão de seus condicionamentos no passado; perspectivas que, certamente, se retroalimentam. No que diz respeito ao âmbito historiográfico brasileiro, esse tema tem sido gradualmente observado em estudos sobre o século XIX como os de Orna Messer Levin, que investigou o trânsito da tradição cômica dos entremezes entre os palcos e os folhetos portugueses e brasileiros, a circulação de obras e trupes francesas no Rio de Janeiro e a recepção das operetas de Offenbach.<sup>51</sup> Silvia Cristina Martins de Souza também ofereceu importante contribuição ao examinar coleções de peças comercializadas pelo mercado livreiro do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX e suas modalidades de edição e transmissão.<sup>52</sup> Paulo Cardoso Maciel, por fim, no artigo *A cultura dramática do século XIX no Brasil vista do acervo da Fundação Biblioteca Nacional*<sup>53</sup>, realizou um amplo mapeamento do repertório bibliográfico dramático disponível ou em circulação no Brasil de 1800 a 1900, a partir de registros de peças e de catálogos de livrarias e bibliotecas abrigados na Biblioteca Nacional

---

<sup>51</sup> LEVIN, Orna Messer. O entremez nos palcos e folhetos. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil*, objetos e práticas. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2005. p. 413-420.; \_\_\_\_\_. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia-MG, v. 7, n. 11, jul-dez. 2005.; \_\_\_\_\_. Offenbach e a disputa pelo público brasileiro (1840-1870). In: ABREU, Márcia; DAECTO, Marisa Midori (Orgs.). *A circulação Transatlântica dos Impressos - Conexões*. 1. ed. Campinas: Setor de Publicações IEL, 2014. p. 299-311.; \_\_\_\_\_. Em torno da cena: textos e espetáculos franceses no Rio de Janeiro. In: LEVIN, Orna; PONCIONI, Claudia (Orgs.). *Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos no século XIX*. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. p. 243-272. Esses dois últimos trabalhos se inserem no panorama de atividades do projeto internacional *A circulação transatlântica dos impressos*, coordenado por Jean-Yves Mollier (*Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines*) e Márcia Abreu (Unicamp). No âmbito desse mesmo projeto, a pesquisadora francesa Anaïs Fléchet também se debruçou sobre a circulação de obras de Offenbach no Brasil. FLÉCHET, Anaïs. A arte da paródia: circulações e adaptações da obra de Offenbach no Brasil. In: LEVIN, Orna; PONCIONI, Claudia (Orgs.). *Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos no século XIX*. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. p. 273-301.

<sup>52</sup> SOUZA, S. C. M. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Varia História*, UFMG, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, p. 557-578, jul-dez. 2009.; \_\_\_\_\_. Um objeto já perdido de moda?: literatura dramática e mercado editorial fluminense. *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), Rio de Janeiro, v. 3, p. 91-114, 2009.

<sup>53</sup> MACIEL, Paulo Marcos Cardoso. A cultura dramática do século XIX no Brasil vista do acervo da Fundação Biblioteca Nacional. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 26-40, 2017.

do Rio de Janeiro. Sistematizando dados quantitativos e levantando elementos como título, subtítulo, autor, data e local de publicação, foram contabilizados 1871 registros, o que configura importante contribuição preliminar capaz de fornecer bases mais sólidas para futuros pesquisadores.

Tais estudos evidenciam uma cultura formada por ampla rede que configura um circuito nacional e transnacional de autores, editores, livreiros, companhias e jornalistas. É conferido, assim, lugar de destaque às relações entre os agentes da impressão e a vida teatral carioca do século XIX, momento de franca expansão dessa atividade e de suas estratégias comerciais, movidas por um repertório dinâmico que dá a ver processos de trocas de ideias e mercadorias entre os dois lados do Atlântico. Contudo, no que se refere ao século XX, precisamente quando o mercado editorial nacional passa por mudanças significativas, não parece haver pesquisas rigorosas capazes de fornecer análises expressivas.<sup>54</sup> Ainda que sem maiores aprofundamentos qualitativos, exceção é a pesquisa feita pelo Grupo de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral (GDCT – CNPq), coordenada por André Luís Gomes, que empreendeu o levantamento de publicações de textos teatrais contemporâneos e de suas respectivas editoras entre 1958, data da encenação de *Eles não suam black-tie*, e 2007. O resultado foi publicado em capítulo do livro *Leio Teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*<sup>55</sup>, e traz dados sobre o movimento do mercado editorial brasileiro fundamentados na catalogação de textos teatrais que tenham sido publicados entre 1980 e 2007 por editoras com uma mínima distribuição para grandes redes de livrarias. O quadro apresentado, bastante modesto, é de 179 títulos, lançados por 36 editoras sediadas principalmente no eixo Rio-São Paulo. Eles são analisados em suas estruturas editoriais e textuais (número de atos e personagens, locais da ação, existência de prefácios, críticas, etc.), e indicariam, segundo o autor, “um crescente interesse do mercado editorial pela atividade teatral no país que merece ser ampliado”<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> É sintomático que também na França, no quarto volume da célebre e abrangente coleção *Histoire de l'Édition Française*, que trata precisamente da primeira metade do século XX, não haja um capítulo dedicado à edição teatral, ao contrário da edição de cinema, fotografia, escolares, católicas e infantis. CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'Édition Française: le livre concurrenté, 1900-1950*. 2. ed. Paris: Fayard/ Cercle de la Librairie, 1991.

<sup>55</sup> GOMES, André Luís. Dramaturgia brasileira contemporânea: panorama, mercado editorial, leitura e encenação. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Leio Teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 11-36.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 24.

#### IV.

Esta tese fala de livros. Fala dos processos implicados na produção, difusão e recepção de um impresso que é veículo de transmissão de práticas e teorias no campo do teatro, e que constitui um setor especializado da indústria editorial e do comércio de livrarias. Pode ser vista, portanto, como uma investigação acerca de um dos braços, certamente fundamental, dentro de diferentes maneiras de circulação de ideias, conhecimentos, técnicas e repertório teatrais. Mas trata-se de uma história dos livros que restaram, traços do universo das publicações teatrais no Brasil daquele período, sujeitos a políticas de conservação, escolhas, esquecimentos e apagamentos. Isso implica considerar etapas de temporalidades distintas relacionadas a esse objeto, isto é, conceber as especificidades, mas também a complementaridade inevitável, da publicação e da biblioteca, ou, em outras palavras, das diferentes ações de produção, venda e salvaguarda. À vista disso, abrangemos um circuito que compreende, a saber: aspectos da escrita das obras; das iniciativas editoriais, que são responsáveis pelo que se encontra à disposição no mercado; do comércio de livrarias; dos projetos que determinam o que deve ser guardado e disponibilizado, conformando políticas de memória; e das práticas de leitura. Dito de modo mais sucinto, isto significa lançar luz sobre as esferas da criação do texto, da produção material, da venda, da salvaguarda e da recepção de edições de e sobre teatro.

Ao observarmos essas esferas, não podemos tomá-las como ações e objetos autônomos, mas condicionados aos usos que deles fizeram os sujeitos de então. Nesse sentido, a problemática privilegiada, ainda que não única, será a relação complexa com os meios para se atingir a modernização teatral, que se valiam e refletiam na cultura escrita. Em pesquisa anterior, onde investiguei os processos de legitimação envolvidos na construção do espetáculo *Vestido de Noiva* – texto de Nelson Rodrigues encenado pelo grupo amador Os Comediantes sob a direção de Zbigniew Ziembinski em 1943 – como grande marco para a modernização teatral no Brasil, pude perceber que os caminhos para a elaboração de uma ideia do que seria um teatro moderno no Brasil foram extremamente complexos, ramificados e disputados. Se as críticas periódicas analisadas naquele trabalho recaíam sobretudo no discurso recorrente da ausência, a pesquisa atual se debruça sobre a construção de possíveis sentidos para o teatro moderno em meio à massa da produção editorial. Vale dizer, sentidos não atribuídos *a posteriori*, mas articulados no momento da circulação, recepção e apropriação dessas obras. Rejeitando critérios puramente estéticos, buscamos perceber como esses debates e sentidos de ruptura eram pautados e se manifestavam por meio de inúmeras

concepções que cercavam a produção e legitimação desses bens culturais, para além das noções ligadas às vanguardas históricas. Afinal, conforme argumentou Rafael Cardoso, a modernização cultural foi um “fenômeno histórico disperso e diverso”<sup>57</sup>, e suas manifestações artísticas devem ser entendidas, “no contexto brasileiro, como um campo disputado por diversos discursos e agentes que se plasmaram mutuamente ao longo do meio século anterior à Segunda Guerra Mundial”<sup>58</sup>.

A percepção das continuidades e discontinuidades desse conjunto de práticas sociais foi compreendida, assim, dentro de um recorte temporal que abarca acontecimentos largamente conhecidos – o fim da I Guerra Mundial, a crise de 1929, a derrocada da Primeira República, a ascensão e queda do longo governo de Getúlio Vargas, a II Guerra Mundial – que impactaram tanto a cena teatral brasileira quanto o mercado editorial. Esses recortes cronológicos foram estabelecidos visando um sentido para o universo das publicações, com suas dinâmicas próprias e suas relações com a cultura teatral. Isso pressupõe não assumir os marcos para o teatro moderno estabelecidos a posteriori (apesar de o recorte final incidir em 1948, ano da fundação do Teatro Brasileiro de Comédia). Tal perspectiva seria incongruente com o nosso objeto uma vez que, historiograficamente, as narrativas para o teatro moderno são pautadas no primado da cena, elegendo, portanto, datas de montagem de espetáculos. Impôs-se a percepção de outros caminhos, práticas e dinâmicas, muitas vezes esquecidos diante do esplendor do mundo do espetáculo.

Da mesma maneira, a coincidência com marcos políticos oficiais poderia obliterar os anseios, demandas e atividades próprios aos sujeitos envolvidos direta ou indiretamente com o campo teatral. Elegemos, portanto, um recorte que vai de 1917 a 1948. De fato, em termos de políticas culturais, há uma grande transformação nesse período a partir do que Lia Calabre chama de “construção de um novo modelo de gestão pública”<sup>59</sup> com a chegada de Vargas ao poder em 1930 e, mais efetivamente, com a presença de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde (MES) a partir de 1934, dentro do qual foi criado o Serviço Nacional de Teatro (SNT) em 1937. As alterações no estatuto da cultura por meio de um programa político-pedagógico que forjava a identidade nacional – tema já abundantemente abordado pelas ciências humanas – foram conduzidas, em grande medida por intelectuais

---

<sup>57</sup> CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 16.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 31.

<sup>59</sup> CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

que, portadores dos ideais de brasilidade, se empenhavam no fomento da cultura e na modernização da nação, procurando reduzir as fronteiras entre pensamento e ação. O debate sobre o lugar das artes na construção nacional e a participação dos artistas das mais diversas linguagens nesse empreendimento também foram, por conseguinte, contemplados nas novas cogitações. Embora os impactos das políticas culturais de Estado no mercado de publicações teatrais possam ser matizados, essa ampliação da rede burocrática por meio da criação de diversos órgãos criava espaços de discussão, disputas e intervenção que, como veremos, de fato influenciaram os contornos de um projeto moderno para o teatro brasileiro.

É necessário reconhecer que desde a década de 1920 algumas demandas do setor foram já transmutadas em ações efetivas capitaneadas e capitalizadas pelo Estado.<sup>60</sup> A mais significativa delas foi, sem dúvidas, o projeto de lei apresentado pelo então deputado Getúlio Vargas, o decreto nº 5.492, promulgado em 1928, que ficou conhecido como “Lei Getúlio Vargas”, e que regulamentava as empresas de teatro, delimitava as cláusulas dos contratos, estabelecia as obrigações dos artistas, técnicos e empresários, e deliberava sobre a questão dos direitos autorais.<sup>61</sup> Evidentemente, tal lei foi elaborada em articulação com as organizações de classe. Tendo em vista uma dessas organizações, nosso marco cronológico inicial incide na fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), empenhada na construção de políticas para o desenvolvimento do teatro e na proteção dos direitos do autor teatral. Criada em 1917 por iniciativa de autores de teatro, escritores e compositores, liderados por Chiquinha (Francisca) Gonzaga, a SBAT representa não só a luta por direitos trabalhistas de uma classe profissional, mas também, do ponto de vista desta tese, traduz uma paulatina mudança no regime de atribuição e reconhecimento da ideia de *autoria* no teatro. Essa transformação, bastante negligenciada pelos pesquisadores, foi fundamental, como demonstraremos, não apenas para a cultura letrada moderna, mas inclusive para a construção de determinada lógica acerca do teatro moderno.

---

<sup>60</sup> De acordo com Angélica Ricci Camargo, projetos de lei foram apresentados nesses anos, tais como os de Maurício de Lacerda, que em 1920 apresentou a proposta de abolição da censura e de criação de um Teatro Nacional nos moldes do teatro francês e do português, e de Augusto de Lima, que em 1921 entregou projeto que abarcava a construção de um teatro pelo governo federal, a criação de uma companhia oficial e a subvenção de duas outras para as comemorações do centenário da Independência. CAMARGO, Angélica R. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

<sup>61</sup> Decreto n. 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatrais. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-5492-16-julho-1928-398064-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 03 jul. 2018.

Sobre esse mesmo ano de 1917 o crítico Mário Nunes dizia que “firmava-se o nosso teatro”, “o caudal ia engrossando, o teatro brasileiro ia tomando corpo”, e que igualmente a “várias indústrias novas que estão surgindo, trar-nos à a conflagração europeia, o sonhado teatro nacional”<sup>62</sup>. De fato, a I Guerra Mundial levou à diminuição das turnês estrangeiras e a uma maior recepção do público aos autores e intérpretes nacionais. Acentua-se uma celebração do “novo”, com ares fortemente nacionalistas, gerando anseios por uma nova ordem política, social e cultural. Além disso, o pós I Guerra também foi marcado pelo incremento da atividade editorial no país – beneficiando-se, como afirma o trabalho clássico de Laurence Hallewell<sup>63</sup>, de um processo mais geral de substituição de importações –, fortemente calcado na expansão de um parque gráfico que via, especialmente em São Paulo, as técnicas artesanais de produção serem substituídas por maquinário importado, conforme demonstrou detidamente Paulo Iumatti.<sup>64</sup> Esse salto tecnológico teve como corolário não só o desenvolvimento da indústria do livro e da imprensa, como ainda a ampliação do espaço urbano e de seu público, da cultura de massas, da comunicação social e do consumo.

Sendo assim, duas forças subjazem este trabalho: a formação crescente de um horizonte técnico-industrial – cujas inovações, segundo Flora Süssekind, “afetam tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas e representações literárias propriamente ditas”<sup>65</sup> – e o modernismo, entendido como idealismo e militância moderna e nativista. Ambas as forças, conjugadas ou não, atuaram como receituário fundamental no contraditório processo de modernização da nação e operaram transformações nas sensibilidades dos habitantes das grandes cidades, abrindo caminhos para novas possibilidades estéticas e para novos modos de trabalho, convívio e profissionalização no campo teatral. Diante disso, o recorte enfocado é estruturado por demandas do setor e políticas de Estado, pelo clamor intelectual, por transformações socioculturais e por um amplo imaginário moderno, conformando um momento em que as produções e as funções do teatro e do livro passam por inflexões na sociedade brasileira, proporcionadas por transformações relevantes em suas condições objetivas, estéticas e subjetivas.

---

<sup>62</sup> NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. v. 1. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. p. 106.

<sup>63</sup> HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: sua história*. Tradução Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

<sup>64</sup> IUMATTI, Paulo Teixeira. *Arte e Trabalho: aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945)*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2016.

<sup>65</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 26. Grifo da autora.

O marco cronológico final, por sua vez, foi estabelecido em 1948, ano da criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em São Paulo, devido à força da representação desse evento na historiografia, sendo considerado símbolo máximo do alcance da modernidade no teatro ao longo da década seguinte. Interesse dominante dos críticos de então e financiado pelo mecenato do industrial italiano Franco Zampari, o TBC significou a consolidação do “novo profissionalismo”, afirmando as recentes conquistas estéticas a partir de uma fórmula de sucesso assentada na contratação de diretores estrangeiros<sup>66</sup>, na viabilidade financeira de uma complexa e segmentada estrutura empresarial, e, de certo modo, na normatização de um “estilo” moderno. Podem, aí, ser vislumbradas novas configurações no campo teatral, bem como o aparecimento dos contornos de uma nova geração nos palcos, compelidos pela expansão urbana e industrial da cidade de São Paulo, onde prosperavam novos setores sociais que formavam público consumidor e demanda cultural cosmopolita.

Acreditamos que, a partir de então, inicia-se um novo capítulo do longo processo de modernização teatral no Brasil, com a participação efetiva de uma nova geração de artistas e críticos, com a criação de cursos de teatro ligados às universidades (em especial a Escola de Arte Dramática, a EAD, fundada por Alfredo Mesquita também em 1948), e com as primeiras recepções de novas técnicas e pedagogias teatrais, como as de Brecht e Stanislavski. Rapidamente irão surgir novos debates em torno das representações da sociedade brasileira e da função social do teatro, que adentrarão as décadas de 1950 e 1960, aquecidos por novos ou remodelados projetos para a nação que marcavam as mais diferentes esferas da vida pública no recente período democrático. Seja entendendo o TBC como culminar de um processo teatral anterior ou abertura a novos horizontes, ou mesmo considerando a inoperância dessa demarcação, não seria pertinente, para nossos propósitos e dada essa conjuntura diferenciada, ir além de 1948.

A construção de nossa almejada biblioteca teatral brasileira se dá, desse modo, em um recorte que vai da fundação da SBAT à criação do TBC, entre duas guerras mundiais, em décadas de intensificação de mobilizações nacionalistas, de desenvolvimento da tipografia e da indústria de papel, com uma ampla sensibilidade renovadora a perpassar os imaginários, a retomada mais crítica dos intercâmbios e importações com a Europa, marcado ainda pela Semana de 1922 e pela Revolução de 30, configurando novos horizontes de

---

<sup>66</sup> Entre eles, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Alberto D’Aversa, Gianni Ratto e o próprio Ziembinski. VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

expectativa para artistas e intelectuais.

Como ressaltou Robert Darnton, “pela sua própria natureza (...) a história dos livros deve operar em escala internacional”, já que eles não obedecem fronteiras e seus agentes podem fazer parte de uma ‘república internacional das letras’<sup>67</sup>. Nesse sentido, nossa análise sobre como determinados livros surgem e se difundem por uma sociedade não pode deixar de contemplar a circulação de obras publicadas em outros países, assim como a recepção das ideias propagadas por essas obras. Ao mesmo tempo, o processo de modernização do teatro brasileiro também não pode ser compreendido isoladamente e em um plano unicamente local ou nacional, mas como parte de uma rede transnacional de circulação e expansão do teatro enquanto mercadoria, ideia, filosofia e como mobilidade de artistas, companhias e empresários, o que se tornou, conforme defende Christopher Balme, uma realidade desde meados do século XIX.<sup>68</sup> A partir de então, segundo esse autor, os conceitos, práticas e, sobretudo, as instituições de teatro ocidentais foram exportados para o mundo todo. Dentro do nosso recorte de pesquisa, pode-se dizer que esse processo contou com ampla circulação de ideias e sujeitos, proporcionada pelas turnês estrangeiras, pela vinda de artistas e intelectuais principalmente quando da Segunda Guerra Mundial, pelo trânsito de críticos e encenadores brasileiros que visitavam constantemente ou até mesmo estudavam no continente europeu, pela formação de associações e sociedades. Assim, a modernização do teatro foi um debate e processo de caráter transnacional, o que só fez acentuar o aspecto transcultural e global das práticas e representações teatrais, expandindo os cruzamentos culturais tão característicos de um campo complexo como o das artes do espetáculo.

Conseqüentemente, a construção de uma biblioteca teatral brasileira também teve suas rotas de fabricação. O que se teve foram grandes circuitos envolvendo Europa e Américas, implicando transferência de pessoas, técnicas, práticas e pensamentos, de maneira que o impresso fosse um dos principais veículos de conhecimento das novas teorias e empreendimentos. Isso não significa a simples imitação de modelos pré-estabelecidos, mas trocas, apropriações e encontros, evidentemente, marcados por assimetrias e dominações. O livro de teatro, por conseguinte, pode se inscrever duplamente nas redes transnacionais cruzadas de circulação do impresso e de expansão da atividade teatral. Se os principais locais

---

<sup>67</sup> DARNTON. Op. Cit. p. 130.

<sup>68</sup> BALME, Christopher. *Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais*. Tradução Sonia Coutinho. In: WERNECK, M. H.; REIS, A. de C. (Orgs.). *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 203-219

de onde vêm as publicações dessa pesquisa são as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, não ignoramos, além de uma possível circulação por outras cidades que conheceram uma vida teatral no país, a inserção dessa biblioteca em um amplo circuito transnacional.

A observação das rotas de produção, formação e sociabilidades demonstra, como largamente sabido, a inequívoca presença da França na construção das tradições teatrais brasileiras desde meados do século XIX até, ao menos, a primeira metade do século XX. Não custa lembrar, como demonstrou minuciosamente Christophe Charle<sup>69</sup>, que essa influência – traduzida em termos de dominação econômica e simbólica e baseada na antiguidade da organização de sua vida teatral – fez de Paris, “a capital que serve de laboratório da modernidade social e teatral” das primeiras décadas do século XIX até a década de 1930, o grande centro exportador de peças, autores e modelos cênicos, não só para outras capitais centrais da Europa, mas para uma extensão geográfica que ia de São Petersburgo a Nova York, de Oslo a Nápoles, Londres a Budapeste, Lviv a Praga, além de Rio de Janeiro, Buenos Aires, Montreal e Melbourne. É bem verdade que essa presença cultural notável no plano da cena, que contemplava tanto os mercados de massa quanto a “alta cultura”, caracterizava um fluxo que não era único, mas evidentemente, assimétrico. É também verdade que o alcance dessa influência diminuiu com o fim do século XIX, devido ao fortalecimento das leis de direitos autorais e ao recrudescimento dos sentimentos nacionais, o que não impedirá que a presença e o “espelho” franceses tenham inflexões próprias aos anseios de modernização teatral no Brasil nas primeiras décadas do século XX. Assim sendo, essas prerrogativas indicaram a necessidade de se traçar alguns aspectos dessa relação no que se refere simultaneamente à recepção de ideias teatrais no Brasil e ao papel francês na consolidação de um teatro ocidental concebido enquanto patrimônio literário.

## V.

Uma biblioteca teatral brasileira – moderna e herdeira do espírito iluminista e enciclopédico – não passa ao largo de ser construída baseada na memória que se pretende preservar e nos teatros que se pretende para o futuro. Conseqüentemente, o mapeamento do que poderia ser incluído nessa biblioteca pode levar à percepção de projetos intelectuais e

---

<sup>69</sup> CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

comerciais. Ao longo desta pesquisa, contudo, me deparei com os dilemas desse mapeamento. Em um primeiro instante, a sensação que experimentava era análoga à frustração inerente à história das bibliotecas no Ocidente, sonhando com a universalidade paradigmática de Alexandria e a reunião de todo material escrito, mas me deparando com os limites de acervos e com muitas informações lacunares e parciais. Ao mesmo tempo, não seria coerente separar as obras “gerais” e as que supostamente formariam um panteão para a formação moderna, incluindo apenas títulos que me servissem de maneira artificial e arbitrária. Mais acertado seria perceber como diferentes acepções de moderno podem ou não se dar a ver no conjunto de obras impressas – seja por meio do conteúdo, do seu uso ou de sua materialidade – e como elas eram apropriadas naquele momento, fazendo parte de dinâmicas sociais e editoriais.

Tendo esse propósito em vista, a escassez de pesquisas que dessem uma perspectiva panorâmica sobre o tema levou à necessidade do estabelecimento de um *corpus* a partir da elaboração de um inventário, inspirado na abordagem quantitativa de Jeffrey S. Ravel<sup>70</sup>. No livro *O Teatro no Brasil*<sup>71</sup>, de 1960, J. Galante de Sousa incluiu uma “Introdução Bibliográfica” por acreditar que “a bibliografia do teatro nacional é problema de necessidade imediata, inadiável”<sup>72</sup>, cujo déficit impacta a escrita da história do nosso teatro, carente de documentação e sistematização de informações. Segundo Galante,

O que se torna urgentemente necessário é sair do campo da improvisação, fazendo a bibliografia anteceder aos estudos que a exigem, não pôr o carro adiante dos bois, como já advertiu Augusto Meyer a propósito de história e crítica literária. É preciso colocar o problema nos seus devidos termos e ativar por todos os meios a pesquisa bibliográfica, mormente aquela que tem caráter crítico e retrospectivo.<sup>73</sup>

Posto isso, ele apresenta sua bibliografia – que não inclui peças nem trabalhos técnicos, mas exclusivamente textos sobre a evolução do teatro no Brasil em livros e particularmente em artigos de periódicos –, sem a pretensão de ser completa, mas de dar um impulso inicial e indicar subsídios para pesquisas na área.

Apesar do descompasso apontado por Galante ter de fato as suas consequências, é certo que nosso objetivo aqui é bastante diverso do dele, impulsionados por outras questões donde a bibliografia não é instrumento para a escrita de uma história teatral nacional, mas

---

<sup>70</sup> RAVEL. 2001. Op. Cit.

<sup>71</sup> SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomo I: Evolução do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960.

<sup>72</sup> Ibid. p. 12.

<sup>73</sup> Ibid. p. 2.

enumeração que serve com um dos expedientes metodológicos para vislumbre de nosso objeto. Munido desse intuito de realizar um levantamento que buscasse inventariar as edições de e sobre teatro produzidas no Brasil entre 1917 e 1948, consultei anuários de literatura e bibliografias, pincei obras em catálogos, perscrutei gavetas de fichas da Biblioteca Nacional, percorri estantes de bibliotecas universitárias, sondei em bases de dados digitais, vasculhei anúncios em periódicos e revistas literárias, esquadrinhei as galerias de sebos e as notícias de leilões.<sup>74</sup>

Algumas iniciativas bibliográficas passadas tiveram seus dados analisados e foram incorporadas ao nosso inventário. Merecem destaque o *Anuario Brasileiro de Literatura*<sup>75</sup>, publicado de 1937 a 1943; a *Bibliografia Brasileira de 1946*<sup>76</sup> publicada pelo Instituto Nacional do Livro (INL); e, dedicadas especialmente ao teatro, a Bibliografia do Teatro Brasileiro, contemplando o período de 1938 a 1948, organizada por Áureo Ottoni e publicada na revista *Dionysos* em seus dois primeiros números; a própria bibliografia elaborada por J. Galante de Souza em seu *O Teatro no Brasil*, supracitada; a Bibliografia de/sobre teatro<sup>77</sup> de 1938 a 1967 publicada na Revista do Livro em 1968; e a *Bibliografia da Dramaturgia Brasileira*<sup>78</sup>, iniciativa de fôlego da ECA-USP e da Associação Museu Lasar Segall publicada em dois volumes em 1981 e 1983, listando textos de peças de autores brasileiros, impressos ou datilografados, presentes em diversas bibliotecas paulistas.<sup>79</sup>

---

<sup>74</sup> Complementando esse empreendimento, foram realizadas, em primeiro lugar, visitas a bibliotecas e arquivos, como o Centro de Documentação e Pesquisa da Funarte (CEDOC); o Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) na Unicamp; a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; as bibliotecas universitárias da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, da Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG, do Instituto de Artes (IA) e do acervo do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp; e a biblioteca do crítico Sábato Magaldi, pertencente ao Acervo de Escritores Mineiros da UFMG. Paralelamente, foram consultadas as bases de dados online, por meio de palavras-chave e recortes cronológicos, das bibliotecas da UFBA, da UNIRIO, da rede de bibliotecas municipais da cidade de São Paulo e, sobretudo, da Biblioteca Jenny Klabin Segall (BJKS) do Museu Lasar Segall em São Paulo. Esta escolha foi baseada em critérios de acessibilidade, antiguidade, operacionalidade do sistema e volume do conjunto.

<sup>75</sup> *Anuario Brasileiro de Literatura*. 7 v. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1937-1943.

<sup>76</sup> *Bibliografia Brasileira 1946*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1947.

<sup>77</sup> Bibliografia de/sobre teatro 1938/1967. *Revista do Livro*, Ano XI, Nº 34, 3º trimestre de 1968. p. 139-170.

<sup>78</sup> *Bibliografia da Dramaturgia Brasileira*. v. 1: A-M. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP; Associação Museu Lasar Segall, 1981.; *Bibliografia da Dramaturgia Brasileira*. v. 2: N-Z. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP; Associação Museu Lasar Segall, 1983. As bibliotecas contempladas pela *Bibliografia da Dramaturgia Brasileira* são: Biblioteca Jenny Klabin Segall; Biblioteca Municipal Mário de Andrade; Conservatório Dramático e Musical; Instituto de Estudos Brasileiros (IEB); Coleção Mário de Andrade do IEB; Biblioteca Central da Universidade de São Paulo (USP); Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP; e Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

<sup>79</sup> Naturalmente, todas essas listas eram limitadas e englobavam recortes mais amplos ou uma diversidade de gêneros para além do teatral, demandando a extração de itens específicos. Além disso, muitas delas constituíam ações circunscritas ao período que se inicia com o Estado Novo, o que exigiu maior esforço para localização de obras produzidas nos anos anteriores. Por fim, na impossibilidade de acesso aos acervos devido ao

O procedimento cartográfico alicerçado no rastreamento *in-loco*, nas bases digitais e na utilização de bibliografias prévias, levou à delimitação de um quadro o mais amplo possível desse universo de publicações, cujo resultado foi a catalogação de 897 títulos, compondo um inventário anexado ao final desta tese, que, espera-se, possa também servir e ser completado por futuros pesquisadores. Este inventário, como qualquer biblioteca, nunca será total. Não há dúvidas de que muitas publicações se perderam por sua baixa qualidade, imediatismo, relação com o evento espetacular, circulação local e por não serem impressas com objetivos maiores, o que, inexoravelmente, faz com que não estejam presentes aqui. Não obstante, seu interesse reside no fato desse *corpus* ser fundamental para a condução de análises que – por meio de exames tanto quantitativos quanto qualitativos – permitam interpretações mais significativas no que se refere, por exemplo, a distribuição geográfica da produção, editoras mais presentes, autores e gêneros mais publicados, preços, idiomas, aspectos materiais e tipográficos das edições, progressão ou retração numérica conforme o ano, projetos de coleções, relações com espetáculos específicos. A consciência das omissões não exclui a percepção de que, seguramente, contamos com um levantamento bastante expressivo.

Vale dizer que nossa biblioteca-inventário é formada por edições de teatro, isto é, peças teatrais; e por edições sobre teatro, contando-se aí história, crítica, manuais técnicos, biografias, anedotas e memórias. Contudo, não estão incluídos capítulos em obras sobre temas mais amplos e nem periódicos especializados em teatro, uma vez que sua publicação segue lógicas diferentes de volumes avulsos ou mesmo de títulos que compõe coleções.<sup>80</sup> Além disso, não tratamos do repertório lírico, o que demandaria a interpelação de uma outra área cultural e profissional que contém suas especificidades, ainda que alguns cruzamentos possam ser observados. Não foram consideradas também obras sem data ou aquelas em que não foi possível identificá-lo por meio de outras fontes. No caso de segundas edições, elas foram incluídas quando correspondiam a alguma mudança textual, tipográfica ou visual do volume, não abarcando as reimpressões de uma nova tiragem.

Faz-se necessária, por fim, uma delimitação que, em última instância, define nosso objeto materialmente: empregamos aqui o amplo espectro da terminologia “edição” para incluir toda a variedade dessas obras impressas, ainda que, por vezes, utilizemos o termo

---

fechamento motivado pela pandemia de covid-19, muitos livros foram adquiridos em sebos, formando minha própria coleção.

<sup>80</sup> Não há dúvidas de que os periódicos cumpriram papel elementar na circulação de ideias e obras, em suma, na formação de uma cultura teatral, demandando, entretanto, outro enfoque e procedimentos de pesquisa.

“livro” em sua acepção expandida, sem nos atermos às definições, como as da UNESCO<sup>81</sup>, que condicionam a sua existência a fatores como número mínimo de folhas. Muitos de nossos volumes são curtos e poderiam ser denominados, a depender da fonte e do período, de folheto, prospecto, brochura, opúsculo, ou até “livro-folheto”<sup>82</sup>, o que será destacado quando necessário. De todo modo e apesar dessas flutuações conceituais, todas essas edições estão incontornavelmente inseridas em uma economia geral dos impressos.

As listas portam um reconhecido fascínio compatível com o horizonte de completude ligado ao imaginário das bibliotecas, ainda que possam ser infinitas. No entanto, elas não bastam por si mesmas, mas pelos sentidos que guardam seu conteúdo e pela utilização de seus volumes. Isto significa que a simples, mesmo que trabalhosa, enumeração das obras não dá conta dos usos e apropriações efetivados nos atos de leitura. Nesse sentido, uma questão capital, aventada por Chartier em parte significativa de sua vasta obra, é: como esses objetos (e textos) funcionam?<sup>83</sup> Buscando responder a essa proposição, serão analisadas de coleções baratas a “edições de luxo” destinadas a serem objeto de memória, de volumes resultantes unicamente de esforço autoral a projetos mais ambiciosos de instituições e editoras. Isso permitirá compreender o lugar da publicação de teatro no mercado editorial brasileiro, as influências estrangeiras, o espaço ocupado pelo autor, a formação de um novo público e de novas práticas de leitura, bem como as concepções subjacentes às políticas de Estado para o setor. A partir desse *corpus* será demonstrado o papel dessas edições como produtoras e produtos de projetos para o teatro nacional, projetos estes entendidos enquanto parte de esforços intelectuais capazes de formar espaços de discussão, difusão e monumentalização.

Além disso, para a compreensão do funcionamento desses objetos, será necessário o exame dos vestígios de algumas bibliotecas reais, não imaginárias, que deem a ver a circulação das obras, a frequência de títulos estrangeiros em idioma original ou traduzidos, os padrões de repetição, os princípios norteadores, as referências fundamentais, as lógicas de acúmulo e classificação. Para esse fim, destacamos a biblioteca da Sociedade Brasileira

---

<sup>81</sup> Segundo a UNESCO, um livro é “uma publicação impressa não periódica de, no mínimo, 49 páginas, excluindo as capas, publicada no país e colocada à disposição do público”. Do original: “*a non-periodical printed publication of at least 49 pages, exclusive of the cover pages, published in the country and made available to the public*”. (Tradução nossa). Disponível em: [http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13068&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html). Acesso em: 20/03/2021.

<sup>82</sup> ““Copacabana” – A publicação dessa comédia dos Srs. Mario Domingues e Mario Magalhães”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 9, 10 dez. 1943.

<sup>83</sup> CHARTIER, Roger. Do Livro à Leitura. In: \_\_\_\_\_ (Dir.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 77-105.

de Autores Teatrais (SBAT); o projeto de biblioteca do grupo Os Comediantes; os traços das bibliotecas do Serviço Nacional de Teatro (SNT), bem como de alguns críticos e artistas.

Estamos lidando, dessa maneira, com uma área de confluência entre história do teatro, história intelectual<sup>84</sup>, história política e dos livros, das bibliotecas, das edições e da leitura. Essa interseção se dá na medida em que essas publicações são encaradas como uma *fonte-objeto*<sup>85</sup>, isto é, um lugar de interação entre o documento e a realidade histórica, que não busca apenas o registro dos acontecimentos e a elucidação do passado, mas a dimensão histórica construída por esses objetos enquanto partícipes e agentes na elaboração de determinadas perspectivas e debates do seu tempo. Nesse sentido, a edição de teatro é mais do que mera edição de teatro, pois simultaneamente apresenta e engendra dimensões da vida cultural, social e política que se construía. Ao investigar os diversos momentos e relações estabelecidas no processo de publicação (processo este, essencialmente coletivo), busco articular, como proposto por Chartier, a interpretação das obras à “análise das condições técnicas ou sociais de sua publicação, circulação e apropriação”<sup>86</sup>. Além disso, essa *fonte-objeto*, mesmo que múltipla, pode ser encarada como espaço de cruzamento de sociabilidades de “microcosmos intelectuais”, para usar a expressão de Sirinelli<sup>87</sup>, devido ao seu caráter de projeto artístico-intelectual com impacto nos imaginários e práticas sociais e culturais. A viabilidade ou não dessas obras, assim como sua legitimação, está, portanto, relacionada a disposições dos campos editorial e teatral que determinariam as condições de produção desses artefatos, o que seria resultado, segundo Bourdieu<sup>88</sup>, não apenas de um processo produtivo material e individual, mas de um complexo sistema de relações entre os agentes, as instituições e os leitores. Dessa maneira, investigamos, em suma, condições de produção de obras de arte, processos de confecção, recepção, legitimação e reconhecimento público envoltos em laços e redes de sociabilidade intelecto-artísticas.

---

<sup>84</sup> A história intelectual tomada, aqui, como um diálogo entre “a história política, a história das elites culturais e a análise histórica da ‘literatura de ideias’” ALTAMIRANO, Carlos. *Intelectuales, Notas de Investigación*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006. p. 14.

<sup>85</sup> Como qualificado por DUTRA, Eliana de Freitas. *Rebeldes Literários da República: História e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

<sup>86</sup> CHARTIER, Roger. Literatura e cultura escrita: estabilidade das obras, mobilidade dos textos, pluralidade das leituras. *Escola São Paulo de Estudos Avançados*, 2012. Disponível em: [http://www.espea.iel.unicamp.br/textos/IDtextos\\_138\\_pt.pdf](http://www.espea.iel.unicamp.br/textos/IDtextos_138_pt.pdf). Acesso em: 20 jun. 2013.

<sup>87</sup> SIRINELLI, Jean- François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Trad. Dora Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

<sup>88</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

A percepção de uma biblioteca imaginária demanda o cotejamento de diversas obras armazenadas em locais distintos e de diversas bibliotecas reais, a fim de apreender presenças, ausências, esquecimentos e padrões de repetição. Além disso, para desvelar essa produção, os debates sobre os rumos da cena, as relações entre os agentes, as redes intelectuais, os processos que levam um manuscrito original ao livro, alguns caminhos entre teatros, editoras, bibliotecas e livrarias, foi necessário mobilizar uma diversidade de fontes que não se restringem às edições que constituem nossa fonte-objeto. Portanto, o levantamento documental passou por matérias de jornais e revistas, publicidades, críticas, documentos oficiais, catálogos, memórias e correspondências que pudessem fornecer indícios dessas práticas e dar a ver uma biblioteca imaginária que se constrói fortemente nas descontinuidades, nas indefinições e nos embates em torno de um projeto nacional controverso. Nesse sentido, a busca em periódicos foi fundamental, fossem eles literários, cotidianos ou especializados em teatro. Dentre eles, destacamos, sem pretensão de preponderância, *Ilustração Brasileira*, *Palcos e Telas*, *Revista do Livro*, *Dom Casmurro*, *Correio da Manhã*, *Jornal de Theatro & Sport*, *Comedia*, *Jornal de Theatro*, *Leitura*, *Comoedia*, *O Paiz* e *Diário de Notícias*. Para o exame das iniciativas estatais, por sua vez, foram utilizados o arquivo institucional do SNT, abrigado no Cedoc-Funarte, e o arquivo Gustavo Capanema do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV).<sup>89</sup> Nas citações extraídas de todas essas fontes foi mantida a ortografia original.

Os capítulos que se seguem são resultado de uma busca por estabelecer os nexos entre os fragmentos de um universo que implica tantas linhas de força, e pretendem, assim, lançar luz sobre determinadas perspectivas para o tema. No primeiro capítulo, serão perscrutadas reminiscências e definições em torno do que se construiu historicamente como uma “biblioteca teatral”. Em busca de rastros da formação dessa ideia, será estabelecida uma conceituação, depois um “ensaio de genealogia”, uma análise de bibliotecas específicas do

---

<sup>89</sup> No processo de levantamento bibliográfico e documental, também foi de suma importância o período do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE-CAPES), realizado entre setembro de 2018 e março de 2019, no *Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines* (CHCSC), da *Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines* (UVSQ), França, sob coordenação do professor Jean-Claude Yon e com bolsa da CAPES. Naquela ocasião, além de frequentar seminários de pesquisa sobre o tema das edições, do teatro e da circulação cultural transatlântica, pude ter acesso a uma expressiva e variada documentação e bibliografia, que ensejaram, notadamente, reflexões acerca da formação histórica de bibliotecas teatrais. Este trabalho foi realizado, todo na cidade de Paris, na *Bibliothèque Historique de la Ville Paris* (BHVP); na *Bibliothèque Sainte-Geneviève*; na *Bibliothèque Forney*; na *Société d'Histoire du Théâtre* (SHT); na *Bibliothèque Nationale de France* (BnF), destacadamente no *Département des Arts du Spectacle*; e na *Bibliothèque de l' Arsenal*.

período clássico e um breve desenvolvimento da presença dos livros de teatro nas bibliotecas. Uma última seção irá apresentar o conceito e as disputas em torno das representações e representantes do “teatro moderno”, assim como suas relações com o texto escrito. Se esse capítulo pode parecer um desvio em relação ao objeto, já que há um recuo temporal, isso se justifica por ele abrigar reflexões que se mostraram cada vez mais primordiais ao longo da pesquisa, buscando responder questões em aberto e não tratadas pela bibliografia consultada. Pretende-se, com isso, expor bases conceituais e teóricas basilares para a constituição deste trabalho.

No segundo capítulo, serão expostas premissas acerca das relações do impresso com o mundo teatral brasileiro nos primeiros anos do nosso recorte, impactados pela I Guerra Mundial; os significados da atividade de escrita para o teatro; a circulação e as formas de inscrição do texto teatral nas páginas; a influência do mercado editorial português; a fundação e as principais ações da SBAT para afirmar o autor teatral, bem como os indícios da organização de sua biblioteca. No terceiro capítulo, serão apresentados os projetos para as edições mais simples e baratas do período, o que dará ensejo para vislumbre de duas livrarias-editoras especializadas no ramo. No espaço do quarto e último capítulo serão delineados o lugar do livro de teatro no mercado editorial brasileiro, sobretudo na expansão das décadas de 1930 e 1940, seu espaço dentro das editoras e algumas estatísticas; as políticas estatais para publicação empreendidas pelo SNT e seus resultados; as investidas para produção de coleções de “clássicos universais”; as características e transformações contidas nos atos de leitura; e as inflexões da II Guerra Mundial no ambiente teatral brasileiro e na publicação de teatro. Por fim, um epílogo irá expor novas atitudes relacionadas à formação de bibliotecas teatrais. Com essa estrutura pretendi dar conta, de maneira não cronológica, de múltiplas maneiras para se observar os significados das edições de teatro a partir de sua produção, difusão, colecionismo e recepção.

Pesquisar publicações de teatro implica, ao mesmo tempo, reconhecer suas especificidades e também tomá-las como capítulos da história de outras literaturas, autores, editores e leitores. Isso não significa um retorno às perspectivas que muitas vezes não reconheciam o estudo sobre teatro em sua autonomia, mas, de outra maneira, compreender como essas publicações fazem parte de uma rede e são parte confluente de um amplo e complexo sistema teatral, cultural e urbano. Certamente, há algo da transmissão imaterial própria da profissão que reside no aprendizado prático, oral e geracional que não pode ser captado pelo impresso. Nesse sentido, há plena consciência de que essa pesquisa se debruça

sobre uma parte desse processo, fundamental, mas não totalizante e única. Por conseguinte, investigar livros de teatro não significa reduzir o teatro a isso e nem corroborar a sua submissão ao universo letrado, mas, pelo contrário, atentar-se para como essa aliança pode ter trazido consequências muito específicas e limitadoras, provocando apagamentos, silenciamentos e estreiteza de olhar em relação a gêneros e formas teatrais, proclamados mais ou menos legítimos.

O desejo de relacionar esses dois objetos – o teatro e o livro – era um sentimento antigo que passa, nos dois casos, por uma proximidade física. De significados e possibilidades tão variadas e de história tão antiga, ambos podem possuir lugar de destaque nas sociedades modernas e contemporâneas, não se desenvolvendo, contudo, espontaneamente. Suas produções são materiais e exigem a ação humana, sendo, portanto, culturais. Há, entretanto, algo de insondável e ancestral em suas materialidades que é exatamente aquilo que exerce tanto fascínio. Seguir pesquisando livros e teatro é, assim, uma aposta tanto no aprofundamento de seus estudos quanto na crença em suas capacidades inexplicavelmente transformadoras, seja individual ou coletivamente.



**Imagem 1:** *Bibliothèque des Théâtres*. Paris: Prault, 1733.  
Fonte: *Bibliothèque Nationale de France* (BnF)

## Capítulo 1: UMA BIBLIOTECA PARA O TEATRO

### 1.1. Uma cena para a biblioteca: imagem e definições

Também se esperou então o esclarecimento dos mistérios básicos da humanidade: a origem da biblioteca e do tempo.

Jorge Luis Borges, *A Biblioteca de Babel*

A gravura presente no frontispício da *Bibliothèque des Théâtres*<sup>1</sup>, a mais antiga bibliografia francesa de um repertório dramático, elaborada por Maupoint e datada de 1733, representa uma cena particular [Imagem 1, p. 53]. Trata-se de uma calcografia não assinada que mobiliza figuras do mundo antigo e constrói uma imagem que permite o reconhecimento de concepções acerca desse tipo específico de biblioteca, cujos sentidos podem ser vislumbrados a partir da interpretação de alguns de seus elementos. O título da obra está no alto, inscrito em uma cartela ornamentada, funcionando como espécie de legenda e definindo imediatamente o espaço desenhado, enquanto uma cortina suspensa (ou velário) margeia a lateral esquerda, remetendo ao universo teatral e revelando o espaço e suas personagens. Essa cortina estabelece também um recurso metalinguístico, isto é, a imagem de uma biblioteca teatral como cena, como palco dotado de profundidade. O cenário é um recinto atravessado por estantes repletas de livros ladeadas por bustos que indicam, possivelmente, a canonização de sujeitos fundamentais para este acervo, reforçando o motivo dos “homens ilustres”, tão apreciado e reiterado nas bibliotecas desde, ao menos, a Antiguidade romana<sup>2</sup>. Em um uso da cultura clássica típico do século XVIII, quatro figuras são responsáveis pela configuração de uma ação que se resume à leitura e à escritura. Entretanto, mesmo não havendo um grande número de evidências, algumas outras interpretações podem ser cogitadas por meio da análise dos signos apresentados.

A figura principal, ao contrário do que se poderia esperar, não é Dioniso, deus do teatro e representante da inspiração poética tão cara ao humanismo renascentista, mas que,

---

<sup>1</sup> MAUPOINT. *Bibliothèque des théâtres*, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques et opéra, le nom des auteurs et le temps de la représentation de ces pièces, avec des anecdotes sur les auteurs. Paris: Prault, 1733.

<sup>2</sup> BARBIER, Frédéric. *História das Bibliotecas: de Alexandria às bibliotecas virtuais*. Tradução Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. p. 63.

como demonstrou Nathalie Mahé<sup>3</sup>, passa por um recuo no século XVII e, sobretudo, no século XVIII, quando seu perfil se mostraria incompatível com a valorização da razão e da moral. A figura representada é, possivelmente, uma das musas da mitologia grega. Entretanto e curiosamente, não parece ser nem Melpômene ou Thalia – as musas da tragédia e da comédia, respectivamente –, mas Calíope, a “da bela voz”, segundo Hesíodo, “a superior entre todas”<sup>4</sup> as nove musas. Filha de Zeus e Mnemosine, assim como suas irmãs ela preside as artes e as ciências, devendo cantar e perpetuar, incumbindo-se da epopeia, da poesia épica e da eloquência. Além de uma patente similaridade facial com a Calíope representada pelo prestigiado pintor barroco Simon Vouet no quadro *Les muses Uranie et Caliope*, de 1634, alguns outros elementos apontam para sua identificação. Tradicionalmente acompanhada por uma tabuleta e um buril, símbolos da escrita, no frontispício da *Bibliothèque des Théâtres* ela redige em um livro com uma pena. As crianças – igualmente presentes na pintura de Vouet – também fazem parte de sua simbologia, uma vez que teve filhos, a depender da narrativa, com o rei trácio Eagro e com os deuses Apolo e Ares, dentre os quais Linus, Orfeu, Himeneu e Jálemo, diferenciando-se das outras musas, usualmente tidas como virgens. Evocando o universo lúdico, as três crianças portam, diversamente, um capacete, uma coroa de louros e uma máscara da comédia, enquanto parecem ler ou levar livros para a musa. Esta, por sua vez, aponta para a estante, sugerindo a solicitação de um volume aos seus “auxiliares”, que executam o serviço ao mesmo tempo que encarnam um plausível jogo teatral. Se, muitas vezes, Calíope tem junto de si três obras – a *Ilíada*, a *Odisséia* e a *Eneida* –, igualmente aqui três livros extraídos dessa biblioteca teatral são carregados pelas crianças.

Resta a pergunta: por que Calíope? Esta questão não pode ser compreendida se não considerarmos as características da musa, e também do teatro, a partir de uma perspectiva abrangente. Não se pode esquecer que Calíope, como as outras musas, tinha por missão inspirar os seres humanos para que estes se tornassem criativos na arte e na ciência. Especificamente, como já dito, ela inspirava a poesia épica e a eloquência, e sua figuração, portanto, pode indicar concepções do teatro que valorizam a grandiosidade heroica, as habilidades narrativas, a fluência, a elegância, a adequação e o domínio da linguagem, o convencimento e a tradução de grandes emoções. Sem dúvidas, um teatro, que como a epopeia, é tomado após a passagem de seu presumido registro oral para o escrito. Entretanto, mais do que identificar as possíveis motivações que guiaram a escolha que associou Calíope

---

<sup>3</sup> MAHÉ, Nathalie. *Le mythe de Bacchus*. Paris: Fayard, 1992.

<sup>4</sup> HESÍODO. *Teogonia*. Tradução e introdução Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013. p. 37.

a uma biblioteca de teatro, nos interessa aqui observar a sua ação. Ela escreve e, simultaneamente, aponta para a estante, enquanto uma das crianças deposita um volume em seu colo. Podemos supor aí que existe a sugestão de que os escritos da musa necessitam das referências presentes nos livros dessa biblioteca; e a leitura se torna, assim, impulsionadora e condição para a ação, isto é, o ato de se escrever teatro.

É sabido que as referências ao mundo antigo atravessam os séculos, sobretudo desde o fim do período medieval, e que ganham, de acordo com Dabdab Trabulsi<sup>5</sup>, um segundo impulso a partir do século XVIII, compondo um “sistema de representações” que, em diversas instâncias, modelou a subversão dos filósofos das Luzes e se tornou moda artística. A Antiguidade greco-romana foi instrumentalizada para os projetos de então, que opunham o relativismo pagão à herança cristã, à barbárie e ao absolutismo monárquico, operando, como no Renascimento, de maneira libertadora. Reestabelecer os laços com esse passado originário idealizado adquiria contornos, portanto, de um dever moral. Nesse sentido, esse universo de representações se adequa perfeitamente às visões e utopias em torno de uma biblioteca que se pretendia para o teatro. A referência clássica, enquanto aparato simbólico, parâmetro e modelo temporal, era capaz de, ao mesmo tempo, alimentar a busca por uma modernidade cujo saber racional garantisse o controle sobre o mundo e preconizasse critérios ordenadores de classificação do que deveria ser conservado e transmitido. Além disso, a presença marcante do mundo antigo não pode se desvincular da crença no saber clássico como arcabouço fundamental às pessoas educadas, do peso do classicismo teatral na França do século anterior e nem das diversas querelas que opuseram partidários de criações literárias e artísticas baseadas na herança antiga e partidários das formas novas.

Não é nosso propósito aprofundar na presença da cultura clássica no século XVIII ou em suas figurações nas edições ilustradas do período. É forçoso reconhecer que o exercício de interpretação iconográfica empreendido aqui tem seus limites inerentes à ausência de referenciais mais concretos e à singularidade do objeto no qual a gravura tem suporte, exigindo certo esforço de imaginação. Contudo e ao menos, é evidente um entrelaçamento de símbolos – o livro, a pena, a máscara, a cortina, o busto, a musa, as crianças – cujas significações passam pelas alegorias do teatro, pela narrativa heroica, pela apologia da eloquência, pela produção de saber, pela canonização de indivíduos e pela classificação do conhecimento. É justamente nesse entrelaçamento que se situam as possibilidades de

---

<sup>5</sup> DABDAB TRABULSI, José Antonio. Liberdade, Igualdade, Antiguidade: a Revolução Francesa e o Mundo Clássico. *Phoenix*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 205-255, 1998.

compreensão do porquê da presença de figuras do mundo antigo e de que maneira essa presença se articula a imaginários, visões e utopias que permitem entrever os projetos de bibliotecas, a proeminência da racionalidade iluminista, o lugar do teatro nas bibliotecas e, por consequência, as transformações do estatuto do teatro nas sociedades. Em outras palavras, podemos supor que a existência de um imaginário acerca do que poderia ser e de qual a função de uma biblioteca teatral determinou a construção dessa imagem.

Mas, deixando de lado as análises que flertam com a semiologia a partir da elucidação de signos, deve-se encarar o fato de que esta é, possivelmente, uma das raras gravuras alegóricas que representa uma biblioteca de teatro e que ilustra, de maneira significativa, a provável primeira bibliografia de teatro impressa. Mesmo que esta *Bibliothèque des Théâtres* não se refira a um acervo específico, a imagem responde a uma prática, ainda que incipiente, ou ao menos a um desejo ou projeto, assinalando que o momento de sua publicação – 1733 – não é, certamente, o advento singular do colecionismo teatral. Mas, antes de adentrarmos nas especificidades históricas da formação de bibliotecas teatrais, se faz necessário apresentar algumas breves considerações acerca da própria ideia de biblioteca, tema já amplamente debatido pelas ciências humanas, para que possamos, então, inserir a biblioteca de um gênero e tema específicos nessa reflexão.

Como apontado em nossa Introdução, a biblioteca do título desta pesquisa é uma biblioteca imaginária, uma vez que reúne diversas iniciativas de escrita, publicação, projetos, salvaguarda e circulação de obras impressas de e sobre teatro. Assim como a *Bibliothèque des Théâtres* de Maupoint, ela é inespecífica, já que não constitui acervo físico reunido conjuntamente como patrimônio de um indivíduo ou instituição em determinado espaço. Isso faz com que esta pesquisa transite entre os imaginários das bibliotecas e as condições reais de sua viabilização, o que, a bem da verdade, é uma constante nas reflexões sobre o tema. Dos significados da biblioteca como utopia e ambição da universalidade, desde o arquétipo de Alexandria, às análises de seu funcionamento e usos, uma diversidade enorme de textos se ocupou dos seus estatutos simbólicos e impactos bastante concretos na história da civilização ocidental. Afinal, como destacou Muriel Pic,

O que faz a magia da biblioteca é o fato de ser tanto lugar da análise documental quanto da imaginação. Mesmo perfeitamente classificada, ordenada, catalogada, uma biblioteca é um lugar de viagens, de errâncias, espaço de percursos possíveis por meio de diferentes ordens de realidade. Afinal, um livro chama outro, antecedente ou posterior, movimento

infinito no qual o saber se desordena, no qual o fantasmático opera. A biblioteca é o emblema de um imaginário moderno (...).<sup>6</sup>

Esse “labirinto babélico”, retratado de forma infinita e fantástica por Jorge Luis Borges, diz respeito à criação de espaços (ou dispositivos) para apreensão e preservação da memória escrita, e manifesta efeitos intelectuais ligados ao estudo, análise, compilação e produção de novos escritos. Esforço de contenção, dominação e ao mesmo tempo proliferação do saber enciclopédico, a biblioteca é uma utopia da razão classificatória, um projeto intelectual que transita entre o material e o imaterial. Nas palavras de Christian Jacob,

Lugar da memória nacional, espaço de conservação do patrimônio intelectual, literário e artístico, uma biblioteca é também o teatro de uma alquimia complexa em que, sob o efeito da leitura, da escrita e de sua interação, se liberam as forças, os movimentos do pensamento. É um lugar de diálogo com o passado, de criação e inovação (...).<sup>7</sup>

Ela é, também, portadora de processos de transmissão, perda e esquecimento, de políticas da memória por meio das quais, inevitavelmente, se almeja determinada ordem, completude e seleção. Lugar de sociabilidades, ela pode compor arquiteturas do saber baseadas em escolhas e projetos intelectuais. Jacob lembra, ainda, de suas implicações políticas:

O poder das bibliotecas não se situa apenas no mundo das palavras e dos conceitos. Como Alexandria já o significava claramente, o domínio da memória escrita e a acumulação dos livros não deixam de ter significações políticas. Eles são signo e instrumento de poder. Poder espiritual da Igreja. Poder temporal dos monarcas, dos príncipes, da aristocracia, da nação e da república. Poder econômico de quem dispõe dos recursos necessários para comprar livros, impressos ou manuscritos, em grande quantidade. Poder, enfim, intelectual e sobre os intelectuais, tanto é verdade que o domínio dos livros tem como corolário o direito de autorizar ou de proibir sua comunicação, ampliá-la ou restringi-la.<sup>8</sup>

Jean Marie Goulemot, por sua vez, tendo consultado o *Petit Robert* e o *Petit Larousse*, encontra três definições para a palavra “biblioteca”: uma coleção de livros e de manuscritos; o lugar onde eles estão dispostos; e um “móvel com prateleiras que servem para arrumar livros”<sup>9</sup>. Entretanto, essas explicações seriam insuficientes por poderem ser somente parciais, sobrepostas, ou por falarem muito dos livros e pouco da leitura. Uma biblioteca seria, muito mais, ainda segundo Goulemot, um projeto utópico de coexistência

<sup>6</sup> PIC, Muriel. *As desordens da biblioteca: fotomontagens; A biblioteca obscura* de W. H. F. Talbot. Tradução Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2015. p. 70.

<sup>7</sup> BARATIN, Marc.; Jacob, Christian (Dir.) *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Tradução Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 9.

<sup>8</sup> Ibid. p. 14.

<sup>9</sup> GOULEMOT, Jean Marie. *O amor às bibliotecas*. Tradução Maria Leonor Loureiro. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 5.

dos vestígios escritos do pensamento humano conciliado às restrições técnicas de espaço, conservação, classificação e seleção. No caso de uma biblioteca imaginária, essa lógica restritiva espacial é apenas parcialmente verdadeira, uma vez que não há uma única biblioteca real específica, apesar das políticas de seleção, investimento e classificação determinarem a sua estrutura. Isso significa que o fato de partirmos de uma biblioteca imaginária não a isenta de estar submetida a projetos e debates intelectuais, em suma, de forças que lhe são externas. Nesse sentido, Bruno Latour<sup>10</sup> é enfático no que diz respeito à necessidade de se perceber os fluxos que levam do mundo à inscrição em livros, compondo uma vasta rede, ao invés de se considerar a biblioteca uma fortaleza isolada cujos caminhos se restrinjam à leitura de um texto a outro. Para ele, é impossível compreender a produção de informações sem se levar em conta as instituições que permitem o estabelecimento de relações de dominação e seus veículos materiais. Ao mesmo tempo, no caso de acervos particulares<sup>11</sup>, pode-se observar como a biblioteca dá a ver uma representação que seu proprietário buscou fabricar de si mesmo “através da conservação de papéis e livros”<sup>12</sup>, como ordenação dos vestígios materiais de sua atividade, o que lança luz sobre trajetórias profissionais, redes de sociabilidade, práticas de escrita e inclinações de leitura.

Sem pretendermos traçar uma genealogia das bibliotecas no Ocidente, mas apenas apreender alguns de seus significados, podemos afirmar que essa “instituição”, além de uma quantidade robusta de pesquisas acadêmicas, gera uma infinidade de trabalhos que constituem seção relevante do mercado editorial e que, ao cabo, celebram as próprias bibliotecas e satisfazem a curiosidade de seus usuários, que se retroalimentam pelos ares míticos que originaram sua própria prática. Há, sem dúvidas, um grande poder de sedução evocado pelo que Alice Crawford<sup>13</sup> chamou de “paradoxo da dinâmica das bibliotecas”, originário de um confronto entre os impulsos históricos para se construir uma *überlibrary* que tudo abarque e a aceitação de que esse esforço não será bem-sucedido. Se os estudos em torno da história das bibliotecas – nacionais, públicas, privadas, eclesiásticas, aristocráticas, sediciosas, humanistas, iluministas, etc. – têm avançado há algumas décadas, de maneira relativamente global, para uma produção mais abrangente e sistemática, esta não é,

---

<sup>10</sup> LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc.; Jacob, Christian (Dir.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 21-44.

<sup>11</sup> Seguindo perspectiva pontuada por Giselle Venancio. VENANCIO, Giselle Martins. *Oliveira Vianna entre o espelho e a máscara*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

<sup>12</sup> Ibid. p. 154.

<sup>13</sup> CRAWFORD, Alice (Edited by). *The meaning of the library: a cultural history*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2015.

definitivamente, uma realidade para as bibliotecas de teatro. Isto se explica, em parte, por se tratar de uma tipologia de biblioteca especializada e também pelo fato de, muitas vezes, as coleções teatrais fazerem parte de conjuntos universalistas. Sendo assim, as “bibliotecas teatrais”, ou “de teatro”, seguem envoltas em incompreensões basilares, e permanece desconhecido o entendimento de sua emergência como categoria que identifica a especificidade de um conjunto, especificidade esta que se dá por condicionamentos sociais, políticos e culturais.

Em busca de uma definição, ao mesmo tempo evidente e elementar, para esse tipo de biblioteca, propomos que se trata de uma *coleção* de livros – mas também de impressos ou manuscritos e datiloscritos em geral – de peças e de obras sobre teatro, isto é, tratados, poéticas, histórias, teorias, críticas, anedotas, memórias, biografias, em suma, toda a produção escrita capaz de registrar o pensamento, a prática e os projetos em torno da atividade teatral em diversos lugares e ao longo do tempo. Esta coleção pode estar abrigada em um ou mais recintos e se referir a todo um espaço, mas também somente em armários ou estantes; pode ser disponibilizada em graus variados a pessoas próximas e interessadas, ou mesmo a um público amplo; é ordenada a partir da pretensão mais ou menos totalizante de reunir e oferecer o maior número de volumes; e pode pertencer ao Estado ou a associações, instituições, sociedades e indivíduos. Neste caso, ela representa as obras acumuladas por um sujeito específico em vida; obras estas que podem estar ligadas à sua formação, sua vida profissional, seu tempo de lazer, ou mesmo ao acaso. Por conseguinte, mesmo que o maior volume de títulos gire em torno do teatro, é natural serem encontrados diversos outros gêneros e temas, sendo que todo esse conjunto pode dizer sobre a forma desse sujeito fazer teatro ou de encarar a arte dramática. Há, sem dúvidas, uma porosidade entre essas origens de bibliotecas, marcadas por compras, doações e dispersões.

Partir dessa definição modelar, e também de uma biblioteca imaginária, não pode significar a obliteração do fazer-se das experiências históricas concretas, suas problemáticas, usos, motivações e desenvolvimento. Diante disso, a consulta a enciclopédias e dicionários de ciência da informação pode se constituir como um passo inicial para um melhor delineamento desse fenômeno. Na *Encyclopedia of Library and Information Science*, ambicioso projeto editado entre 1968 e 2003 em 73 volumes, o verbete *Theater Libraries*

*and Collections* é veiculado no volume 30, de 1980<sup>14</sup>. É plausível que a emergência dessa categoria enquanto léxico no interior desse campo do conhecimento se relacione aos esforços que, desde a década de 1930 e sobretudo no mundo anglo-americano, foram empreendidos visando a catalogação e a classificação de grandes coleções de teatro, reunindo especialistas com objetivos comuns de profissionalização.

O verbete em questão, escrito por Allan S. Jackson, aponta que a ideia de colecionar memorabilia teatral, ao que tudo indica, começou no mundo grego antigo, quando foram guardados os registros dos dramaturgos vencedores dos concursos teatrais realizados durante os festivais dionisíacos, o que foi seguido, posteriormente, pela prática de compilação de listas de atores das peças vitoriosas. Esta informação, embora fragmentária, remeteria no mínimo a aproximadamente 560 a. C. No século IV a.C., o político ateniense Licurgo estabeleceu a necessidade da criação de cópias oficiais das peças dos grandes autores trágicos para serem depositadas nos arquivos, impedindo assim a continuidade das modificações livres e abusivas dos textos, e criando de certo modo, desde então, o cânone trágico que perduraria. Por volta do mesmo período, Aristóteles, além de escrever sobre o teatro, teria também reunido os registros dos concursos dramáticos, formalizando uma determinada memória a partir desses vestígios. Parece ter sido uma prática, naquele momento, a inscrição de informações em pedra, talvez até nas paredes dos teatros, o que foi mantido até o desaparecimento desses últimos fragmentos em 143 a.C. Além da conservação de moldes de máscaras e de vasos gregos e romanos contendo informações teatrais, as listas de autores e atores vencedores nos festivais pode ter perdurado acompanhando as performances teatrais no mundo grego até o primeiro século da era cristã.

Uma nova etapa, ainda segundo Jackson, teria se iniciado com a superação das listas dos vencedores pela crítica literária e textual, marcada por dois eventos, a saber: a transferência dos textos dramáticos oficiais atenienses de Licurgo para a biblioteca de Alexandria, entre 247 e 222 a.C., onde eles foram copiados, disponibilizados e distribuídos em maior escala; e a “publicação”, pelos estudiosos de Alexandria, de diversas “edições”<sup>15</sup> das peças sobreviventes de Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes, contendo introduções, comentários sobre a qualidade literária e críticas. Já no âmbito romano, o rei Juba da Numídia (c. 46 a.C. - 19 d.C.) teria escrito uma história do teatro em 17 livros, desaparecida

---

<sup>14</sup> JACKSON, Allan S. Theater Libraries and Collections. In: KENT, Allen; LANCOUR, Harold; DAILY, Jay E (Executive Editors). *Encyclopedia of Library and Information Science*. v. 30. New York-Basel: Marcel Dekker Inc., 1980. p. 410-412.

<sup>15</sup> Apesar do anacronismo, reproduzimos aqui os termos “*publications*” e “*editions*”, usados por Jackson.

e conhecida somente por outros autores, o que indica a disponibilidade de uma considerável biblioteca teatral e coleção como fontes para se abordar aspectos técnicos, figurinos, máscaras, arquitetura teatral e produções. Desde a Antiguidade clássica, portanto, os textos teatrais e a memorabilia teriam sido, gradativamente, acumulados em coleções particulares e, mais raramente, em grandes bibliotecas.

Se o verbete fornece informações preliminares relevantes no que se refere aos primórdios do interesse pelo registro em torno do teatro e de sua transmissão, há, em seguida, um salto da Antiguidade para o século XX, quando teria começado um movimento para se isolar esses materiais e criar coleções especiais em instituições a partir da venda ou doação de acervos particulares. São desconsiderados, assim, períodos e processos que acreditamos fundamentais. Além disso, não é feita uma caracterização que diferencie a biblioteca do museu, e os exemplos do século XX são concentrados nos Estados Unidos. O que se tem, é que Allan S. Jackson busca, por meio do percurso apresentado, traçar uma ligação histórica entre os primeiros registros antigos contendo informações sobre as atividades teatrais e as ações contemporâneas de diversas instituições que guardam, além de manuscritos e livros, grandes acervos de “materiais efêmeros”, tais como fotos, programas, cartas, croquis de cena e cartazes. A razão desses acervos estaria na possibilidade de se reconstruir técnicas de produção do passado, transmitindo aos jovens artistas o patrimônio cultural e prático do teatro, “da mesma forma que as galerias de arte e as coleções de música ajudam os jovens artistas nessas áreas”<sup>16</sup>. O conhecimento dos registros do passado é justificado, assim, por sua função pedagógica para a formação no próprio domínio da arte, o que envolve tanto o reconhecimento de um legado histórico quanto a assimilação de técnicas específicas.

Contudo, se Jackson faz coincidir a coleta dos primeiros vestígios ao advento formal da tragédia na Grécia antiga – o que por muito tempo foi visto de maneira etnocentrada como *a fundação* do teatro universal –, isto parece se dar menos por razões evidentes, já que o conhecimento dessas atividades foi condicionado a existência e perpetuação de registros, e mais pelo alinhamento a uma lógica que, corriqueiramente, busca sua genealogia na experiência grega. Isto não se afigura suficiente para a articulação de uma linhagem que culminaria na criação de bibliotecas especializadas no século XX, já que esses escritos antigos estão na órbita do registro e da transmissão da memória, e ainda de maneira bastante nebulosa, não resultando na criação de categorias de bibliotecas ou mesmo de coleções

---

<sup>16</sup> Do original: “*in the same way that art galleries and music collections aid young artists in those fields*”. (Tradução nossa). Ibid. p. 412.

singularizadas por seu gênero ou tema. São, portanto, fenômenos diferentes a acumulação de escritos assim orientados e a coleta elementar de registros; e, se desse modo não o fosse, seria possível encontrar laços de filiação e continuidade entre manifestações diversas em um amplo espectro da cultura. Dito isto, o verbete de Jackson para bibliotecas e coleções teatrais cumpre objetivos de fato enciclopédicos e próprios dos problemas biblioteconômicos relativos a mapeamento, salvaguarda e classificação; entretanto, um melhor delineamento histórico do fenômeno permanece em nosso horizonte.

Curiosamente, o verbete é excluído das segunda, terceira e quarta edições da *Encyclopedia of Library and Information Science*.<sup>17</sup> Vinte e um anos depois, portanto em 2001, o *International Dictionary of Library Histories* integra essa categoria a um conjunto maior de bibliotecas, propondo um novo verbete escrito por Mary Ellen Rogan e Kevin B. Winkler: *Performing Arts Libraries*<sup>18</sup>. Com isso, há um deslizamento que responde a novos projetos interdisciplinares de classificação, cujo foco é o arquivamento e a preservação de uma documentação composta por materiais em diversos suportes, referentes “àsquelas atividades em que humanos recitam palavras, produzem música ou executam movimentos na frente de outros humanos, seja pessoalmente ou por meio de uma mídia gravada, para entretenimento e esclarecimento”<sup>19</sup>. Portanto, as *bibliotecas de artes performativas* seriam instituições que podem documentar não só teatro – mas também música, cinema, rádio, televisão, dança, circo, vaudeville, etc. –, e em razão desse amplo escopo existiriam em geral incorporadas a museus e arquivos; apesar de poderem, igualmente, se dedicar somente a uma dessas artes em particular.

Esse novo conceito é fruto da formação de redes de colaboração e pesquisa, que se empenharam na padronização dos esquemas de organização; na otimização dos instrumentos oferecidos pela internet para constituição de bases de dados, recursos online e localização dos acervos; na profissionalização das instituições e na especialização de seus trabalhadores; atendendo, igualmente, ao hibridismo de linguagens, disciplinas e pesquisas na área artística na segunda metade do século XX. Organismos internacionais, como o *International Theatre*

---

<sup>17</sup> A segunda edição foi dirigida por Miriam A. Drake e lançada em 2003 em quatro volumes; a terceira por Marcia J. Bates e Mary Niles Maack, lançada em 2010 em sete volumes; e a quarta por John D. McDonald e Michael Levine-Clark em 2017, também em sete volumes.

<sup>18</sup> ROGAN, Mary Ellen W.; WINKLER, Kevin B. *Performing Arts Libraries*. In: *International Dictionary of Library Histories*. v. 1 & 2. Editor David H. Stam. London and New York: Routledge: Taylor and Francis Group, 2001. p. 127-133.

<sup>19</sup> Do original: “those activities in which humans recite words, produce music, or execute movement in front of other humans, either in person or through a recorded medium, for entertainment and enlightenment”. (Tradução nossa). Ibid. p. 127.

*Institute da UNESCO e a Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle (SIBMAS)*, criada em 1954, foram fundamentais no processo de tornar esses materiais visíveis e mais acessíveis em uma escala internacional, contribuindo na formulação do conceito e também das próprias bibliotecas de artes performativas.

Ao mesmo tempo em que esse verbete do *International Dictionary of Library Histories* delinea a definição proposta e traz apontamentos sobre a criação e o tipo de material que encerram diversas instituições pelo mundo, ele não se esquivava em traçar um quadro histórico que retoma algumas afirmações de Allan S. Jackson. Apesar de se reconhecer que a criação desse tipo de biblioteca é um fenômeno do século XX, é buscada, desta vez de maneira mais abrangente, uma linhagem histórica para esse conceito contemporâneo; isto é, intenta-se encontrar em experiências díspares uma unidade construída posteriormente. Assim, a organização, documentação e colecionismo de materiais relacionados às artes performativas teria começado na Antiguidade grega, passado pelo repositório do material musical litúrgico nos mosteiros e catedrais na Idade Média, pela invenção da imprensa e elaboração de catálogos, pelas bibliotecas reais, até se chegar ao século XIX, constituindo-se, dessa maneira, uma espécie de pré-história desse gênero de bibliotecas. O percurso é praticamente indistinto da história global das bibliotecas no ocidente, o que equivale a simplesmente reconhecer a existência de vestígios escritos do amplo leque de artes performativas guardados em diversas coleções e épocas. Portanto, essa nos parece uma busca problemática, posto que opera com noções excessivamente largas e indistintas, e adota uma perspectiva linear e evolutiva para abordagem do problema.

Partindo da ideia para uma biblioteca teatral já estabelecida neste trabalho, que, por mais polissêmica que seja, ambiciona alguma especialização na área, reserva uma centralidade ao objeto livro e não se constitui indefinidamente de memorabilia e “material efêmero” – o que configuraria uma fusão a arquivos ou museus –, argumentamos que o teatro não é especialidade de bibliotecas antes do período moderno na Europa. Lembremos aqui, que não se trata da presença pontual de obras de teatro em quaisquer bibliotecas, algo que os dicionários e enciclopédias supracitados apontam existir até mesmo antes de Aristóteles. Isto significa que, por razões que a princípio não são difíceis de serem compreendidas, não encontramos nenhum indício do delineamento de bibliotecas teatrais antes da invenção da imprensa, quando há o aumento significativo do volume de obras, de sua reprodução e circulação. Afinal, como apontado por Julie Stone Peters, “antes do final do século XV, os textos de peças eram difíceis de encontrar. Funcionários municipais em busca de um roteiro

para um grande espetáculo tiveram que arranjar uma cópia a ser feita (um emissário teve que seguir todo o caminho de Abbeville a Paris em 1452 para obter uma cópia da Paixão de Arnoul Gréban do próprio Gréban)<sup>20</sup>.

## 1.2. Esboço de Genealogia

Ao buscarmos perspectivas para a observação histórica do fenômeno da produção e, principalmente, do acúmulo de livros de teatro no Brasil das primeiras décadas do século XX, impõe-se um exercício de recuo temporal que permita o estabelecimento de pontos de contato e continuidade, bem como a inserção dessas práticas em uma ótica internacional ampliada. Os questionamentos em torno da ideia de uma “biblioteca teatral” – que se relacionam às posturas em relação ao teatro escrito e à formação de conhecimento correlato – ensejam assim a realização de um percurso genealógico.

É certo que, além das facilidades obtidas com a invenção de Guttenberg – que impactaram profundamente a cultura, a economia dos livros e a proliferação das coleções particulares –, deve-se também tomar a laicização das bibliotecas impulsionada pelo humanismo e, em especial, as transformações do estatuto do teatro na sociedade como condições fundamentais para a emergência desses espaços onde os escritos em torno da cena possuem proeminência e visibilidade. Isto significa que a possibilidade de secularização é primordial não só para a formação dessas coleções e, antes, para a publicação de seus volumes, mas, inclusive, para a própria atividade teatral. Entretanto, essa secularização submeteu o teatro a um processo de moralização que implicava em sua normatização e no convencimento de sua utilidade para um público composto pela nobreza e pela burguesia nascente. Conforme demonstrou Georges Mongrédien<sup>21</sup> ainda na década de 1960, a consideração pública acerca dos *comédiens* mudou rapidamente na França nas primeiras décadas do século XVII, com o interesse súbito de uma nova geração de autores pelo gênero dramático, prezando pela “alta qualidade literária”, e que se serviam de “comediantes cultos,

---

<sup>20</sup> Do original: “Before the late fifteenth century, playtexts were hard to find. City officials looking for a script for a major spectacle had to arrange for a copy to be made (an emissary had to go all the way from Abbeville to Paris in 1452 to get a copy of Arnoul Gréban’s *Passion from Gréban himself*)”. (Tradução nossa). PETERS, Julie Stones. *Theatre of the Book, 1480-1880: print, text, and performance in Europe*. New York: Oxford University Press, 2000. p. 15. Abbeville se localiza aproximadamente 200 quilômetros ao norte de Paris.

<sup>21</sup> MONGRÉDIEN, Georges. *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*. Paris: Librairie Hachette, 1966.

amantes da bela linguagem”<sup>22</sup>, alçados, por sua vez, à condição de pequenas celebridades da moda. O teatro se tornava assim, gradualmente, não só um divertimento, mas um instrumento próprio a uma sociedade educada e refinada, se esquivando, tanto quanto possível, das condenações da Igreja. Nas palavras de Mongrédien, “de todas as maneiras, o teatro é purificado, literária e moralmente. A tragédia espalha o hábito dos sentimentos nobres, a comédia a da crítica dos costumes, mas despojada das vulgaridades e da baixeza da farsa”<sup>23</sup>.

Essa purificação terá efeitos radicais, reconfigurando o estatuto e os espaços do teatro na sociedade, e também no mundo literário. Se a cena e o texto escrito podem ser pouco ou nada interdependentes a depender da época e do gênero teatral em questão, essas novas atitudes diante do teatro escrito terão impactos tanto no delineamento de bibliotecas teatrais quanto na presença de obras de teatro nas bibliotecas em geral. Não se pode esquecer que as coleções respondem a preocupações das sociedades, grupos e indivíduos que as criaram. À vista disso, em busca das possíveis origens do fenômeno das bibliotecas teatrais, propomos três principais motivações que fornecem modelos plausíveis para o impulsionamento da acumulação, classificação e salvaguarda de livros de teatro na Europa moderna, especificamente na França (que servirá, em grande medida, como modelo exportável), dos séculos XVII e XVIII. Trata-se de uma questão genealógica: por que, em determinado período e lugar específicos, alguns sujeitos começaram a considerar interessante e necessário colecionar livros de e sobre teatro, construindo, desse modo, um saber teórico e instrumental ancorado em uma prática livresca que demanda o desenvolvimento de certa tecnologia, e que é formada e formadora de determinadas maneiras de se enxergar o teatro.

Podemos sustentar, de maneira indiciária, que o começo da formação desses acervos se deve a três fatores, a saber: 1) o impulso racionalizante e a febre exegetica do aristotelismo promovidos pelos “doutos” do século XVII a fim de estabelecerem as regras do teatro, demandando estudo de obras escritas e capacitação para o debate, para a escritura de tratados e mesmo de peças; 2) o começo da escrita da História do teatro no século XVIII, autônoma em relação à historiografia literária e ancorada fundamentalmente na noção de repertório; 3) o fenômeno do *Théâtre de Société*, em voga entre a nobreza europeia ao longo do século XVIII (e à revelia da Igreja), que difundiu uma verdadeira “teatromania” por meio de representações privadas e amadoras, o que demandava tanto poéticas e práticas próprias de

---

<sup>22</sup> Do original: “*comédiens cultivés, amateurs de beau langage*”. (Tradução nossa). Ibid., p. 27.

<sup>23</sup> Do original: “*De toutes les manières le théâtre s'épure, littérairement et moralement. La tragédie répand l'habitude des sentiments nobles, la comédie celle de la critique des moeurs, mais dépouillée des vulgarités et des bassesses de la farce*”. (Tradução nossa). Ibid., p. 28.

escrita quanto obras impressas à disposição nos palácios e castelos. Situamos aí o começo do processo, acidentado é verdade, de entrada do teatro para a literatura, ou, como sublinha Florence Dupont<sup>24</sup>, de celebração de um patrimônio teatral literário e de afirmação da perenidade do texto. Dentro do imenso universo de questões que esses tópicos suscitam, convém explicitar brevemente os principais pontos de cada um deles no que se refere aos objetivos dessa pesquisa.

Primeiramente, a amplificação teórica que Jean-Jacques Roubine<sup>25</sup> denominou de “aristotelismo revisitado”, e que consistia, desde o começo do século XVI, em sucessivas interpretações, reavaliações e difusão da herança antiga exprimida pelo modelo da *Poética* de Aristóteles, teve como um de seus corolários, nas primeiras décadas do século XVII, a emergência, no contexto moderno, do escritor de teatro como **poeta**. Isso implicava tanto novas representações e imaginários sociais em torno dessa figura quanto novas maneiras de trabalho. De fato, os grandes debates em torno das regras do teatro oriundas da consagração de Aristóteles como base para uma estética moderna foram acompanhados pela escrita meticulosa como expressão máxima do trabalho do dramaturgo, mesmo que o objetivo de seu trabalho pudesse não ser diretamente a publicação, mas os palcos.

Trata-se de uma “transformação ideológica decisiva”<sup>26</sup>, já que o aristotelismo ultrapassava o âmbito de uma teoria para se tornar uma ortodoxia capaz de orientar o trabalho do poeta e instaurar uma mentalidade segundo a qual os problemas de dramaturgia deveriam ser solucionados a partir de um corpo de textos e doutrinas. Assim sendo, “todo autor que pretenda qualidade ou que vise conquistar um poder econômico-intelectual deve reivindicar um conhecimento aprofundado da *Poética* e dos seus comentadores”<sup>27</sup>, estando sujeito, caso contrário, a uma crítica implacável dos “doutos” debatedores desses mesmos preceitos. Esse controle era chancelado e promovido pela *Académie Française*, criada por Richelieu em 1635, que, como relembra Edécio Mostaço, comandou um movimento intervencionista no teatro que “almejava um *telos* precípua: extirpar a *commedia dell’arte* dos domínios culturais elevados, relegando-a ao circuito de feira (com a proibição, pouco depois, de que

---

<sup>24</sup> DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

<sup>25</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>27</sup> p. 22.

utilizasse qualquer tipo de texto, em qualquer língua, o que favoreceu o desenvolvimento da pantomima)”<sup>28</sup>.

O desenvolvimento e o aprofundamento desse complexo processo não cabem nos recortes deste trabalho. Entretanto, para nossos propósitos, mesmo que os amplos estudos sobre as ideias do classicismo francês não tenham sido acompanhados na mesma magnitude pela investigação da materialidade pela qual essas ideias eram transmitidas, não exige grande esforço de imaginação postular o surgimento de novos espaços mantidos ou frequentados por esses sujeitos mobilizados pelo interesse teórico e pela modelação de um novo teatro que possuía como um de seus pilares a palavra escrita. É certo que a proliferação do grande volume de obras teóricas que sustentavam a construção desses debates e práticas demandava o colecionismo, o armazenamento e a disponibilização, mesmo que para círculos restritos, de livros para os quais era previsto um uso instrumental. Vale ressaltar que esse *corpus* foi aos poucos sendo composto, desde a tradução da *Poética* do árabe para o latim por Giorgio Valla em 1498, por sua publicação em grego em 1503, por uma nova tradução latina por Paccius em 1536, à qual se sucederam edições comentadas, como as de Robortello (1548), Maggi (1550) e Castelvetro (1570), sem que, no entanto, essas edições tivessem grande impacto sobre a cena.<sup>29</sup> Isso só ocorrerá na França do século seguinte, quando letrados como La Mesnardière, Chapelain, Scudéry e D'Aubignac irão se empenhar em modelos de aplicação, no suprimento mais sistemático de diversas lacunas do texto aristotélico e na avaliação da atividade teatral contemporânea, o que fará com que seus escritos ultrapassem ainda mais a *Poética* e seus comentários para serem veiculados em tratados, ainda que o texto mesmo de Aristóteles seja traduzido para o francês somente em 1671. Por certo, esses volumes de reflexões teóricas e postulados eram acompanhados, nas coleções, por textos teatrais propriamente ditos, como veremos mais adiante.

A instrumentalização desses repositórios também servirá a outros propósitos que, ao mesmo tempo, se valem e constituem acervos onde o teatro possui algum destaque. Considerando o segundo fator que acreditamos ter alicerçado o acúmulo e a salvaguarda de livros do gênero, pode-se dizer que os escritos sobre teatro acompanharão a entrada do teatro não só para a literatura, como também para a história, afirmando sua utilidade moral, social

---

<sup>28</sup> MOSTAÇO, Edélcio. Para uma história cultural do teatro. *ArtCultura*, Uberlândia-MG, v. 20, n. 36, p. 193-203, jan-jun. 2018. p. 196.

<sup>29</sup> ROUBINE. Op. Cit.

e pedagógica. A partir de 1730, como aponta o estudo de Claude Jaëcklé-Plunian<sup>30</sup>, são publicadas diversas histórias do teatro na França, de autores como Fontenelle, Riccoboni, Maupoint, Brumoy e Beauchamps. Eles não eram especialistas, mas se relacionavam de alguma maneira com a “profissão”, pesquisando em bibliotecas públicas ou privadas, bem como nas coleções de amadores ricos, e demandando em jornais a ajuda de conhecedores.

Como corolário desse novo interesse, que, tomamos a liberdade de dizer, configurava a dinâmica de uma “pequena Alexandria” teatral dispersa, a elaboração de catálogos adquiriu importância capital por inventariar o repertório escrito disponível a ser transformado em fonte de conhecimento e *corpus* para o trabalho intelectual. Tais catálogos, abrigando os livros de determinada biblioteca, poderiam então, como relembra Chartier<sup>31</sup>, ser chamados eles próprios de bibliotecas. Eles podiam ainda, seguindo tendência característica do século XVIII, inventariar não apenas as obras reunidas em local específico, mas ambicionar a listagem de todos os livros escritos sobre um tema, ou em um recorte nacional. Não por acaso, um dos primeiros resultados desta nova forma de se escrever a história do teatro intitulou-se exatamente *Bibliothèque des Théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques et opéra, le nom des auteurs et le temps de la représentation de ces pièces, avec des anecdotes sur les auteurs*<sup>32</sup>, de 1733, preparado pelo advogado Maupoint, cuja análise da ilustração do frontispício abriu este capítulo. Trata-se, possivelmente, do primeiro catálogo bibliográfico exclusivamente teatral, um in-oitavo de 370 páginas, repertoriando sobretudo títulos de autores dramáticos do século XVII. Não há dúvidas que, a despeito de sua singularidade e ineditismo relativos ao gênero, este volume se insere em uma tradição de projetos bibliográficos que, como lembrou Christian Jacob, “ao longo da história, tiveram muitas vezes a tarefa de compensar as lacunas das bibliotecas reais, ou mesmo de definir uma biblioteca ideal”<sup>33</sup>, livre das limitações materiais (o que podemos dizer, em alguma medida, é característica não apenas da *Bibliothèque des Théâtres* de Maupoint, como também da natureza desta tese).

---

<sup>30</sup> JAËCKLÉ-PLUNIAN, Claude. *L’Historiographie du théâtre au XVIIIe siècle: la venue du théâtre à l’histoire*. 2003. Thèse (Doctorat en Théâtre et Arts du Spectacle) – Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2003.

<sup>31</sup> CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução Mary Del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 73.

<sup>32</sup> MAUPOINT. *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques et opéra, le nom des auteurs et le temps de la représentation de ces pièces, avec des anecdotes sur les auteurs*. Paris: Prault, 1733.

<sup>33</sup> JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Dir.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 45-73. p. 60.

As bibliotecas condensadas em catálogos – eles mesmos como “dispositivos produtores de saber e texto”<sup>34</sup> que podem guardar diversas genealogias – forneciam, assim, a memória escrita da prática e da teoria teatral através de um *corpus*. Era exatamente esta ordenação que tornava possível as escritas das histórias do teatro, isto é, a extração de sínteses desses materiais transformadas em conteúdos a serem transmitidos. O fato de essa segunda motivação para emergência de acervos teatrais ter nos catálogos o seu estabelecimento ideal e a sua primeira face material visível, indica que as suas publicações eram úteis enquanto instrumento bibliográfico, podendo servir de guias para buscas no comércio de livrarias ou em gabinetes. Esse movimento dinâmico, isto é, de vai e vem entre os catálogos, o comércio e as bibliotecas já existentes, levou à formação de acervos mais especializados por colecionadores e amantes do mundo teatral, que ofereciam seus espaços para aqueles “sábios” interessados em escrever a história do teatro<sup>35</sup>. Nesse sentido, colecionar se mostrava, em si, como uma maneira de se inscrever o teatro na história.

Uma historiografia sistemática do teatro, como sugere Martine de Rougemont, só pode ser vislumbrada a partir do século XVIII, em um movimento que se inicia com as publicações da *Histoire du Théâtre Italien*<sup>36</sup>, de Luigi Riccoboni, em 1728; do catálogo de Maupoint, em 1733; dos três volumes das *Recherches sur les théâtres de France*<sup>37</sup>, de Godard de Bauchamps, em 1735 ; e, sobretudo, da *Histoire du Théâtre François*<sup>38</sup>, dos irmãos Claude e François Parfaict, lançada em 15 volumes entre 1734 e 1749. Para além da continuidade dos debates em torno da legitimidade do teatro e de suas formas poéticas, o século XVIII

(...) também inventará novos temas de pesquisa; ele incluirá o teatro no conjunto do projeto enciclopédico do Iluminismo, tomado em seu sentido mais amplo: um desejo de descrever e de classificar o círculo das artes e das técnicas úteis. Abordagem intelectual e política, que toma segredos dos especialistas para comunicá-los a todos os leitores, que enobrece cada profissão ao dar-lhe acesso à escrita (...).<sup>39</sup>

<sup>34</sup> Ibid. p. 66.

<sup>35</sup> JAËCKLÉ-PLUNIAN. Op. Cit.

<sup>36</sup> RICCOBONI, Luigi. *Histoire du theatre italien depuis la decadence de la Comedie Latine*. Paris: Hachette Livre-BnF, 2018.

<sup>37</sup> BEAUCHAMPS, Pierre-François Godard de. *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cens soixante et un jusques à présent..* 3 vol. Paris: 1735. rééd. Genève: Slatkine Reprints, 1968.

<sup>38</sup> PARFAICT (les frères). *Histoire du théâtre français*. 15 v. Paris: Le Mercier-Saillant, 1734-1749. rééd. Genève: Slatkine Reprints, 1967.

<sup>39</sup> Do original: “(...) va aussi inventer des thèmes nouveaux de recherche; il va inscrire le théâtre dans l'ensemble du projet encyclopédique des Lumières, pris dans son sens le plus large: une volonté de décrire et de classer le cercle des arts et des techniques utiles. Démarche intellectuelle et politique, qui ravit leur secret aux spécialistes pour le communiquer à tous les lecteurs, qui anoblit chaque métier en le faisant accéder à l'écritures (...)”. (Tradução nossa). ROUGEMONT. Op. Cit. p. 84.

Com efeito, inseridos nas disposições iluministas e movidos pela tentação enciclopédica representada pela biblioteca, o período também verá a proliferação dos primeiros dicionários de teatro, como mais uma face do mesmo processo oriundo da necessidade de se dar sentido histórico e classificatório a essa arte, agrupando todo o pretense conhecimento disponível sobre o tema.

Vale dizer que essas práticas eram acompanhadas pela publicação de “bibliotecas editoriais”, isto é, séries de peças contemporâneas, como o demonstrou Jeffrey Ravel<sup>40</sup>, e pelo crescimento da tradução de obras estrangeiras na segunda metade do século, sobretudo dos teatros inglês e alemão, o que revelava que o modelo clássico não era o único. Essas novas disposições também não escapavam aos registros, pois “a preocupação em se fazer a história do passado é fundante, no contexto de um teatro francês cujo apogeu se dá no reinado de Luís XV (...). Há também uma preocupação cada vez maior em fazer a história do presente, em registrar os fatos e as datas para a posteridade.”<sup>41</sup>.

Como brevemente demonstrado, a escrita da história do teatro de modo mais sistemático na França do século XVIII era ancorada fundamentalmente na disponibilização de um repertório escrito. Superando a exclusividade da análise das peças consideradas literárias, os estudos começavam a se debruçar sobre outros gêneros marginalizados, bem como a tatear uma história das representações e das trupes, com biografias de atores, aspectos administrativos e comportamentais. Um outro exemplo de catálogo bibliográfico desse século vai de encontro ao panorama apresentado aqui. Nos referimos à obra em três tomos *Bibliothèque du Théâtre François depuis son origine*<sup>42</sup>, “contendo um extrato de todas as obras compostas por este teatro, desde os mistérios até as peças de Pierre Corneille, uma lista cronológica daquelas compostas desta última época até o presente, com duas tabelas alfabéticas, uma dos autores e outra das peças”, elaborada pelo duque de La Vallière com a ajuda de colaboradores, publicada em 1768. É significativo que Louis-César de La Baume Le Blanc, o duque de La Vallière, autor principal dessa obra de claras pretensões totalizantes,

<sup>40</sup> RAVEL, Jeffrey S. Theatre Beyond Privilege: Changes in French Play Publication, 1700-1789. *SVEC*, 12, p. 299-347, 2001.

<sup>41</sup> Do original: “*Le souci de faire l’histoire du passé est fondateur, dans le contexte d’un théâtre français dont l’apogée se situe sous le règne de Louis XV (...). Il s’y ajoute un souci de plus en plus vif de faire l’histoire du présent, d’enregistrer les faits et les dates pour la posterité*”. (Tradução nossa). ROUGEMONT. Op. Cit. p. 85.

<sup>42</sup> LA VALLIÈRE, Louis-César de La Baume Le Blanc duc de *et al.* *Bibliothèque du Théâtre François depuis son origine*, contenant un extrait de tous les ouvrages composés pour ce théâtre, depuis les mystères jusqu’aux pièces de Pierre Corneille, une liste chronologique de celles composées depuis cette dernière époque jusqu’à présent, avec deux tables alphabétiques, l’une des auteurs et l’autre des pièces. 3 v. Dresden: Chez Michel Groell Libraire, 1768.

tenha sido um nobre bibliófilo importante na promoção do *Théâtre de Société*. Se as duas primeiras motivações para o impulsionamento da formação de acervos teatrais vistas aqui significavam a entrada do teatro para a literatura e para a história, a terceira se relaciona à instrumentalização dos escritos para uma prática cênica específica.

De fato, o fenômeno do *Théâtre de Société*, fora do alcance das imposições comerciais e críticas do teatro praticado nas cidades, difundiu ideias e valores próprios ao que viria a ser chamado de “nobreza esclarecida” no bojo da difusão do ideário iluminista. Não devendo ser confundido com o *Théâtre au Château*, prática em que comediantes profissionais se apresentavam nesses espaços, o *Théâtre de Société* era produzido pela mesma classe que o assistia, obedecendo a regras distintas das da cena oficial e se constituindo enquanto poderosa forma de sociabilidade privada nos pequenos palcos construídos nos castelos. Era, portanto, uma atividade que se espalhava enquanto performance do próprio meio social que a originou. Os trabalhos de David Trott<sup>43</sup> e aqueles dirigidos por Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval e Dominique Quéro<sup>44</sup> empreenderam um amplo mapeamento dessas práticas, analisadas enquanto acontecimentos políticos, culturais e sociais específicos, ao qual se seguiu uma vasta bibliografia. No que concerne às consequências desse fenômeno bastante amplo para o que buscamos demonstrar aqui, pode-se dizer que ele ensejou o acúmulo e a disponibilização de obras teatrais impressas, mesmo que a um público bastante restrito.

Alguns casos podem confirmar essa tendência. Dominique Quéro indica que M. Bertin de Blagny, por exemplo, que havia possuído uma trupe de *Société*, tem seus livros vendidos em 1743, “cujo catálogo mostra uma biblioteca dramática bem fornida”<sup>45</sup>. Do mesmo modo, Thomas Vernet demonstra que o castelo de L’Isle Adam, onde havia uma viva prática dessa forma teatral, comportava uma biblioteca com romances e peças de teatro, e “foi lá talvez que os atores pertencentes à comitiva do príncipe encontraram o seu repertório que era completado com números improvisados ou escritos especialmente para

---

<sup>43</sup> TROTT, David. Qu’est-ce que le théâtre de société? *Revue d’Histoire du Théâtre*, Paris, n. 225, p. 7-20, 2005-I.

<sup>44</sup> PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle; QUÉRO, Dominique (Orgs.). *Les Théâtres de Société au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles: Éditions de l’Université de Bruxelles, 2005.; PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle. Mise en scène de soi et du groupe. Les théâtres de société. *Société Française d’Étude du Dix-Huitième Siècle*, n. 49, p. 89-101, 2017/1.

<sup>45</sup> Do original: “dont le catalogue fait apparaître une bibliothèque dramatique très fournie”. (Tradução nossa). QUÉRO, Dominique. Les débuts de la future marquise de Pompadour sur les théâtres d’Étiolles. In: PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle; QUÉRO, Dominique (Orgs.). *Les Théâtres de Société au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles: Éditions de l’Université de Bruxelles, 2005. p. 33-42. p. 40.

eles”.<sup>46</sup> Em conferência proferida em 1913, intitulada *La Bibliographie Dramatique et les Collections de Théâtre*, Auguste Rondel aponta que “em 1768, foi feito um catálogo manuscrito de cento e cinquenta e duas páginas de peças de teatro reunidas no Château de Chanteloup pelo duque de Choiseul”<sup>47</sup>. É forçoso mencionar, ainda, o caso da biblioteca do já citado duque de La Vallière, o maior bibliófilo do período e colecionador do maior volume de peças teatrais registradas então, cuja parte que não foi dispersa seria no século seguinte incorporada à Biblioteca do Arsenal.

Outra parte dessa biblioteca foi adquirida pelo marquês de Paulmy, que faria publicar, dentre os diversos tomos de suas “recomendações extraídas de uma grande biblioteca” publicados entre 1779 e 1788, um volume com o sugestivo e longo título completo de “Manual de castelos ou Cartas contendo conselhos para formar uma biblioteca romanesca, para dirigir uma comédia de sociedade e para diversificar os prazeres de um salão, igualmente chamado de Manual de sociedades que se divertem interpretando a comédia ou Catálogo *raisonné* de todas as tragédias, comédias de teatros franceses e italianos, atos de óperas, óperas cômicas, peças à ariettes e provérbios que podem ser facilmente representados em teatros particulares também chamados de *Étrennes aux sociétés*”<sup>48</sup>. É evidente que este título traz por si só elementos significativos, e não é nosso objetivo analisar os pormenores dessa obra. Da mesma maneira, os exemplos envolvendo o *Théâtre de Société* poderiam se multiplicar, e, entretanto, os já relatados são indícios suficientes dessa prática que demandava obras impressas à disposição e que se misturava ao gosto pela bibliofilia e ao fausto da aristocracia privilegiada ainda pela lógica do Antigo Regime. Vale dizer que o fenômeno então se espalhou pela Europa. Basta mencionar que no

---

<sup>46</sup> Do original: “C’est là peut-être que les acteurs appartenant à l’entourage du prince trouvaient leur répertoire qu’ils complétaient par des divertissements improvisés ou écrits spécialement à leurs intentions”. (Tradução nossa). VERNET, Thomas. Théâtre, musique et société dans les résidences du prince de Conti. In: *Ibid.* p. 75-86. p. 82.

<sup>47</sup> Do original: “En 1768, il est fait un catalogue manuscrit de cent cinquante-deux pages des pièces de théâtres réunies au château de Chanteloup par le duc de Choiseul”. (Tradução nossa). RONDEL, Auguste. *Conférence sur la Bibliographie Dramatique et sur les collections de théâtre*. Lille: Imprimerie Lefebvre-Ducrocq; Marseille: Chez l’Auteur, 1913. p. 12.

<sup>48</sup> Título original: “*Manuel des châteaux ou Lettres contenant des conseils pour former une bibliothèque romanesque, pour diriger une comédie de société, et pour diversifier les plaisirs d’un salon, également appelé Manuel des sociétés qui font leur amusement de jouer la comédie ou Catalogue raisonné de toutes les tragédies, comédies des théâtres français et italien, actes d’opéra, opéras comiques, pièces à ariettes et proverbes qui peuvent facilement se représenter sur les théâtres particuliers encore appelé Étrennes aux sociétés*”. (Tradução nossa). *Recommandations d’Antoine-René de Voyer*, marquis de Paulmy d’Argenson, Mélanges tirés d’une grande bibliothèque... Paris, 1779-1788, 68 tomes en 58 vol. v. 2. Manuel des châteaux ou Lettres contenant...

*Journal des Savants* de maio de 1914, era narrado o caso de Natália, irmã de Pedro o Grande, da Rússia:

Esta princesa, tão esclarecida para sua época, amava o teatro apaixonadamente. Desde os dezessete anos, ela apresentava comédias em seus aposentos. Em vários dos palácios que frequentava viam-se, senão em teatros propriamente ditos, pelo menos salas reservadas à comédia (komidina khoromina). Na Praça Vermelha de Moscou, Pedro o Grande, até mandou construir uma sala na qual O casamento forçado de Molière foi encenado. Nathalie tinha uma biblioteca teatral cujo catálogo chegou até nós. (...) Como Catarina II mais tarde, a própria Nathalie escreveu para o teatro.<sup>49</sup>

Outras motivações oriundas de escritos e práticas poderiam se somar a esse esboço de gênese, como os debates em torno da moralidade e da utilidade do teatro, da arte do ator e dos aspectos técnicos materiais da representação. Contudo, apesar de crescentes dentro do panorama da cultura teatral escrita, acreditamos que esses elementos não possuíam, ainda, força para mobilizar a formação de acervos. Decerto, cada coleção possui sua história e formação específicas. O esboço de gênese delineado, entretanto, apresenta linhas de força que historicizam, a partir de usos específicos, as diversas emergências modernas do fenômeno, e intenta fornecer explicações que escapem às conceituações que naturalizam uma suposta continuidade histórica desse colecionismo, dos gregos à atualidade, ou que centram a atenção no surgimento das políticas patrimoniais. Deve-se dizer, os séculos XVII e XVIII não inventavam essas formas escritas, mas viram a lenta emergência de fenômenos que convergiram em direção à necessidade de formação de bibliotecas em grande parte consagradas aos escritos teatrais. Os vestígios dessas primeiras bibliotecas no período moderno, bem como a própria construção dessa ideia, podem iluminar a percepção das continuidades e descontinuidades básicas desse universo de publicações, as ressonâncias no caso brasileiro, e, mais do que isso, levar ao entendimento de que a função atribuída ao teatro escrito e seu lugar nas sociedades interferem em sua presença nas bibliotecas. Antes disso, contudo, elegemos para um exame mais detido a estruturação de bibliotecas onde o teatro possuía destaque no classicismo francês, momento, como visto, fundacional para a formação do estatuto de autor dramático.

---

<sup>49</sup> Do original: “*Cette princesse si éclairée pour son temps aimait passionément le théâtre. Dès l’âge de dix-sept ans elle faisait jouer la comédie dans ses appartements. Dans plusieurs des palais qu’elle fréquenta on vit, sinon des théâtres proprement dits, du moins des salles réeservées à la comédie (komidina khoromina). Sur la Place Rouge de Moscou Pierre le Grand en fit même construire une où l’on joua Le Mariage forcé, de Molière. Nathalie possédait une bibliothèque théâtrale dont le catalogue est arrivé jusqu’à nous. (...) Comme plus tard Catherine II, Nathalie écrivait elle-même pour le théâtre*”. (Tradução nossa). LEGER, Louis. Les soeurs de Pierre Le Grand. *Journal des Savants*, Paris, Jean Cusson, p. 193-207, Mai 1914. p. 206.

### 1.3. Anatomia de uma biblioteca teatral clássica

O manual solicitado por Richelieu a François Hédelin, o abade D'Aubignac, intitulado *La pratique du théâtre* e publicado em 1657, era destinado a ser um guia prático para futuros dramaturgos e, segundo Marvin Carlson, “tornou-se um padrão de referência para os autores teatrais na França e no exterior pelo resto do século”<sup>50</sup>. Trata-se, segundo o próprio subtítulo do volume, de uma “obra muito necessária para quem quer se dedicar à Composição de Poemas Dramáticos, quem os recita em público, ou quem tem prazer em ver as suas representações”<sup>51</sup>; e seu capítulo cinco, intitulado “Da maneira pela qual devemos nos instruir para escrever o Poema Dramático”<sup>52</sup>, nos fornece concepções significativas acerca dos meios a serem seguidos para se formar um autor teatral. Para o abade, os jovens inclinados para a poesia e seduzidos pelo teatro podem incorrer em más escolhas quando decidem escrever uma comédia apenas a partir de sua experiência de leitura nos colégios e do contato com algumas poucas representações atraentes para não iniciados. Essa audácia não passaria de um erro, já que não há ofício que não exija aprendizado com os mestres e submissão ao seu crivo, sobretudo nesta que é a mais bela *Art de l'esprit*, e também a mais difícil. D'Aubignac fornece, então, conselhos àqueles que querem se tornar poetas :

Primeiramente é necessário que ele contenha todos esses desejos impetuosos de glória, e que perca a crença de que basta escrever versos para fazer um Poema Dramático. É necessário que ele se dedique à leitura da Poética de Aristóteles, e da de Horácio, e que eles as estude com seriedade e atenção. Em seguida, é preciso que ele folheie seus Comentários, e aqueles que trabalharam com este assunto, como Castelvetro, Hierôme Vida, Heinsius, Vossius, la Ménardiere e todos os outros.<sup>53</sup>

Não se deve perder, então, uma palavra dessas leituras, já que “todas têm peso”. A esses autores somam-se Plutarco, Athenée e Lilius Giraldus, que em diversas passagens tocaram

---

<sup>50</sup> CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997. p. 95.

<sup>51</sup> Do original: “Ouvrage tres-necessaire à ceux qui veulent s'appliquer à la Composition des Poëmes Dramatiques, qui les recitent en public, ou qui prennent plaisir d'en voir les representations”. (Tradução nossa).

<sup>52</sup> Do original: “De la maniere dont on doit s'instruire pour travailler au Poëme Dramatique”. (Tradução nossa). D'AUBIGNAC, L'Abbé. *La pratique du théâtre*. Tome Premier. Amsterdam: Jean Frederic Bernard, 1715. p. 23-27.

<sup>53</sup> Do original: “Premierement il faut qu'il retienne tous ces impetueux desirs de gloire, & qu'il perde la croyance qu'il suffit de faire des vers pour faire un Poëme Dramatique. Il faut qu'il s'applique à la lecture de la Poëtique d'Aristote, & de celle d'Horace, & qu'il les étudie (p. 25) serieusement & attentivement. Ensuite il est nécessaire qu'il aille feüilleter leurs Commentaires, & ceux qui ont travaillé sur cette matiere, comme Castelvetro, (...) Hierôme Vida, Heinsius, Vossius, la Ménardiere & tous les autres”. (Tradução nossa). Ibid., p. 25-26.

em importantes “máximas do teatro”. Não se deve também deixar passar nenhum texto dos escritores antigos sem um exame cuidadoso, pois mesmo uma palavra que não se refira a um pensamento sobre o teatro pode conter um segredo ou a resolução de grandes dificuldades. Após esses estudos de teoria, o jovem aspirante a dramaturgo tem de ler todos os “poemas” conservados (provavelmente as peças) dos gregos e latinos, e se enveredar por reflexões profundas e exames das motivações dos autores nas suas escolhas, observando atentamente como uma palavra engenhosamente colocada não pode passar despercebida.

Percebe-se aí que o autor, para D’Aubignac, deve ser um estudioso conhecedor de todo e qualquer escrito sobre o teatro no mundo antigo e moderno, o que passa pela leitura intensiva de teorias e peças; como se fosse dito: “para se escrever teatro, é necessário conhecer isto”. Trata-se, sem dúvidas, da inauguração de um modelo de autor teatral, no mundo moderno, que deve ser parte do círculo de letrados e sábios; e, mesmo que esta seja uma proposta de formação para futuros dramaturgos, ela reflete os anseios e práticas daquele tempo. Desse modo, o assinalamento da existência, a demanda por livros de teatro e a prerrogativa de seu uso instrumental por agentes mais especializados são indícios de um começo da formação dessas coleções.

Um autor que desejasse seguir os preceitos do abade possivelmente encontraria essas obras em bibliotecas “semipúblicas” ou “públicas”, gabinetes de leitura ou nas coleções das nascentes sociedades eruditas e academias, apesar de, como assinalou Frédéric Barbier, haver um interesse limitado na constituição de bibliotecas por estas últimas, uma vez que “a maioria dos membros dispõe de sua própria coleção”<sup>54</sup>. De fato, novamente segundo Barbier, o período, que coincide com o estabelecimento das bases da biblioteconomia moderna, é marcado – para além do crescimento das bibliotecas dos príncipes –, pela organização de bibliotecas pela “nova nobreza de toga” (juristas, magistrados e parlamentares), por eruditos colecionadores e, ocasionalmente, por certos professores e membros de profissões liberais. Afirmando a bibliofilia, essas ações foram fundamentais para as práticas dos leitores e para a conformação de “uma sociabilidade erudita em torno do livro”<sup>55</sup>.

Seguindo essa mesma lógica, no que se refere ao teatro, as bibliotecas particulares, muitas vezes abertas a algum público, serão o espaço privilegiado para acesso às obras prescritas como fundamentais. Tomemos como exemplo concreto a biblioteca de Racine,

---

<sup>54</sup> BARBIER, Frédéric. *História das Bibliotecas: de Alexandria às bibliotecas virtuais*. Tradução Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. p. 273.

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 236.

que, segundo Marvin Carlson, “estudou acuradamente o manual de D’Aubignac”<sup>56</sup>, e foi, além de dramaturgo, membro da *Académie Française*, portanto, absolutamente envolvido nos debates de então. Sua biblioteca, cujo inventário estimativo quando de seu falecimento, em 1699, listava 319 obras em 1539 volumes, foi dispersada pela venda ou doação de seu filho.<sup>57</sup> O estudo do bibliotecário Paul Bonnefon<sup>58</sup>, datado de 1898 e decorrente de uma tradição bibliográfica do século XIX<sup>59</sup>, nos fornece balizas para a configuração e visualização desse primeiro traçado de bibliotecas teatrais, ou melhor dizendo, da biblioteca de um “homem de teatro”. Buscando reconstituir esse conjunto desmembrado, Bonnefon examina as obras conhecidas, naquele momento, como tendo sido pertencentes a Racine, e soma à listagem de 1699 mais 77 títulos provenientes de minutas descobertas nos oitocentos. Para tanto, ele parte de uma descrição espacial baseada em seu inventário *post-mortem*: Racine possuía um grande quarto como gabinete, situado no segundo andar de sua casa na rua des Marais-Saint-Germain, atual Visconti número 13, em Paris, onde seus livros ficavam reunidos. Lá, onde ele se retirava confortavelmente para estudar, havia uma grande mesa, um armário de madeira, duas poltronas, porcelanas finas, um pequeno tapete em frente à lareira, e as paredes cobertas por tapeçarias de Flandres e ornadas por dezesseis gravuras emolduradas, um retrato sobre tela (provavelmente dele próprio) e um espelho. A maior parte de seus livros ficava ali, ao alcance da mão, em seis prateleiras de madeira cobertas por sarja verde e tachas douradas, apesar de haver ainda, no mesmo andar, um armário com cinco prateleiras e uma pequena cortina de tafetá na frente, onde também se guardavam livros.<sup>60</sup>

A esta expressiva reconstituição espacial, segue a descrição das obras identificadas em diferentes áreas do saber nessa biblioteca. Há um destaque para a santa escritura, com a

---

<sup>56</sup> CARLSON. Op. Cit. p. 96.

<sup>57</sup> Segundo o dicionário *Tout Racine*, “Os livros que Racine possuía foram dispersados. Seu filho Louis doou uma vintena à Biblioteca Real, hoje Biblioteca Nacional. Ele vendeu uma quarentena de outros a Le Franc de Pompignan. Essas obras se encontram agora na Biblioteca Municipal de Toulouse. Os outros livros pertencem a particulares ou foram perdidos”. (Tradução nossa). Do original: “*Les livres que Racine possédait ont été dispersés. Son fils Louis en donna une vingtaine à la Bibliothèque royale, aujourd'hui Bibliothèque nationale. Il en vendit une quarantaine d'autres à Le Franc de Pompignan. Ces ouvrages se trouvent maintenant à la Bibliothèque municipale de Toulouse. Les autres livres appartiennent à des particuliers ou ont été perdus.*” BATESTI, Jean-Paul; CHAUVET, Jean-Marc. *Tout Racine*. Dictionnaire de l’homme, de l’oeuvre, de la posterité. Paris : Larousse, 1999. p. 17.

<sup>58</sup> BONNEFON, Paul. La Bibliothèque de Racine. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5e Année, n. 2, p. 169-219, 1898.

<sup>59</sup> Segundo o próprio Bonnefon, os livros que pertenceram à Racine foram objeto de numerosos trabalhos publicados em periódicos, dentre eles o do helenista Gail, em 1819, na revista *Philologus*; o de Félix Ravaisson-Mollien, na *Nouvelle Revue Encyclopédique*, em outubro de 1846; e o do bibliógrafo erudito Quérard, que publicou em um periódico de seu nome em 1856 tudo o que suas pesquisas haviam lhe mostrado sobre a biblioteca de Racine. *Ibid.* p. 188.

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 171.

presença de diversas Bíblias, comentários religiosos, história eclesiástica e obras de teólogos contemporâneos; há também escritos científicos (matemática, física, medicina); filosóficos, cuja maior importância cabe a Descartes, mas há ainda Maquiavel, os *Ensaio*s de Montaigne e a *Utopia* de Thomas Morus; histórias da França e biografias; e, muito numerosas, as belas-letras, sobretudo latinas e gregas, incluindo quatro edições de Homero, mas também em línguas modernas, a exemplo de *Dom Quixote*. Se faziam presentes também os historiadores antigos (Heródoto, Tucídides, Diodoro de Sicília, Políbio); uma longa lista de autores gregos (Xenofontes, Plutarco, Appien, Dion Cassius, Dion Chrysostome, Luciano de Samósata, Demóstenes, Isócrates, Platão), e, menos numerosos, de autores latinos, dentre os quais Cícero é o mais recorrente, além do moderno Lilius Giraldus.

No que se refere diretamente às teorias sobre o teatro, Racine possuía duas edições das obras completas de Aristóteles, em grego e em latim, além de uma edição separada da *Poética*, impressa em Londres em 1623; os comentários de Petri Victorii; a *Poética* de Scaliger; a *Tragoediae Constitutione Liber* de Heinsius; e *La Pratique du Théâtre*, do abade D'Aubignac. Em matéria de peças de teatro, Bonnefon aponta que o inventário traz informações insuficientes sobre os antigos autores dramáticos, uma vez que já foram identificados volumes que pertenceram a Racine que não estão listados, havendo, certamente, muitos outros perdidos. Abrangendo aquelas do inventário e as acrescentadas por Bonnefon, há três edições contendo as sete tragédias sobreviventes de Ésquilo; seis edições das sete tragédias de Sófocles; três edições das dezessete tragédias de Eurípides em um ou dois volumes; quatro edições das comédias de Aristófanes; uma das tragédias de Sêneca e uma das comédias de Terêncio. Vale dizer que essas diferentes edições são todas dos séculos XVI e XVII, muitas possuem comentários e prefácios, e todas são em grego, latim, ou ambos, à exceção da tradução francesa de Terêncio. Somando-se a esse repertório, as peças de autores modernos incluem onze volumes das obras de Corneille; as comédias de Molière; as tragédias de Jean Rotrou; e publicações do próprio Racine.

Chama a atenção, à primeira vista, uma certa exiguidade de obras relacionadas a teatro nesta biblioteca, se comparadas ao volume total de títulos. Seria ilusório acreditar, todavia, que essas coleções particulares possuíam somente esse gênero e tema, até pelo tipo de formação de amplo espectro desejada, como postulado pelo abade D'Aubignac. Além disso, acreditamos que há mais uma explicação: a ortodoxia do classicismo impunha um sistema de referências onde não cabiam outras obras do mundo do teatro que não fossem relacionadas ao referencial literário grego. Portanto, as obras sobreviventes – um *corpus*

bastante circunscrito –, impunham, visando a sua retenção meticulosa, uma espécie de leitura intensiva, isto é, aquela leitura “confrontada a livros pouco numerosos, apoiada na escuta e na memória, reverencial e respeitosa”<sup>61</sup>. É o próprio modelo de teatro desejado que não permite a penetração de outras obras teatrais, contemporâneas, nessa biblioteca. Melhor seria reconhecer que, em termos de repertório teatral clássico, não faltava praticamente nada.

Essa diversidade não invalida nosso propósito de delineamento de uma biblioteca teatral, ainda que não tenhamos aqui a sua concepção universalista e enciclopédica, mas sim um primeiro momento em que o autor de teatro pode ser reconhecido como poeta desde que observadas certas leituras fundamentais baseadas no humanismo e na reverência aos antigos. O caso de Racine é, nesse sentido, privilegiado para observarmos a estruturação dessas leituras alicerçada na formação de um acervo pessoal. Ademais, devemos ressaltar, as coleções particulares estão sujeitas tanto a padrões como a especificidades que respondem aos interesses, formação e crenças de cada indivíduo. Em nosso caso, apesar da dramaturgia se tornar o centro dos trabalhos de Racine durante alguns anos (sobretudo entre as décadas de 1660 e 1680), é preciso lembrar que ele foi também, ao longo da vida, historiador, tradutor, autor de sonetos, odes e canções, tendo recebido uma educação estritamente religiosa.

Não obstante, é possível se entrever alguns indícios, inferidos a partir dos comentários de Bonnefon, do modo pelo qual ele se valia dessa variedade de obras para sua escrita dramaturgica. O mais direto deles se apresenta nas numerosas anotações manuscritas – estudadas detidamente e publicadas por eruditos helenistas do século XIX<sup>62</sup> – deixadas nas margens dos volumes dos autores trágicos gregos, indicando estudo preciso, comparações entre grego e latim, cotejamento com os comentadores e estabelecimento de um modelo. Outro indício são as anotações nas margens da publicação de sua própria peça, *Esther, tragédia tirada da escritura santa*, onde ele reproduz trechos da Bíblia que inspiraram a peça, revelando como operava com essa referência direta tão presente em sua biblioteca.<sup>63</sup> Por fim, um terceiro uso notável é apontado por Bonnefon a partir da existência de um grande número de obras, tanto religiosas quanto históricas, ornadas por gravuras que ilustravam

---

<sup>61</sup> CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 23.

<sup>62</sup> De acordo com Bonnefon, sobretudo Gail e Félix Ravaisson-Mollien.

<sup>63</sup> Deve-se registrar que em suas duas últimas tragédias, *Esther* (1689) e *Atália* (1691), Racine abandona as histórias do mundo antigo clássico para se debruçar sobre temas bíblicos.

certas passagens. Estas “belas” gravuras teriam sido úteis para a visualização das cenas de suas tragédias. A percepção de Bonnefon, nesse sentido, é bastante original:

Quase todas as obras desta natureza aparecidas em sua época, as mais belas e as mais caras, estão ao seu alcance e o poeta as consulta com interesse. É aí que ele buscará a forma plástica de seu sonho que sua qualidade de autor dramático o obriga a tornar sensível a todos os olhos. Esses documentos gráficos darão a ele a aparência externa de seus personagens, assim como a leitura de poetas antigos fornecerá a ele, por assim dizer, a alma com a qual os animará. Estas são as duas partes do mesmo todo.<sup>64</sup>

Por meio desses três referenciais exemplificados – textos dos trágicos antigos, escrituras sagradas e ilustrações –, podemos conceber algumas maneiras pelas quais Racine instrumentalizava sua biblioteca para construir-se como autor teatral. Somos capazes de supor que, guardadas as especificidades individuais, com Molière não era muito diferente. Apesar de sua biblioteca ter desaparecido, Édouard Fournier, escrevendo em 1863 a partir de documentos novos, afirma que “ele amava muito os livros, não somente os relacionados ao teatro, mas de todos os tipos”<sup>65</sup>, buscando-os mesmo usados nas mãos dos *bouquinistes*, já que nenhum “escapava de suas mãos”. Em um exercício de imaginação, Fournier indica que Molière teria, seguramente, Plauto, Terêncio, a *Retórica* e a *Poética* de Aristóteles, talvez um Menandro, e também Rabelais, além de comédias satíricas italianas e espanholas, no que ele se diferencia de Racine. Além disso, sabe-se que Molière e sua trupe foram gratificados pelo rei em 1669 com 144 livros.<sup>66</sup>

Ao contrário de Fournier, Soulié, em texto do mesmo ano de 1863<sup>67</sup>, lista alguns títulos da biblioteca de Molière a partir de um inventário extremamente lacônico. Aparecem, novamente, a Bíblia; Plutarco; Heródoto; Diodoro de Sicília; Terêncio; Virgílio; Horácio; Sêneca; Ovídio; Montaigne; Corneille; dentre outros, além de comédias francesas, italianas e espanholas em 240 volumes. Há, sem dúvidas, em matéria de teatro, uma maior diversidade em relação a Racine, o que se justifica, em parte, pela mudança do gênero focalizado, da tragédia para a comédia, atestando, como sabido, que Molière se valia não só dos antigos,

---

<sup>64</sup> Do original: “Presque tous les ouvrages de cette nature parus en son temps, le plus beaux et les plus coûteux, sont sur ses rayons et le poète les consulte avec intérêt. C’est là qu’il va chercher la forme plastique de son rêve que sa qualité d’auteur dramatique l’oblige de rendre sensible à tous les yeux. Ces documents graphiques lui donneront l’aspect extérieur de ses personnages, comme la lecture des poètes anciens lui fournira, pour ainsi dire, l’âme dont il les animera. Ce sont là les deux parties d’un même ensemble”. (Tradução nossa). p. 219.

<sup>65</sup> Do original : “Il aimait beaucoup les livres, non-seulement ceux qui avaient rapport au théâtre, mais les livres de toute sorte”. FOURNIER, Édouard. *Le roman de Molière: suivi de fragments sur sa vie privée, d’après des documents nouveaux*. Paris: E. Dentu, Éditeur, Libraire de la Société des Gens de Lettres, 1863. p. 156.

<sup>66</sup> Ibid. p. 146.

<sup>67</sup> SOULIÉ, Eud.. *Recherches sur Molière et sur sa famille*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1863.

mas também de uma tradição cômica que imediatamente o precedia, e que deixava seus rastros escritos.

Articulando todas essas tradições, a biblioteca de Chapelain será nosso último e breve exemplo relativo a esse primeiro impulso de acumulação de livros de teatro. Jean Chapelain, figura central na *Académie Française*, influente junto a Richelieu e detentor de um “magistério estético”<sup>68</sup> em relação ao teatro que deu início à célebre “querela do Cid”, mandou redigir um catálogo manuscrito de sua biblioteca, provavelmente entre 1674 e 1676.<sup>69</sup> Nela constavam, além de manuscritos e dos trabalhos do próprio Chapelain – muitos em torno das regras do teatro e também algumas peças ou planos para sua escrita –, 4142 títulos, um número bastante considerável em relação aos exemplos anteriores. Por esses títulos, é possível se observar uma espécie de mapa de interesses desse “árbitro” do juízo estético na França de então, havendo obras de teologia, jurisprudência, filosofia, ciências, história, artes e belas-letas, contendo este último conjunto 279 volumes de peças de teatro e 51 tratados e poéticas sobre a arte dramática.

Dentre as peças, havia 27 livros de gregos e latinos: cinco edições das 20 comédias de Plauto; seis edições das seis comédias de Terêncio; todas as tragédias de Ésquilo, Eurípides, e Sófocles em diversas edições; Aristófanos; Sêneca; além de autores modernos em latim, como Heinsius e Nicolao Caussino. Ao contrário da biblioteca de Racine, e a despeito dos ditos 240 volumes de comédias na biblioteca de Molière, chama atenção a presença de 49 volumes de peças francesas, 183 de italianas e vinte de espanholas. São tragédias, comédias, tragicomédias, pastorais e dramas musicais, de dramaturgos modernos, a maior parte dos quais desconhecida atualmente, não obstante a presença de futuros cânones como Corneille, Molière, Boccaccio, Calderón de la Barca, Lope de Vega e Tirso de Molina.

Já os tratados e poéticas se dividiam em antigos e modernos, e se centravam na *Poética* de Aristóteles e em seus diversos comentadores e exegetas, além dos seus desdobramentos nas análises sobre a constituição e as regras do teatro. Podemos acreditar que Chapelain possuía parte significativa do que era impresso em matéria de teatro principalmente na França, mas também na Itália, Alemanha, Espanha, Suíça e Países Baixos; sendo que essas obras foram todas publicadas nos séculos XVI e XVII, o que aponta para o desenvolvimento de um mercado. Este “douto” se constituía, assim, como uma autoridade

---

<sup>68</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. p. 23.

<sup>69</sup> *Catalogue de tous les livres de feu de M. Chapelain*. Edited by Colbert Searles. Stanford University Press: California, 1912.

no assunto, tanto pelo acesso a inúmeras referências quanto pelo poder imanente de uma biblioteca de tal magnitude.

Esboça-se, por meio desses exemplos, o que tomamos anteriormente como uma primeira motivação para o impulsionamento, ainda que em coleções heterogêneas, do fenômeno da acumulação e salvaguarda de obras teatrais. Trata-se de uma prática, movida pelo aristotelismo e por um novo estatuto social do teatro, que visava a instrumentalização desses livros para a teorização e a escrita de peças, o que terá impactos na reflexão estética, na formação do gosto e, conseqüentemente, na própria produção artística, mesmo que esta sempre se ajuste entre a norma e o desvio. Outra consequência desse processo será o começo da consolidação do cânone teatral ocidental antigo, que, apesar dos esforços anteriores de Licurgo e dos sábios de Alexandria, teria as suas bases definitivamente assentadas nesse momento. Simultaneamente, é sintomático que as numerosas comédias modernas presentes nas coleções de Molière e Chapelain, muitas das quais certamente alheias ao modelo de teatro pretendido, não tenham sido perenizadas.

Com efeito, o que se tem é, pela primeira vez, um projeto intelectual como suporte para um projeto teatral, ambos baseados em uma ação em que a escrita não só se alimenta da leitura, mas só pode existir, na ortodoxia do classicismo, submetida à leitura. Há nisso uma grande diferença na maneira pela qual se encarava o teatro no período imediatamente anterior, quando o que orientava o repertório era sobretudo a prática cênica em si. Raymond Lebègue<sup>70</sup> mostrou como, em relação às peças encenadas pelas trupes francesas no fim do século XVI, havia raramente uma preocupação nos documentos em se registrar o título das obras ou de seus autores, mas somente o gênero representado – mistério, moralidade, farsa, história sagrada ou profana, pastoral, e, tardiamente, tragédias e comédias, muitas vezes acompanhadas dos epítetos “santas” ou “bíblicas”. O novo modelo teatral pretendido, conformado a determinado regime estético, engendra inclusive o reconhecimento do nome de um autor poeta e também literato, cuja escrita é indissociável do acesso a acervos escritos. Apesar dos inúmeros desvios à norma e dos condicionamentos locais e temporais, fundava-se uma ética intelectual para o dramaturgo.

---

<sup>70</sup> LEBÈGUE, Raymond. Le répertoire d'une troupe française à la fin du XVIe siècle. *Revue d'Histoire du Théâtre*, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, Paris, n. I-II, p. 9-24, 1948.

#### 1.4. “Como devo formar a minha biblioteca”

Na prática, se há uma contrapartida da desordem de uma biblioteca, seria a ordenação de seu catálogo.

Assim, a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem.

Naturalmente, sua existência está sujeita a muitas outras coisas: a uma relação muito misteriosa com a propriedade (...); a seguir: a uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino.

Walter Benjamin, *Desempacotando minha biblioteca*

No *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, de Arthur Pougin, publicado em 1885, a palavra “*Bibliothécaire*” é definida da seguinte maneira:

Cada teatro possui, para seu uso pessoal, uma reunião de peças de teatro, impressas ou manuscritas, que constituem seu próprio repertório. Esta reunião de obras dramáticas constitui a sua biblioteca, cuja guarda é geralmente confiada ao ponto ou a um dos diretores, que assim atuam como bibliotecário.<sup>71</sup>

O verbete assinala a consolidação, no século XIX, das bibliotecas dos grandes teatros nacionais europeus, que armazenavam sobretudo os textos das peças ali representadas. Isso demandava o exercício de uma nova função, cumprida pelos diretores ou até pelos pontos, aqueles que detinham as relações de maior proximidade com as peças escritas. Essa prática será paulatinamente implementada com maior ou menor força nos maiores teatros espalhados pelo mundo, como forma de organização administrativa e de disponibilização de um repertório que poderia ser revisitado. Paralelamente, as peças também se tornavam parte das bibliotecas nacionais devido aos procedimentos necessários para registro de direitos autorais.

Mais institucionalizadas do que as bibliotecas privadas apresentadas anteriormente como estudo genealógico dessas práticas, tais iniciativas apontam para outras possibilidades que se abriam na constituição de acervos relacionados ao teatro. As três motivações já

---

<sup>71</sup> Do original: “*Chaque théâtre possède, pour son usage personnel, une réunion de pièces de théâtre, imprimées ou manuscrites, qui constituent son répertoire propre. Cette réunion d’ouvrages dramatiques forme sa bibliothèque, dont la garde est généralement confiée au souffleur ou à l’un des régisseurs, qui fait ainsi fonctions de bibliothécaire*”. (Tradução nossa). POUGIN, Arthur. *Bibliothécaire* (verbetes). *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s’y rattachent*. Paris: Librairie de Firmin-Didot et C., 1885. p. 98.

analisadas decorriam da necessidade de usos instrumentais dos escritos, como vimos: a análise ou escritura de peças, a disponibilização de um *corpus* para a historiografia e o uso para a cena privada. No século XIX, além das ações dos grandes teatros citadas acima, a bibliofilia irá trazer outros componentes às bibliotecas teatrais, formando novos espaços e manejando, em um período pós-revolucionário, os despojos dos acervos constituídos anteriormente. É importante frisar mais uma vez que os lugares ocupados pelo teatro na sociedade e no mundo literário, bem como as funções a ele atribuídas, interferem em sua presença nas bibliotecas. Afinal, como argumentou Christian Jacob, “toda biblioteca dissimula uma concepção implícita da cultura, do saber e da memória, bem como da função que lhes cabe na sociedade de seu tempo”<sup>72</sup>. Nesse sentido, perceber quais os objetivos e a quem servem esses acervos ao longo do tempo se tornam questões fundamentais que obrigam a deslocar o olhar para seus usos e leituras, e não apenas para os objetos ali encontrados.

Vale ressaltar que no período moderno, como resultado das tentativas de ordenação do cada vez mais volumoso número de textos impressos em circulação, eram estabelecidas listas classificatórias. As obras teatrais não escaparam a esses intuitos, o que pode ser atestado não somente pelos casos franceses mencionados, mas também pelos catálogos disponibilizados pela Biblioteca Nacional da Espanha, produzidos no setecentos e destinados exclusivamente ao arrolamento de peças, sobretudo do século de ouro, a exemplo do livro manuscrito *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*, organizado por Juan Isidro Fajardo em 1717.<sup>73</sup>

A observação dos caminhos de alguns traços deixados pelos acervos físicos constituídos no Antigo Regime demonstra que, de maneira geral, eles seguiram a própria tendência da história das bibliotecas no Ocidente no período moderno, isto é, das grandes coleções privadas do humanismo e do iluminismo aos seus fragmentos institucionalizados e incorporados a sociedades e acervos públicos regidos sob a égide do patrimônio literário nacional e da democratização do acesso.<sup>74</sup> No século XIX, entretanto, e mais especificamente no caso francês, pode-se perceber o crescimento do fenômeno das coleções

---

<sup>72</sup> BARATIN, Marc.; JACOB, Christian (Dir.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Tradução Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 10.

<sup>73</sup> FAJARDO, Juan Isidro. *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*. Manuscrito. 1717. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España. Disponível em: <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000012920&page=1>. Acesso em: 29 out. 2020.

<sup>74</sup> BARBIER, Frédéric. *História das Bibliotecas: de Alexandria às bibliotecas virtuais*. Tradução Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

privadas de amadores teatrais, muitas das quais se valendo dos espólios das bibliotecas de nobres bibliófilos. Os catálogos de venda dessas coleções privadas, as chamadas *bibliothèque de feu*, permitem entrever as redes de práticas que, historicamente, propuseram formas de acesso e conhecimento do teatro escrito. Além disso, eles confirmam a tendência que se afirma no começo desse século de que as grandes bibliotecas teatrais eram constituídas por sujeitos que estavam ao redor do mundo do teatro, mas não necessariamente profissionais, podendo ser definidos como amadores ou colecionadores.

O caso mais emblemático é o da célebre biblioteca dramática de Alexandre de Soleinne, colocada à venda entre 1843 e 1845, e listada em um catálogo em seis tomos elaborados pelo bibliófilo P. L. Jacob, contendo uma enormidade de classificações, entre elas, teatro oriental, teatro grego e romano, teatro latino moderno, antigo teatro francês, teatro francês moderno de Jodelle à Racine, teatro francês de Racine à Victor Hugo, teatro de províncias, teatro francês no estrangeiro, teatro de corte, balés, teatro burlesco, teatro de educação, peças satíricas, arte do comediante, história universal dos teatros antigos e modernos. Soleinne era um colecionador ardoroso, assim descrito no prefácio do catálogo: “M. de Soleinne amava aliás o Teatro pelo Teatro, como instituição moral, como recreação nobre e instrutiva, como estudo filosófico e literário”<sup>75</sup>. Ele começara a formar sua coleção bastante jovem, no começo do século XIX, através de inúmeras compras e relações estabelecidas com livreiros de Paris e de toda Europa, adquirindo em 1823 a enorme biblioteca que pertencera ao nobre Pont-de-Vesle, herdeiro, por sua vez, de parte da biblioteca de teatro da Marquesa de Pompadour.<sup>76</sup>

Se este catálogo impressiona pelo volume de obras listadas, não podemos deixar de mencionar que o século XIX francês é palco de uma quantidade considerável de outros leilões de grandes bibliotecas de teatro revelados por essas fontes, o que evidencia a existência de um público interessado. A título de exemplo citemos o das bibliotecas de Monsieur Martin, antigo diretor do conservatório de música da cidade de Marselha, em 1885; de Monsieur Verteuil, secretário geral da *Comédie Française*, também em 1885; de Paul Siraudin, autor dramático, cuja coleção de 15.000 peças foi colocada à venda no mesmo ano. Há que se reconhecer que a dispersão de grandes coleções em geral era parte de um

---

<sup>75</sup> Do original: “M. de Soleinne aimait d’ailleurs le Théâtre pour le Théâtre, comme institution morale, comme récréation noble et instructive, comme étude philosophique et littéraire”. (Tradução nossa). JACOB, P. L. *Bibliothèque Dramatique de Monsieur de Soleinne*. Catalogue rédigé par P. L. Jacob, Bibliophile. Tome premier. Paris: Administration de L’Alliance des Arts, 1843. p. VIII.

<sup>76</sup> RONDEL, Auguste. *Conférence sur la Bibliographie Dramatique et sur les collections de théâtre*. Lille: Imprimerie Lefebvre-Ducrocq; Marseille: Chez l’Auteur, 1913.

fenômeno maior de grandes vendas que ganhava força na Europa com o crescimento da economia e da instrução, possibilitando a eruditos, escritores e artistas possuírem objetos cujo acesso antes era mais circunscrito. Os casos mencionados, entretanto, guardam certa especificidade derivada do gênero predominante dessas bibliotecas. Observando-se a descrição de seus proprietários, salta aos olhos uma possível maior institucionalização profissional dentro do panorama de atividades teatrais na segunda metade do século XIX. Com isso, podemos aventar que essas fontes refletem tanto as transformações nacionais e liberalizantes da sociedade francesa quanto uma história da formação e dispersão de acervos teatrais escritos: profissionais liberais e homens de letras adquirem bibliotecas de uma nobreza em crise, colecionadores mortos têm suas bibliotecas fragmentadas em leilões, profissionais de instituições educativas e culturais formam suas próprias coleções de acordo com seus interesses e áreas de especialização.

Os catálogos correspondentes a esse processo são vestígios de bibliotecas parcial ou completamente desaparecidas, operando como espécie de presença espectral de dinâmicas culturais do passado. Se aproximam do catálogo de livraria, caracterizado como um “instrumento topográfico, o qual define e estabelece lugares, ou seja, disposições espaciais e ordens, ainda que por vezes imaginárias, para leitores e leituras”<sup>77</sup>. Seria, assim, uma ideia complementar à de biblioteca enquanto “lugar simbólico que acolhe novas relações com o tempo”<sup>78</sup>. Há, contudo, configurações específicas propostas pelo tipo de catálogo referido aqui, em relação ao qual Auguste Rondel teceu, em conferência já mencionada de 1913, comentários que definem de modo contundente esse objeto:

Estes catálogos, elaborados apenas para servir à venda, são simplesmente autênticos convites para funerais; e como, por outro lado, eles são sempre o único repertório impresso da coleção que detalham, são efetivamente o único ato de registo civil, de modo que as coleções particulares têm esta triste sorte de não serem bem conhecidas a não ser no dia em que cessam de existir, e quando sua certidão de nascimento se confunde com sua certidão de óbito.<sup>79</sup>

Mas, mais do que isso, tanto os inventários elaborados visando a escrita de uma história do

---

<sup>77</sup> DUTRA, Eliana de Freitas. Leitores de além-mar: a editora Garnier e sua aventura editorial no Brasil. In: ABREU, Márcia; BRAGANÇA, Aníbal (Orgs.). *O Livro no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2010. p. 67-88. p. 68.

<sup>78</sup> Ibid.

<sup>79</sup> Do original: “*ces catalogues n’ayant été dressés que pour servir à des ventes sont tout simplement de véritables invitations à des funérailles; et comme, d’autre part, ils sont toujours le seul répertoire imprimé de la collection qu’ils détaillent, ils en sont bien le seul acte d’état civil, de sorte que les collections particulières ont ce triste sort de n’être bien connues que le jour où elles ont cessé d’exister, et que leur acte de naissance se confond avec leur acte de décès*”. RONDEL. 1913. Op. Cit. p. 17.

teatro quanto os catálogos de coleções particulares concebidos para venda podem ter fornecido representações para a constituição do que poderia ser uma biblioteca teatral. Por mais que esses sujeitos pudessem ter outras obras em sua biblioteca, o conjunto privilegiado era apresentado para venda como uma “biblioteca teatral”.

O século XIX, de acordo com Joël Huthwohl<sup>80</sup>, seria de mutações profundas na constituição e emergência de patrimônios específicos para as artes cênicas, e a dispersão da célebre biblioteca de Soleinne, após ser colocada em leilão, marcaria uma tomada de consciência e o começo da institucionalização desse patrimônio. Sem entrarmos nos meandros de todo esse longo processo, podemos tomar como verdadeira a postulação de Luiz Francisco Rebello, segundo o qual “misturando as datas e os gêneros, um catálogo de peças constitui, à sua maneira, uma história do teatro”<sup>81</sup>. O mesmo pode se aplicar às bibliotecas. Não há como negar, por exemplo, que toda classificação dos livros de Soleinne fornece em si determinada narrativa e cronologia para a história do teatro.

Se uma biblioteca é uma coleção, o que segundo a definição de Krzysztof Pomian é “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim”<sup>82</sup>, seu conteúdo precisava ser útil ou carregado de significado. O primeiro caso, de utilidade prática, pode ser vislumbrado facilmente tanto nos três fenômenos “genealógicos” quanto nas mencionadas bibliotecas de grandes teatros, que serviam como arquivo para oferta de repertório e organização burocrática. O segundo caso, de atribuição de significados – quando, novamente segundo Pomian, o invisível se projeta no visível por meio dos objetos –, tem nos catálogos de leilões excelentes testemunhas. Eles atestam a existência de um valor de troca para livros que não tem uma finalidade prática imediata que não seja compor o arcabouço da erudição, a partir do qual poderão ser instrumentalizados para fins de estudo e escrita. Essa percepção será consolidada com o fortalecimento de significados literários e culturais particulares atribuídos ao teatro, que serão difundidos e partilhados, de maneira mais uniforme a partir do século XIX, com a construção da ideia de que essa arte constitui um patrimônio do humanismo. Nesse sentido,

---

<sup>80</sup> HUTHWOHL, Joël. *Émergence et constitution d'un patrimoine spécifique des arts du spectacle*. Disponível em: <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0032-006>. Acesso em: 29 ago. 2020.

<sup>81</sup> REBELLO, Luiz Francisco. Introdução. In: FERREIRA, Teresa A. S. Duarte (Org.) *Catálogo de Teatro: a coleção do livreiro Eduardo Antunes Martinho*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996. p. 11-17. p. 17.

<sup>82</sup> POMIAN, Krzysztof. *Collecção (verbetes)*. Enciclopédia Einaudi - volume 1: Memória – História. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 51-86. p. 53.

os catálogos de algum modo afirmavam e participavam do processo de reconhecimento do teatro como literatura, e, mais do que isso, faziam com que o teatro fosse integrado à constituição das literaturas nacionais europeias.

É bem verdade que a realidade francesa traz as suas especificidades e domínios discursivos e culturais que não podem ser aplicados a qualquer contexto. Por outro lado, algumas de suas prerrogativas foram exportadas com êxito efetivo, demarcando a regularidade de dispositivos definidores do teatro escrito em uma longa duração. Os principais são a ênfase no teatro como partícipe na construção das literaturas nacionais e a persistência da tradição humanista exemplificada na descrição da forma como Soleinne via o teatro: uma instituição moral, uma recreação instrutiva, um estudo filosófico e literário. Nesse sentido, a *Encyclopédie Française*, publicada sob a direção geral de Lucien Febvre na década de 1930, trazia, em texto sobre as tendências atuais do teatro, de autoria de Benjamin Crémieux, uma definição esclarecedora:

Podemos dizer, de forma sumária e aproximada, que as formas de expressão dramática, até os últimos anos, se vinculavam ao sistema teatral que se havia constituído e afirmado em toda a Europa ao longo do século XVI e que podemos globalmente chamar de teatro humanista, tanto porque nasceu sob a ação do humanismo renascentista, quanto porque tem como matéria o conhecimento do homem e as relações dos homens entre eles.<sup>83</sup>

Ainda segundo este texto, a “reforma humanista” do teatro separou os espetáculos de elementos compostos (diálogos, danças e cantos) do teatro literário, tendo havido, a partir do século XVII, a identificação entre arte dramática e literatura dramática, o que tornou o texto fundamento essencial de um teatro laicizado e individualizado.

Nessa perspectiva, podemos nos afastar das bibliotecas especializadas ou fortemente dedicadas ao teatro para nos indagarmos acerca do espaço reservado ao teatro, ou melhor, à literatura dramática, em bibliotecas em geral. Em 1897, a Biblioteca Nacional da França já possuía uma divisão, a divisão Y, exclusivamente destinada a peças de teatro publicadas isoladamente. Ela era composta de um total de 42.059 itens, divididos entre a série francesa (33.933 itens), alemã (276), inglesa (650), espanhola (688), holandesa (3.578), italiana

---

<sup>83</sup> Do original: “On peut dire, d’une façon sommaire et approximative, que les formes d’expression dramatique, jusqu’à ces dernières années, se rattachaient au système théâtral qui s’était constitué et affirmé dans toute l’Europe au cours du XVI<sup>e</sup> siècle et qu’on peut globalement appeler théâtre humaniste, à la fois parce qu’il est né sous l’action de l’humanisme de la Renaissance et parce qu’il se donne pour matière la connaissance de l’homme et des rapports des hommes entre eux”. (Tradução nossa). CRÉMIEUX, Benjamin. Les tendances actuelles du Théâtre. In: *Encyclopédie Française*. Publiée sous la direction générale de Lucien Febvre. Tomes XVI e XVII: Arts et Littératures, Directeur Pierre Abraham. Tome XVII, 3<sup>me</sup> partie: Le dialogue entre l’ouvrier et l’usager. Section A: L’Oeuvre, tableau descriptif des réalisations contemporaines. Décembre, 1935. p. 17’30-1 – 17’30-12.

(2.572) e portuguesa (302).<sup>84</sup> Paralelamente ao reconhecimento de um patrimônio, essa diversidade era ancorada em uma forma de se encarar a publicação de peças como principal vestígio documental deixado pelas representações. No *Congrès des Bibliothécaires et des Bibliophiles*, realizado em Paris, de 3 a 9 de abril de 1923, o Conde de Laborde propunha que os editores nunca negligenciassem, nas peças de teatro, a inscrição da data da primeira representação e a indicação da sala de teatro onde se deu essa estreia.<sup>85</sup> Essa perspectiva favorecia o agrupamento dessas publicações, embora ela não possa obliterar o fato de que o gênero teatral sempre passou por certa invisibilidade nas ordenações das bibliotecas, o que gera grandes dificuldades para o historiador dessa área.

Desde os primeiros manuais do século XVII que propuseram sistemas classificatórios e se tornariam clássicos para o que se tornaria a biblioteconomia, o teatro não configura seção específica. O célebre *Advis pour dresser une bibliothèque*, de Gabriel Naudé<sup>86</sup>, de 1627, que objetivava orientar os colecionadores, não faz qualquer menção ao gênero, o que se justifica, possivelmente, pelo fato de a transformação radical no estatuto do teatro perpetrada pelo classicismo estar apenas começando nessa data. No igualmente célebre tratado de Leopold August Constantin Hesse, *Bibliothéconomie ou nouveau manuel complet pour l'arrangement, la conservation et l'administration des bibliothèques*<sup>87</sup>, publicado inicialmente em 1839 e modificado em 1841, é mencionado que as antigas peças de teatro devem ser incluídas no grupo de *livres rares ou remarquables*. Entretanto, o teatro como gênero é incluído como um dos subitens da classificação “belas-letas”, juntamente a línguas, retórica e eloquência, poética e poesia, romance e contos, mitologia e fábulas, epístolas, filologia e crítica.

É possível que esse ordenamento bibliográfico seja inteiramente derivado da proposta de Guillaume-François de Bure, feita na *Bibliographie instructive ou Traité de la connaissance des livres rares et singuliers*, de 1768, e que se tornaria conhecida como Sistema Debure. De acordo com esse sistema, que segundo Gabriel Peignot<sup>88</sup> era inteiramente baseado na classificação anterior de Gabriel Martin, a árvore de especialidades do conhecimento dividia as obras em cinco classes: Teologia (escritura santa e seus

---

<sup>84</sup> Catalogue Générale de la Bibliothèque Nationale. *Revue des Bibliothèques*: publication mensuelle. Paris: Librairie Émile Bouillon Éditeur, Septième Année, 1897. p. 387.

<sup>85</sup> Congrès des Bibliothécaires et des Bibliophiles. *Revue des bibliothèques*: publication mensuelle. Paris: Librairie Ancienne H. Champion, 1923. p. 251

<sup>86</sup> NAUDÉ, Gabriel. *Advis pour dresser une bibliothèque*. Paris: Chez François Targa, 1627.

<sup>87</sup> CONSTANTIN, L. A. *Bibliothéconomie ou nouveau manuel complet pour l'arrangement, la conservation et l'administration des bibliothèques*. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1841.

<sup>88</sup> PEIGNOT, Gabriel. *Dictionnaire raisonné de bibliologie*.... Tome 2. Paris: Villier Libraire, 1802-1804.

intérpretes, concílios, liturgias); Jurisprudência (direito canônico e direito civil); Ciências e Artes (filosofia, física, história natural, medicina, matemáticas, artes liberais e mecânicas, arte das práticas de memória, arte da escrita, arte tipográfica, desenho, pintura, escultura, gravura, arquitetura, pirotécnica, ginástica, luta, caça, pesca, dança, tintura de lã, peles, etc.); História; e Belas-Letras.<sup>89</sup> Esta última, a que nos interessa aqui, era dividida em cinco sessões, a saber, gramática, retórica, filologia, poligrafia (discursos, tratados, lições, epístolas e diálogos de variados temas) e poética. Era justamente na *poética* que se enquadravam tratados contendo a arte de compor peças em versos, comédias e tragédias, bem como a poesia antiga e moderna francesa, italiana, espanhola ou portuguesa, compreendendo as peças de teatro.

É significativo que tal sistema bibliográfico tenha perpetuado seus princípios, o que terá uma dupla consequência. De um lado, o teatro encarado como construção poética partícipe das belas-letas diz muito acerca das condições pelas quais ele entraria em uma biblioteca, isto é, apreciado segundo seu valor estético, literário e humanista. De outro, essa classificação irá dificultar, em alguma medida, a localização de textos teatrais, destacando-os de outros conjuntos, nos acervos. Nos Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, por exemplo, contendo relatórios relativos à aquisição, doação, depósito legal e movimento de leitura nos respectivos anos, não é possível identificar a presença de obras teatrais, absorvidas provavelmente na classe “Literatura”, aparecendo apenas, por vezes, nos códigos dos assuntos consultados. A classificação baseada, direta ou indiretamente, no sistema de Debure, irá gerar ainda uma tensão entre aquilo é produzido pelo mercado editorial e o que se acredita digno de se colecionar, fazendo com que algumas publicações teatrais, talvez indignas de figurarem nas Belas-Letras ou na Literatura, fossem registradas nas bibliografias sob o agrupamento “Outros” ou “Diversos”. Essa tensão será sublinhada com a proliferação veloz de edições do gênero no século XIX.<sup>90</sup>

O lugar do teatro na organização das bibliotecas, contudo, será assegurado minimamente na obra ensaística *Como devo formar a minha biblioteca*, do renomado escritor português Albino Forjaz de Sampaio, publicada em 1938. Destinada a quem, nesses

---

<sup>89</sup> Exposição baseada na obra de PEIGNOT. Op. Cit.

<sup>90</sup> Os catálogos da Livraria Garnier, no Rio de Janeiro, são exemplos que testemunham a intensificação dessa presença no comércio livreiro daquele século. Em 1863 eram vendidos, dentre outros, *Bruto*, tragédia de Voltaire; entremeses; melodramas de autores como Dumas, Anicet Bourgeois e D’Ennery; dramas franceses nas traduções portuguesas de Antonio Rego; farsas cariocas; um drama marítimo e patriótico; comédias sem assinatura, mas também uma de Martins Pena; o teatro de Joaquim Manuel de Macedo e dramas históricos nacionais. *Catálogo da Livraria de B. L. Garnier*, Rio de Janeiro, n. 23., 1863.

tempos sintéticos, não tem tempo para perder em consultas demoradas, ela indica “um milhar de volumes que é vergonha desconhecer”<sup>91</sup> e encaminha leituras a quem começa a formar seu espírito, buscando responder à pergunta “que livros, numa biblioteca de cultura geral, devemos nós possuir”?<sup>92</sup> Há uma seção destinada somente ao teatro, onde são recomendadas histórias, dicionários, memórias, biografias e peças, todos portugueses, com que pode contar o estudioso da arte dramática. O percurso segue cronologicamente pelos séculos: dentre outros, Gil Vicente, Camões, Baltazar Dias, Antonio José da Silva (o Judeu), Almeida Garret, “o teatro de Molière que pela tradução-adaptação de Castilho bem se pode considerar teatro português”<sup>93</sup>, e o indefectível melodrama *A Morgadinha de Val Flor*, de Pinheiro Chagas. Apesar de listar o que “conta literariamente”, Sampaio Forjaz argumenta que o século XIX foi riquíssimo para o teatro, e por isso não é “nada vulgar” reunir a sua plêiade de dramaturgos, se esquivando de possíveis críticas à inclusão de obras menos nobres. Termina, então, afirmando que “o teatro é um mundo”<sup>94</sup>. Embora faça concessões, revelando os atritos entre o mercado teatral e uma biblioteca humanista ideal, chama a atenção que a bibliografia apresentada é aquela que, encarada como literatura, ofereceu contribuições à formação da língua nacional e por meio da qual se poder depreender uma história do desenvolvimento do teatro português.

Deve-se mencionar que Forjaz de Sampaio se inspirava declarada e parcialmente no livro *L'Art de former une bibliothèque*<sup>95</sup>, de Émile Henriot, da *Académie Française*, publicado em 1928. Diferentemente do português, contudo, Henriot mistura peças e outros gêneros pois não defende uma distinção entre os maiores poetas que trabalharam para o livro ou para o teatro, o que seria apenas complicar a classificação que o leitor pode fazer por si mesmo. Justificando que mesmo as comédias em prosa de Molière pertencem sem dúvida alguma à poesia, ele expressa concepção segundo a qual o que confere o estatuto de poesia não é o gênero textual, mas a proeza de sua elaboração, e, certamente, a canonização de seu autor. Por fim, Henriot propõe um “conselho dos dez”, isto é, uma sugestão, como exemplo ou como método, dos dez títulos que considera indispensáveis para uma biblioteca em diversos gêneros, incluindo o teatro. Apesar de suas diferenças, tanto Sampaio Forjaz quanto Henriot, já no século XX, concebem textos teatrais como indispensáveis para a

---

<sup>91</sup> SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Como devo formar a minha biblioteca* (ensaio). Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1938. p. 8.

<sup>92</sup> Ibid. p. 15.

<sup>93</sup> Ibid. p. 274.

<sup>94</sup> P. 276.

<sup>95</sup> HENRIOT, Émile. *L'Art de former une bibliothèque*. Paris: Librairie Delagrave, 1928.

formação do indivíduo e, portanto, devem constar na construção de uma biblioteca particular.

Atravessando o Atlântico, é bastante provável que no Brasil do período colonial não houvesse bibliotecas especializadas em teatro. Entretanto, livros de teatro podiam ser encontrados esporadicamente nas poucas coleções de então. Luiz Carlos Villalta<sup>96</sup> aponta que nas maiores bibliotecas do século XVIII, pertencentes sobretudo aos advogados e clérigos, dentre as obras de belas-letas encontravam-se autores como Fénélon, John Milton, Camões, Jonathan Swift, Daniel Defoe, Homero, Horácio, Cícero e Shakespeare, em uma única aparição. Do mesmo modo, o “*Theatro de Pedro Cornelio*” (Pierre Corneille), as *Oeuvres* de Molière em oito volumes, as tragédias de Sófocles em dois volumes, as comédias de Terêncio, e o teatro de Voltaire, todos em edições francesas ou inglesas dos séculos XVII e XVIII, são listados na biblioteca de Silva Alvarenga, que seria em 1815 incorporada à Real Biblioteca do Rio de Janeiro.<sup>97</sup> Também o cônego Luís Vieira da Silva, conjurado mineiro estudado por Eduardo Frieiro, possuía “uma biblioteca magnífica para a época e o lugar”<sup>98</sup> com 270 obras em cerca de 800 volumes, onde constavam os nomes de Terêncio, Sêneca, Corneille, Racine e Metastasio, cuja obra também poderia ser encontrada na biblioteca de Alvarenga Peixoto, e que “em todo o Brasil era lido e admirado assim como aplaudido nas representações em que se recitavam seus melodramas”<sup>99</sup>. É necessário enfatizar, contudo, que a presença dessas obras geralmente não possuía relação com qualquer vida ou cultura teatral, então absolutamente incipiente. Inseridas na categoria de belas-letas, é possível que elas fossem lidas menos como teatro ou utilidade para os palcos, e mais como formação humanista, tradição retórica e até mesmo como instrumento do projeto iluminista.

Em 1808, veio para o Rio de Janeiro, junto da Família Real, Antônio de Araújo de Azevedo, o Conde da Barca, trazendo a sua biblioteca de mais de 2.300 obras em mais de 6.300 volumes. Organizada desde 1787, ela teria papel relevante no acervo formador da Biblioteca Nacional, sendo adquirida em leilão em 1819. No *Catálogo dos Livros da*

---

<sup>96</sup> VILLALTA, Luís Carlos. Bibliotecas Privadas e Práticas de Leitura no Brasil Colonial. In: Katia de Queirós Mattoso, Idelette Muzart – Fonseca dos Santos et Denis Rolland (Orgs.). *Naissance du Brésil Moderne. Actes du Colloque “Aux Temps Modernes: Naissance du Brésil”*. Sorbonne, Mars 1997. Traduit du portugais par Maria Lúcia Jacob Dias de Barros. Paris: Presses de l’Université de Paris – Sorbonne, 1998.

<sup>97</sup> Listagem estabelecida por TUNA, Gustavo Henrique. *Silva Alvarenga: representante das luzes na América portuguesa*. 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

<sup>98</sup> FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego; Como era Gonzaga?; e Outros temas mineiros*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Ed. Itatiaia: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. p. 20.

<sup>99</sup> Ibid. p. 32.

*Biblioteca do Conde da Barca*<sup>100</sup>, livro manuscrito estabelecido em 1818, há uma seção dedicada exclusivamente ao teatro. Nessas páginas estão listados compêndios, histórias, críticas, memórias, comentários e peças nos idiomas italiano, inglês, francês, latim e português, subdivididas em teatro grego, latino, português, espanhol, francês, inglês, italiano e alemão, chegando ao número significativo de 115 itens. Este caso pode ser emblemático no que se refere à chegada ao Brasil de um conjunto mais expressivo de obras teatrais dentro de uma coleção particular. Longe de querer transformar o acontecimento em um mito fundador da biblioteca teatral brasileira, ele atesta, contudo, o espaço reservado ao gênero, que adquiriria certa autonomia nas coleções europeias.

Tal autonomia era acompanhada pelas transformações e acomodações na própria maneira de se colocar o teatro na página, seguindo o desenvolvimento da impressão no ocidente desde o começo do período moderno. Paralelamente ao crescimento do gosto pelo teatro, a forma material das edições do gênero teria começado a se estabilizar como um “sistema de codificação preciso”<sup>101</sup> a partir do século XVII na Europa, deixando para trás as inscrições de peças nas páginas que se apresentavam como simples poema, diálogos sem grandes informações ou mesmo como transcrição do espetáculo por meio de uma escrita narrativa, o que se prestava sobretudo a exercícios intelectuais e escolares. A nova forma, hoje hegemônica, irá cada vez mais valorizar uma “decupagem cênica sequencial”<sup>102</sup> que sinalizava uma tomada de consciência das interações entre a disposição impressa e a ação representacional, com lista de personagens, avisos de entradas e saídas, divisão em cenas, didascálias com indicações cênicas em parênteses ou itálico no corpo do texto e não nas margens. Nesse processo de negociação, em que um evento espetacular era transposto para as duas dimensões de uma página, alterava-se o espaço-tempo para a conformação de um espaço orientado pela leitura. Tal leitura, que demandava esforço de decifração das associações e interações dialógicas que construíssem uma teatralidade imaginária, não seria vinculada apenas ao espetáculo que originou a edição, mas também à maneira pela qual os autores e editores desejavam que a peça fosse imaginada ou representada, e como pretendiam que a obra passasse à posteridade.

---

<sup>100</sup> *Catálogo dos Livros da Biblioteca do Conde da Barca*. [S.l.]: [s.n.], 1818. Barca, António de Araújo de Azevedo, Conde da, 1754-1817. 254 f.: original. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1298806/mss1298806.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1298806/mss1298806.pdf). Acesso em: 30 abr. 2019. Agradeço a Cássio Bruno de Araujo Rocha pela transcrição paleográfica.

<sup>101</sup> ROLLINAT-LEVASSEUR, Ève-Marie. Les publications théâtrales: une mise en scène intemporelle. *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, Soixante Deuxième Année, n. 1-2, p. 17-26, 2010.

<sup>102</sup> Conforme aponta o estudo de Ève-Marie Rollinat-Levasseur. *Ibid.*

Deve-se lembrar que no começo da época moderna a edição de peças não se apresentava como um imperativo aos autores, dadas as poucas garantias de propriedade intelectual e os riscos de contrafações. Chartier<sup>103</sup> o demonstrou em relação às peças de Molière e Stephen Greenblat em relação às de Shakespeare, evidenciando como as instâncias de consagração não passavam diretamente pelo impresso, apesar da tipografia de seu amigo Richard Field, em Londres, ter lhe chamado atenção para esse universo:

Embora como poeta Shakespeare tenha sonhado com a fama eterna, tudo indica que ele não associava essa fama ao fenômeno do livro impresso. Mesmo quando já era um dramaturgo consagrado e tinha suas peças vendidas nos estandes montados no pátio da catedral de São Paulo, mostrava pouco ou nenhum interesse por suas peças impressas, muito menos por garantir a qualidade da edição.<sup>104</sup>

Paulatinamente, a impressão dos textos irá se mostrar um artifício de controle, uma medida de segurança que restituía a autoridade ao autor. Ao mesmo tempo em que se oferecia um prolongamento das experiências dos palcos e se abriam possibilidades para inúmeras apropriações, a edição era espécie de memória seletiva legível da representação que passava o teatro do domínio do espetacular para o da literatura, onde a palavra do autor (poeta) deveria ser conservada e transmitida ao futuro. Tratava-se de uma institucionalização que consagrava o texto como unidade, ao menos pretensamente, autossuficiente e domesticada das intervenções próprias da oralidade e da fisicalidade inscritas no presente da representação. Embora os caminhos dessa institucionalização teatral literária – ou do drama como instituição, para usar a expressão de Julie Stone Peters<sup>105</sup> – tenham sido descontínuos e contrapostos por outras forças, não é possível desvinculá-la da autonomização de espaços reservados ao gênero nas coleções e bibliotecas.

Em relação aos primórdios das edições teatrais no Brasil, Lafayette Silva, em sua *História do Teatro Brasileiro*, de 1938, afirma que Manuel Botelho de Oliveira, nascido na Bahia em 1636 e fidalgo da Casa Real,

(...) foi o autor da primeira obra publicada no Brasil, *Música de Parnaso*, composta nos prelos da Imprensa Oficial, editada por Manuel Manescal, em 1705. Escreveu duas comédias, incluídas nesse volume: *Hay amigo para amigo* e *Amor, enganos e zelos*. Francisco Adolfo Varnhagen referiu

---

<sup>103</sup> CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Tradução Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

<sup>104</sup> GREENBLAT, Stephen. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. Tradução Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 195.

<sup>105</sup> PETERS, Julie Stones. *Theatre of the Book, 1480-1880: print, text, and performance in Europe*. New York: Oxford University Press, 2000.

que essas duas comédias “se tornaram notáveis pelo fato de serem as primeiras tentativas da introdução da comedia espanhola no Brasil”.<sup>106</sup>

Embora o autor fosse brasileiro, não há dúvidas que a informação é enganosa e que a referida obra fora publicada em Portugal, haja vista a inexistência da imprensa entre nós em 1705. Como sabido, esse quadro será radicalmente transformado ao longo do século XIX, tanto pela produção de volumes baratos pelas tipografias que se ampliavam em consonância aos sucessos dos tablados, quanto pela importação de obras. Orna Levin afirma que o entremez compôs significativamente esse segmento do mercado editorial: “As coleções de entremezes escolhidos, reuniões de melhores entremezes e seletas de textos teatrais ocupam uma parcela nada desprezível dos lotes importados pelos livreiros, passando a ser objeto de disputa das principais casas editoriais em atividade no mercado brasileiro ao longo do século XIX”<sup>107</sup>.

Sobre esse período, Paulo Maciel<sup>108</sup>, conforme mencionado em nossa introdução, trouxe importantes apontamentos ao levantar, a partir dos registros da Biblioteca Nacional, o repertório bibliográfico teatral em circulação. De acordo com esse autor, no começo do século, o estabelecimento da Imprensa Régia do Rio de Janeiro (1808), a chegada da Real Biblioteca Portuguesa (1811) e a criação do Real Teatro D. João (1813) contribuíram na definição de um repertório dramático, inclusive para as companhias teatrais profissionais, que determinavam suas montagens a partir das coletâneas de textos de acordo com os gêneros teatrais pretendidos. Por meio de gráficos, Maciel demonstra um aumento significativo de peças publicadas na década de 1840, especialmente no Rio de Janeiro, o que pode estar relacionado ao surgimento de inúmeras tipografias e casas editoras particulares envolvidas no mercado de peças teatrais, e, ao mesmo tempo, à criação de diversos teatros e companhias ao longo das décadas seguintes. Essa curva ascendente da produção impressa teatral nacional passa por um novo salto e chega ao pico na década de 1880, quando alguns gêneros, como a ópera cômica, são privilegiados, e outros, como a tragédia, perdem o interesse. Esse ritmo do mercado editorial dramático teria se tornado vertiginoso desde as décadas de 1860 e 1870, o que se relaciona a uma tendência internacional de superprodução do impresso.

---

<sup>106</sup> SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938. p. 129.

<sup>107</sup> LEVIN, Orna Messer. O entremez nos palcos e folhetos. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil*, objetos e práticas. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2005. p. 413-420. p. 420.

<sup>108</sup> MACIEL, Paulo Marcos Cardoso. A cultura dramática do século XIX no Brasil vista do acervo da Fundação Biblioteca Nacional. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 26-40, 2017.

Ao esboçar um mapa da cultura dramática em circulação no século XIX, Maciel faz três constatações que são caras a este trabalho pela extensão de alguns de seus sentidos às condições das edições teatrais na primeira metade do século XX. Em primeiro lugar, a consolidação, de meados para fins do século XIX, de formas distintas de escrita dramática, aparecendo nos registros, além de identificações como “tradução” e “original”, também “tradução livre”, “versão de”, “imitação de”, “arranjada de”, “paródia de”, “acomodação de”, “adaptação de”, “redução de”, “coordenação de” e “imitação livre de”. Como será demonstrado, essas práticas irão se manter em alguns casos, apesar de cada vez mais combatidas.

Em segundo lugar, Maciel aponta que uma possível apreensão do interesse renovado dos leitores-espectadores por uma obra ou um autor pode ser feita pelo número de edições e reescritas em torno de um mesmo título, e que, no caso do repertório teatral brasileiro do século XIX, os dados não são compatíveis com as obras selecionadas e canonizadas pela historiografia de autores consagrados, como Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado. Podemos afirmar que essa diferença diz respeito tanto ao esquecimento de algumas obras e à canonização posterior de outras, quanto às clivagens entre consumo e ideal de cultura de uma elite letrada, o que também se aplica ao processo de modernização do teatro brasileiro no século XX.

Em terceiro e último lugar, buscando em meio à enorme diversidade de gêneros uma “linha de demarcação no território dramático do século XIX”<sup>109</sup>, o autor se vale das definições “antigo regime dramático” – abarcando os gêneros tradicionais da comédia e tragédia clássica, bem como as formas populares e cômicas – e “novo regime dramático”, composto pelas novas formas que surgem contrariando as antigas. Apesar da evidente coexistência, essas definições já operam em uma lógica de enfrentamento, dicotomia e ruptura própria do moderno que irá se perpetuar, ainda que essas obras não sejam caracterizadas pela literatura especializada como modernistas.

Maciel também identifica que, ao longo do século, Rio de Janeiro, Paris e Lisboa compõe a principal rota de distribuição e circulação, ainda que a predominância dessas cidades na produção dessas obras se alterne ao longo do período: Lisboa concentra o maior contingente nas três primeiras décadas, seguida do Rio de Janeiro a partir de 1840 e de Paris a partir de 1880. Há, ainda, a presença crescente, mesmo que em menor escala, de casas

---

<sup>109</sup> MACIEL. Op. Cit. p. 32.

editoriais de Milão, Londres e Madri, responsáveis, sobretudo, pelas coleções completas de um mesmo autor (obras completas ou teatros completos) ou de um mesmo universo dramático (comédias ou tragédias, por exemplo).

A penetração de referências francesas no campo teatral irá permanecer nas primeiras décadas do século XX, com consequências de variados graus de visibilidade. Com efeito, de maneira global, em uma longa duração, podemos remeter a circulação de formas do teatro francês a um período bem anterior. Se do século XVII se perpetuaria a afirmação de um modelo em que a legitimidade de uma peça está condicionada ao seu valor textual e em que o teatro se consolida como instituição reconhecida e protegida pelo Estado, e se no século XVIII são pautados debates em torno da função dessa arte, será sobretudo com o período napoleônico que essa expansão atinge outro patamar com a liberalização da atividade, concedida à livre iniciativa privada, dando ensejo à formação de um mercado teatral robusto. Jean-Claude Yon argumenta que a dominação do teatro francês sobre outros teatros nacionais está inscrita no quadro de uma supremacia cultural construída ao longo da época moderna, dentro do qual o teatro foi transformado em um dos principais vetores para manutenção dessa dominação.<sup>110</sup> No Brasil, representações amadoras por parte da colônia francesa remetem ao período joanino e à vinda da “missão artística” em 1816; contudo, as primeiras trupes profissionais chegaram a partir de 1840, difundindo um enorme repertório de óperas cômicas, vaudevilles, *féeries*, dramas e melodramas.<sup>111</sup> Contribuindo na consolidação de uma hegemonia cultural francesa, o teatro passa então a fazer parte de um imenso quadro de referências desse país na construção da modernidade política e cultural brasileira<sup>112</sup>, cujo ápice se daria nas últimas décadas do século XIX e na virada para o século XX, quando, é digno de nota, periódicos brasileiros até mesmo traziam as notícias das temporadas teatrais parisienses, prática que irá perdurar ao menos até a década de 1920.

---

<sup>110</sup> Segundo esse autor, “A França do século XIX é o primeiro país, na Europa e no mundo, a ter uma verdadeira indústria teatral capaz de produzir grandes quantidades de obras destinadas a um público muito grande”. (Tradução nossa). Do original: “*La France du XIXe siècle est le premier pays, en Europe et dans le monde, à se doter d’une véritable industrie théâtrale capable de produire en grande quantité des ouvrages destinés à un très large public*”. YON, Jean-Claude (Dir.). *Le théâtre français à l’étranger au XIXe siècle: histoire d’une suprématie culturelle*. Paris: Éditions Nouveau Monde, 2008. p. 8.

<sup>111</sup> LEVIN, Orna Messer. Em torno da cena: textos e espetáculos franceses no Rio de Janeiro. In: LEVIN, Orna; PONCIONI, Cláudia (Orgs.). *Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos no século XIX*. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. p. 243-272.

<sup>112</sup> A esse respeito, a obra *Como era fabuloso o meu francês!: imagens e imaginários da França no Brasil (séculos XIX-XXI)* é um agrupamento de estudos recentes que apresentam algumas perspectivas para o tema. ALMEIDA, Sílvia Capanema P. de; COMPAGNON, Olivier; FLÉCHET, Anaïs. *Como era fabuloso o meu francês!: imagens e imaginários da França no Brasil (séculos XIX-XXI)*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7Letras, 2017.

Longe de ser apenas uma atividade capitalista, a expansão do teatro francês encerrava a mobilização e difusão de imaginários que poderiam oscilar com o período ou a modalidade teatral. As tônicas poderiam recair sobre a força da cultura clássica materializada na perfeição de seus textos; sobre a antiguidade, estabilidade e autonomia de sua atividade teatral; sobre uma visão de homem e sociedade caracterizada como “progressista”, o que era derivado, sem dúvidas, das consequências do processo revolucionário e do estabelecimento de uma sociedade burguesa, que consolidavam a imagem do país como símbolo de modernidade. Essa imagem, no plano teatral, podia ganhar inúmeras direções, passando tanto pelo fascínio exercido pela cultura mundana parisiense, pelos desígnios de um mercado de massa que demandava entretenimento inovador e tecnicamente aprimorado, quanto pela celebração promovida pelos árbitros do gosto ansiosos por uma “alta cultura” veiculada em um repertório mais literário, que se configurava como meio de distinção das elites locais. Seria oferecida ao público estrangeiro, assim, “espécie de enciclopédia portátil das paixões parisenses (morais, sociais e mesmo políticas (...))”<sup>113</sup>. Esta tendência, apesar de refreada pelos nacionalismos, não muda significativamente no Brasil no começo do século XX. O cronista José Paulista, de *Comedia Jornal de Theatro*, afirmaria em 1917 que

O publico carioca tem indisutível predilecção pela comédia franceza, recheada de divorcios, de amor-livre, de semi-vingens, de milionários, etc. Os modernos comediographos francezes podem se gabar de que o Rio de Janeiro garante-lhes sempre um successo que não obtiveram em Paris. (...) O progresso intellectual cresce com o desregramento moral.<sup>114</sup>

O mercado de textos teatrais, a importação de títulos, autores e modelos, bem como as condições técnicas de sua produção, influenciam o modo pelo qual os textos são impressos e as possibilidades de sua aquisição e colecionismo. A industrialização do mercado editorial na segunda metade do século XIX, propiciada pela “introdução do vapor na prensa e depois a da eletricidade na vibração das rotativas e das grandes linotipos”<sup>115</sup>, assim como a expansão do público leitor, da imprensa, da cultura de massa, da indústria do entretenimento e a diversificação de gêneros teatrais nos palcos, levou, certamente, a transformações na forma de se encarar a edição teatral como objeto de consumo efêmero. Ao mesmo tempo, a ampliação de instituições públicas e de associações coletivas, impulsionadas tanto pela ação

<sup>113</sup> CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 205.

<sup>114</sup> PAULISTA, José. “Comedia franceza”. *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, Anno II, N. 5, p. 6, 6 jan. 1917.

<sup>115</sup> MOLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo: ensaios sobre história cultural*. Tradução Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 191.

dos Estados em relação ao patrimônio escrito quanto pela busca por conquistas profissionais e de classe, foi responsável pela constituição de acervos regidos pela ética da salvaguarda de uma documentação impressa que não se restringia ao beletrismo. Decerto, mesmo que em menor intensidade, essas transformações impactaram o mercado e as práticas brasileiras.

É plausível que, nos oitocentos, profissionais ligados ao meio teatral no Brasil tenham formado suas bibliotecas, hoje desaparecidas. O cronista Reis Perdigão afirma em 1919, por exemplo, que teve a “felicidade de encontrar na ‘Coleção Artística Arthur Azevedo’ em que está incluída a sua magnífica biblioteca teatral, a mais completa, talvez, do Brazil”<sup>116</sup>, um forte apoio para encontrar peças brasileiras. É na primeira metade do século XX, contudo, em que começavam a se delinear as condições específicas, os debates e os projetos para formação de acervos especializadas, públicos ou privados. Não será arrefecida a tensão entre as obras que devem figurar nas belas-letas e a massa da produção impressa mais efêmera e ligada ao imediatismo dos palcos, com fins mais práticos e menos espirituais. Entretanto, essa diferenciação será por vezes atenuada pela tentação enciclopédica de se armazenar todos os vestígios escritos.

O que se pretende mostrar é como os discursos modernizadores, sobretudo aqueles vinculados à construção de um “teatro de arte”, promoveram uma retomada de alguns princípios surgidos no classicismo, reaproximando o profissional de teatro dos livros e das bibliotecas. Ele precisará ler para escrever, ler para criar seus espetáculos. Nessa concepção, o artista de teatro deve ser alguém letrado e erudito, em suma, um intelectual que retome a tradição humanista e enxergue nos livros veículos para formação e sistematização teórica. Assim, o lugar do gênero teatral nas bibliotecas passa a ser intimamente ligado à retomada de seu espaço na literatura, de uma forma diversa do arquivamento, isto é, de uma maneira que o reconheça não somente como vestígio e documento, mas como patrimônio do humanismo e das letras nacionais. Por certo, esse processo se dará concomitantemente a novas propostas políticas e possibilidades técnicas para o impresso nacional.

As relações de determinado modelo de teatro moderno com a cultura escrita permitem enxergá-lo como refluxo ao crescimento da cultura de massa e à expansão arrebatadora das indústrias de lazer, estando por trás dos embates críticos o julgamento da função do teatro nas sociedades. Um projeto intelectual de teatro moderno, sem dúvidas, lhe atribui um papel edificante e civilizador no plano cultural da nação, se contrapondo aos

---

<sup>116</sup> REIS PERDIGÃO. “Carta Aberta”. *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 121, p. 6-8, p. 7, 30 ago. 1919.

gêneros que pretendem, primordialmente, o entretenimento. O julgamento crítico de uma obra se atrela a aspirações maiores, quase metafísicas, que nada tem a ver com o sucesso de público. Dessa maneira, o teatro, arte que, em grande parte da sua história de milênios, manteve estreitas relações com a cultura da oralidade, encontra na modernidade teatral as heranças da primazia da cultura escrita, cuja gênese está nas releituras da *Poética* aristotélica feitas desde o Renascimento. O teatro moderno, como pretendido, ainda será portanto herdeiro de uma matriz literária, o que é justificado pelo seu pertencimento a um projeto intelectual. Assim, a autonomização dos palcos proclamada pela modernização perpetuou, simultaneamente, formas restritivas pelo seu caráter vinculado ao conhecimento e à escrita, ocorrendo a negação de outras possibilidades de modernidade em prol daquela intelectualizada, domínio dos detentores das “leis teatrais”.

Os livros, assim como as bibliotecas, articulam temporalidades. Podem ser herança, mas também projeto para o futuro. Levantando as motivações das possíveis primeiras bibliotecas teatrais e de seu desenvolvimento, nos aproximamos das maneiras pelas quais essa ideia foi construída e praticada. As propostas de modernização da cena irão conformar um novo capítulo dessas bibliotecas, submetidas às disputas pela autoria, aos debates em torno da função do teatro e do livro de teatro, ao estabelecimento de cânones fundadores e às dinâmicas de produção e circulação dos impressos. Para observarmos as maneiras pelas quais o teatro moderno se articula à cultura letrada, entretanto, faz-se necessário o estabelecimento mais preciso dos horizontes teóricos que norteiam esse conceito.

### 1.5. Teatro Moderno e cultura letrada, ou *A invenção do Teatro de Arte*

(...) pergunto-me se não podemos encarar a modernidade mais como uma atitude do que como um período da história. Por atitude, quero dizer um modo de relação que concerne à atualidade; uma escolha voluntária que é feita por alguns; enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa. Um pouco, sem dúvida, como aquilo que os gregos chamavam de *êthos*. Consequentemente, mais do que querer distinguir o “período moderno” das épocas “pré” ou “pós-modernas”, creio que seria melhor procurar entender como a atitude de modernidade, desde que se formou, pôs-se em luta com as atitudes de “contramodernidade”.

Michel Foucault, *O que são as luzes?*

Nas pretensões de uma biblioteca teatral regida pelo princípio enciclopédico e totalizante, às obras canônicas do teatro ocidental somam-se as últimas novidades cênicas e dramáticas, em suas mais variadas direções, repertório que se acentua com o avançar do século XX. Isso significa que nossa biblioteca, como qualquer outra, é atravessada por múltiplas temporalidades. Em primeiro lugar, porque os seus vestígios são buscados hoje. Em segundo porque no momento de sua própria formação, dentro do recorte escolhido, entravam fragmentos de diversos passados que se desejava perpetuar. Na virada para o século XX, começaram a ser pautadas, de modo direto ou indireto e com variados graus de penetração, determinadas rupturas na criação teatral, reunidas sobre o conceito de teatro moderno. A observação desse teatro a partir de suas tradições interpretativas e dos caminhos de difusão e recepção dessas tradições pode ser reveladora de como a construção desse conceito esteve ancorada na passagem de um imaginário eleito para um corpo de ideias traduzidas em um *corpus* literário e teórico que acomodava e idealizava as práticas teatrais, distanciando-as, em alguma medida, de suas inscrições históricas concretas.

Sintoma de profundas transformações que se operaram nas técnicas e no pensamento em torno do teatro, o desenvolvimento da iluminação cênica – entre o primeiro uso da luz elétrica nos teatros do Rio de Janeiro em 1887 (graças a um gerador a vapor utilizado no Teatro Lucinda<sup>117</sup>) e a consagrada iluminação criada por Ziembinski para *Vestido de Noiva*

---

<sup>117</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29.

no Teatro Municipal em 1943 – é capaz de simbolizar a velocidade das mudanças do que se via nos palcos brasileiros, e, sobretudo, cariocas. No plano da iluminação, passava-se por uma revolução no entendimento das possibilidades da luz para a encenação moderna, de elemento de visibilidade a elemento estruturante da escrita cênica.<sup>118</sup> Contudo, o despontar de um conjunto de propostas com Ziembski e Os Comediantes não pode obliterar o fato de que as renovações técnicas e estéticas podiam ser muito mais lentas e pontuais, havendo, por outro lado, paisagens formadas por dinâmicas repetitivas baseadas em fórmulas teatrais que buscavam atender a um suposto gosto do público. Se pretende-se observar as transformações, é necessário fazê-lo atentando-se para as entrelinhas, para os pequenos projetos que não chegaram a se tornar verdadeiras rupturas, aos anseios e imaginários que não foram canonizados como grandes momentos de modernização do teatro brasileiro, mas que se constituíam como horizontes em consonância com as mudanças que ocorriam na sociedade, na cultura e na política.

Uma vez que intentamos analisar o desenvolvimento do universo de edições que compuseram as dinâmicas do meio teatral inseridas no que chamamos de um primeiro momento de modernização do nosso teatro, se faz necessário expor a ótica sobre a qual esses elementos podem convergir. Devemos começar, então, pela pergunta aparentemente banal do ator, diretor e produtor João Ângelo Labanca, antigo membro do grupo Os Comediantes, escrita em sua agenda pessoal do ano de 1968: “O que é o teatro moderno?”<sup>119</sup>. Essa questão ampla – de implicações nacionais, políticas, intelectuais, culturais e artísticas – aparentemente já respondida pela historiografia, pode ser mantida em nosso horizonte de indagações visando o desprendimento de conceituações pré-concebidas e o alargamento desse debate teórico a partir das discussões e representações produzidas pelos próprios sujeitos durante o período abordado.

Transformado posteriormente em conceito ordenador da escrita da história do teatro brasileiro, o teatro moderno se apresentava então apenas como uma *ideia-força*, para usar a expressão mobilizada por Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota<sup>120</sup>. Melhor seria falar de

---

<sup>118</sup> Cibele Forjaz realizou uma detida análise dessa transformação histórica nos usos da iluminação cênica, principalmente a partir dos experimentos do expressionismo alemão, do encenador Erwin Piscator e do teatro da Bauhaus. SIMÕES, Cibele Forjaz. *À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à "Scriptura do visível" & outras poéticas da luz*. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

<sup>119</sup> Labanca, Agenda, 1968. Arquivo Labanca. Cedoc-Funarte.

<sup>120</sup> Segundo esses autores, algumas ideias preponderantes subsidiaram as reflexões sobre o teatro brasileiro ao longo de sua história. Em suas palavras: “ao observarmos as premissas estéticas e culturais que impulsionaram as criações artísticas constatamos que as reflexões construídas sobre as mesmas foram elaboradas a partir de

ideias, já que um esforço de historicização leva à percepção de que essa noção não estava estabelecida a priori, e é necessário pensar de quais modernos podemos falar, dentre aqueles canonizados e dentre aqueles que fizeram parte de uma dinâmica própria da vida teatral em seu fluxo. Dessa maneira, o teatro moderno, da maneira como o conhecemos hoje, é categoria ideal, assim como muitas bibliotecas. Posto isso, apresentamos brevemente algumas linhas de força teóricas elaboradas ao longo do século XX e que sustentaram a construção desse controverso conceito. Esses tópicos refletem as remodelações da prática cênica segundo uma reflexão acerca do próprio fazer teatral, o que levou progressivamente à produção de teorias.

Resumimos aqui a modernização do teatro, a partir de fins do século XIX, como um processo que pode ser reconhecido como a “invenção do Teatro de Arte”, em que pesem as diversas ramificações que essa concepção adquiriu e o surgimento mesmo de contestações a esse estatuto. Tratando-se de uma nomenclatura, como indica Jean-François Dusigne<sup>121</sup>, utilizada pela primeira vez apenas a partir de 1890 por Paul Fort, ela se disseminou rapidamente pela Europa. A exploração do termo “Arte”, com A maiúsculo, era corrente na época como maneira de aprofundar a sua diferenciação em relação à “técnica”, criando uma separação radical entre o domínio de recursos para fins utilitários e a criação imaginária para exaltação do “belo”. Segundo Dusigne, um teatro concebido como “Arte” respondia a objetivos de distinção entre o ocupante de um *métier* e o artista inspirado, e acabava por revelar que essa atividade, difundida então como entretenimento de massas, nem sempre era vista como arte. É evidente que essa oposição surgia em uma Belle Époque que via a intensa expansão de seu horizonte técnico industrial, e o teatro destinado a simples divertimento era ameaçado pela concorrência de inúmeras outras alternativas.

Uma primeira possibilidade para se observar o processo que “inventava” o Teatro de Arte, dispõe em seu cerne o advento da encenação moderna. Seu surgimento era assentado na substituição de um diretor de cena ou ensaiador, aquele que dispunha os elementos no palco segundo critérios codificados, pelo encenador, isto é, um artista responsável pela unidade do espetáculo. Movido por um ato de reflexão derivado da interpretação subjetiva

---

ideias que, ao serem, sistematicamente, defendidas, tornaram-se referências para práticas teatrais transformadas em marcos ordenadores da temporalidade que conhecemos como História do Teatro Brasileiro”. Tais ideias-forças polarizadoras giraram em torno de temas como o nacionalismo, a modernização, o nacionalismo crítico e a politização. GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 23.

<sup>121</sup> DUSIGNE, Jean-François. *Le Théâtre d'Art: aventure européenne du XXe siècle*. Paris: Éditions Théâtrales, 1997.

do texto, ele se aproxima de um demiurgo orientado pelo imperativo de uma criação original, que instaura uma realidade única a partir da articulação dos componentes e sujeitos envolvidos, desvinculando a peça e o trabalho da direção da simples execução de um texto ou da atinência a gêneros formais pré-estabelecidos. Ocupando esse papel capital, ele se torna a autoridade que assina pela *mise en scène*, evidenciando a passagem de um regime teatral supostamente calcado na observância das teorias do drama para a construção de poéticas da encenação abertas à pesquisa e à experimentação que marcariam grande parte do século XX.

Como sabido, a figura canônica fundadora dessa transformação foi o francês André Antoine, que em 1887 criaria o *Théâtre Libre*, atestando a proposição de novas formas de trabalho para um novo público e experimentando elaborações estéticas calcadas fundamentalmente no naturalismo, cujos desdobramentos não cabe tratar aqui. Evidentemente, os processos que levaram à modernização teatral no fim do século XIX, não se passaram somente na França de Antoine. Preocupações semelhantes perpassavam os pensamentos e propostas de Richard Wagner, de Stanislavski, da *Freie Bühne* de Otto Brahm<sup>122</sup> e, mesmo antes, da trupe do “teatrocrata” Duque Jorge de Saxe Meiningen, que concebeu em seu ducado o projeto de uma companhia permanente que remodelasse as bases da organização, interpretação e encenação teatrais, chamando a atenção pelo realismo histórico e pela pesquisa etnográfica.<sup>123</sup> Subjacente a uma certa pluralidade de proposições, estava a reivindicação de autonomia do espetáculo frente a outras instâncias, como a literatura. Para se alcançar esta autonomia, o encenador se constituía como mediador entre um texto e um espetáculo. Há um deslocamento do olhar, de maneira que, muitas vezes, a autoria da obra-espetáculo passasse a ser atribuída ao encenador, sem, no entanto, maiores questionamentos da própria noção de autoria em uma atividade coletiva.

---

<sup>122</sup> O *Freie Volksbühne* (Cena Popular Livre) fundado na Alemanha em 1890 se relaciona à intensificação dos movimentos de mobilização e organização das massas de trabalhadores, que, desde o final do século XIX, começaram a se reunir em diversas associações recreativo-culturais. Consistia em uma associação teatral em que os espectadores, formados essencialmente por operários, eram sócios da companhia teatral, detinham participação financeira por meio de um sistema de cotas, e decidiam conjuntamente o que seria montado, além de ter o elenco formado também por operários, os processos de trabalho abertos à população, e manterem estúdios de formação. Essa tradição teria se propagado pelos movimentos operários da Alemanha, chegando o *Freie Volksbühne* de Berlim a ter cerca de 140 mil sócios. GARCIA, Silvana; GUINSBURG, J. De Büchner a Bread & Puppet: Sendas do Teatro Político Moderno. In: SILVA, Armando Sérgio da (Org.). *J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 131-154.

<sup>123</sup> GUINSBURG, J. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 16-17.

A encenação moderna, advinda desse processo histórico, traria grandes impactos para a estrutura teatral e dominaria grande parte dos debates até, pelo menos, a década de 70 do século XX, projetando nomes como Gordon Craig, Adolphe Appia, Jacques Copeau, Bertolt Brecht, Gaston Baty, Louis Jouvet e Max Reinhardt. Conforme salientou Bernard Dort,

Hoje [década de 1960] o reinado do encenador está definitivamente imposto. (...). Quando falamos de um espetáculo, é o nome do encenador, mais do que o do intérprete principal ou mesmo do que o do autor, que é colocado em primeiro plano: nos referimos ao *Tatufu* de Louis Jouvet, ao de Roger Planchon, ao *Galileu* de Giorgio Strehler ou ao *Rei Lear* de Peter Brook... Em quase todos os lugares as companhias teatrais constituídas em torno de um ator-vedete cederam lugar a grupos fundados por um encenador e por ele dirigidos.<sup>124</sup>

Se em um primeiro momento a encenação moderna se liga ao naturalismo – almejando a intensidade da vida por meio da observação minuciosa da natureza e do homem – e ao interesse histórico que se reflete nas tentativas de reprodução precisa da visualidade da época proposta pela peça<sup>125</sup>, posteriormente as tendências se multiplicariam, inicialmente por meio do simbolismo. Ressaltava-se, assim, a crise da *mimesis*, restando como denominador comum para a encenação moderna a noção de *teatralidade*, o que permitiria a ampliação do espectro de operações criativas.

Deve-se ressaltar que essa noção, que traz em si a exigência de um sentido maior para o espetáculo que vá além do texto escrito, só pode ser tomada como uma novidade se considerarmos como contraposição os teatros de matriz literária das sociedades burguesas, dominados por rígidas regras. Os públicos dos teatros populares, ou de outros tempos, como dos “teatros medievais”, elizabetano e da *comedia dell'arte*, conviviam com a teatralidade – que pode ser pensada em termos de códigos e de uma vitalidade lúdica representacional<sup>126</sup> que assume o teatro como jogo – sem maiores questionamentos de seu estatuto. Daí a influência que exercem aos encenadores, ao longo do século XX, as expressões rituais e religiosas, diversas mitologias, os gêneros populares e marginais como os teatros de feira e de marionetes, o circo, a ópera chinesa, a arte pagã, as máscaras balinesas. Isso permitiu a expansão da percepção do que poderia ser o teatro, incorporando novas convenções, ousando representações psicológicas, admitindo a sugestão, a imaginação e o experimentalismo.

---

<sup>124</sup> DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Tradução Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 61-62.

<sup>125</sup> Vale dizer que, até então, era usual ambientação de “peças históricas” no tempo presente em que ocorria a montagem.

<sup>126</sup> Tomo essa definição de GUINSBURG, J. A Idéia de Teatro. In: GUINSBURG. *Da cena em cena: ensaios de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 3-8.

Desde a década de 1950, a expansão do conhecimento acerca das encenações e dos encenadores se deveu, em muito, ao trabalho de pesquisadores como André Veinstein e às atividades desenvolvidas por membros do grupo *Théâtre Moderne* do CNRS<sup>127</sup>, na França, coordenado então por Denis Bablet, e do *Laboratoire de Recherche sur les Arts du Spectacle*, onde se destacam a coordenação e os trabalhos de Béatrice Picon-Vallin.<sup>128</sup> Vale destacar que a amplitude desses trabalhos se deveu a um esforço coletivo de pesquisa e que tais estudos exerceram importante papel na elaboração de cânones no que se refere a quais seriam os encenadores modernos, exportados, no meio acadêmico, como modelos originários. Do mesmo modo posteriormente, o livro de Jean-Jacques Roubine *A linguagem da encenação teatral*<sup>129</sup>, publicado pela primeira vez em 1980 como *Théâtre et mise en scène*, teve forte influência ao propagar a noção de que a encenação moderna seria fruto da conjunção entre autonomia do espetáculo em relação à centralidade do texto e impulsos de ordem estética revolucionários. Tal ruptura teria configurado um novo paradigma de artista teatral moderno, marcado por sua singularidade.

Essas perspectivas, de larga fortuna e fortemente francesas, se debruçam, grosso modo, sobre os modos de produção teatral e a preparação do espetáculo segundo uma função atribuída no seio de um projeto, mas, principalmente, sobre as suas elaborações estéticas. As próprias análises empreendem, assim, um giro epistemológico ao partirem do teatro enquanto espetáculo como ponto fundamental das transformações que o modernizaram e fabricarem o que podemos até mesmo chamar de uma “função-encenador”, isto é, a grande baliza do ordenamento discursivo, para nos apropriarmos da conhecida expressão de Michel Foucault relativa ao autor.<sup>130</sup> Vale dizer que, como argumenta Christopher Balme, esse processo de modernização engendrou o próprio poder simbólico institucional da área, uma

---

<sup>127</sup> *Centre National de la Recherche Scientifique*.

<sup>128</sup> O acesso a arquivos russos e de outros países do bloco socialista possibilitou ainda o estudo minucioso de outras experiências com o teatro sobretudo nas décadas de 1910 e 1920. A ampliação da noção de teatro moderno também foi enriquecida pelas pesquisas acerca do teatro de Agit-prop – não só na URSS, como na Alemanha, França, EUA, Polônia e Romênia –, do teatro Yiddisch, dos teatros de Piscator, Brecht e Meyerhold, além de outros experimentos e diretores da segunda metade do século XX. Dentre as publicações desses pesquisadores, destacamos VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.; PICON-VALLIN, Beatrice. *Meierhold*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.; BABLET, Denis. *Les Révolutions scéniques du XXe siècle*. Société internationale d'art XX siècle, 1975.; e a coleção BABLET (org.). *Les Voies de la Création Théâtrale*. (collection). Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979.

<sup>129</sup> ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Tradução e apresentação Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. Não por acaso, a capa desta edição brasileira traz uma lista dos nomes: Antoine, Craig, Stanislavski, Copeau, Meyerhold, Artaus, Baty, Brecht, Vilar, Grotowski, etc.

<sup>130</sup> FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Tradução Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 6. ed. Lisboa: Ed. Nova Veja, 2006.

vez que a emergência da disciplina *história do teatro* “está indissolúvelmente entrelaçada com a formação de novas instituições teatrais com uma ênfase programaticamente ‘artística’”<sup>131</sup>.

As concepções apresentadas até aqui acessam o teatro moderno por meio do fenômeno da representação teatral, e não pelo ponto de vista dos textos dramáticos. Entretanto, a análise do repertório dramático, que se debruça mais sobre os escritores e menos sobre os encenadores, também se apresenta como uma linha de força para a construção desse conceito. Se em um primeiro momento os textos dramáticos dos primórdios da modernização se alinham às preocupações dos encenadores no sentido de oferecer um documento humano, uma tese sobre a sociedade, ou, como se defendia na época, uma *tranche de vie*, posterior e rapidamente, as possibilidades se multiplicariam.

A síntese clássica de John Fletcher e James McFarlane<sup>132</sup> oferece os principais tópicos geralmente abarcados nesse plano dramático. Conforme exposto por esses autores, a modernização do drama teria significado um conjunto de inovações técnicas e temáticas, de modo que fosse dado relevo às tensões entre as esferas pública e privada, expondo as contradições da vida burguesa a partir da incorporação de reflexos das novas teorias sociais e psicanalíticas. Buscava-se, assim, encontrar soluções dentro do texto dramático para que fossem evidenciadas as instâncias psíquicas do sujeito, o que resvalava no extravasamento dos limites rígidos de narrativas fixas espacial e temporalmente. O resultado foi a quebra da ilusão cênica e o triunfo da teatralidade, o que, em termos teóricos, representava a crise da forma textual dramática e a sua abertura paulatina a recursos próprios dos gêneros épico e lírico. Os representantes usuais desse processo são dramaturgos como Ibsen, Strindberg, Tchekhov, Hauptmann, Maeterlinck, George Kaiser, Ernst Toller, Brecht, Bernard Shaw, Eugene O’Neill e Pirandello, cada um guardando, obviamente, suas singularidades de escrita.

Dentre as reflexões mais consolidadas sobre o drama moderno, merece destaque a *Teoria do Drama Moderno*, de Peter Szondi<sup>133</sup>, devido à sua ampla aceitação, principalmente nas culturas de esquerda, e à sua relativa hegemonia nos estudos acadêmicos sobre literatura

---

<sup>131</sup> BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. Tradução Sonia Coutinho. In: REIS, Angela de Castro; WERNECK, Maria Helena (Orgs.). *Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 203-2019. p. 211.

<sup>132</sup> FLETCHER, John; MCFARLANE, James. O teatro modernista: origens e modelos. In: BRADBURY, Malcolm; MACFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 410-422.

<sup>133</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

dramática no Brasil, a partir das interpretações de Anatol Rosenfeld<sup>134</sup> e de Iná Camargo Costa<sup>135</sup>, e, finalmente, de sua tradução e publicação em 2011 pela editora Cosac Naify, refletindo a retomada desse autor pelo francês Jean-Pierre Sarrazac. A teoria de Szondi – escrita na Alemanha em 1956 e tributária de Hegel, Emil Staiger e Lukács – relaciona os sistemas formais das obras às mudanças históricas. Para ele, a forma artística seria uma dialética entre o *enunciado de conteúdo* e o *enunciado formal*. Essa relação dialética abre a possibilidade para que ambos os enunciados entrem em contradição, o que se dá quando uma forma estabelecida e não questionada é posta em questão pelos conteúdos que trata de assimilar, mas que já seriam incompatíveis com seus pressupostos. Dessa maneira, nas últimas décadas do século XIX teria ocorrido o começo da crise da forma dramática burguesa, fechada no princípio do diálogo entre indivíduos, evidenciando uma contradição crescente entre a forma do drama e novos conteúdos.

O drama clássico e burguês, formado desde o Renascimento a partir de diversas leituras da *Poética* Aristotélica, partia da reprodução da relação entre homens em um presente absoluto da ação. Portanto, o diálogo era o meio que dava expressão linguística a esse universo, sendo banidos elementos externos e narrativos, tais como o prólogo, o coro e o epílogo. Passaram a ser exigidas as unidades de tempo, espaço e ação, e o acento se dava no traço de caráter individual e nas escolhas feitas pelo protagonista, fazendo com que as vontades individuais se apresentassem supostamente como universais. Nesse universalismo individualista, cuja síntese encontra-se na vida privada, a intimidade do lar passa a ser o espaço privilegiado a representar uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado em detrimento do público.

Segundo Szondi, o conceito de *teatro moderno* se define a partir do processo histórico desencadeado pela crise desse drama propiciada pela contradição entre os enunciados de conteúdo e formal. Isso quer dizer que novos objetos passavam a ser discutidos pelo teatro, entre eles, a questão de classe (Strindberg em *Srta. Júlia*), a emancipação feminina (Ibsen em *Casa de Bonecas*), o universo dos sonhos (Maeterlinck), a questão operária (Hauptmann em *Os Tecelões*), isso para ficar em alguns breves exemplos. Essa crise evidenciava uma cisão entre sujeito e objeto, já que o objeto não era mais o próprio sujeito individual burguês, mas questões de interesse comum da sociedade, sujeitos

---

<sup>134</sup> ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

<sup>135</sup> COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.; \_\_\_\_\_. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

anônimos e coletivos. Para discutir esses outros objetos era necessário que o palco narrasse e criticasse diversos conteúdos que não se restringiam aos limites do palco burguês, uma vez que os próprios temas em questão seriam “assuntos épicos”. A principal consequência formal para dar conta desses novos conteúdos foi a impossibilidade do diálogo (exemplificada em Tchekhov) e, mais ainda, a emersão do elemento épico, isto é, narrativo, cujo maior expoente seria, sem dúvidas, Brecht.

Nessa reflexão, que passa pela teoria dos gêneros, a “resolução” da crise da forma dramática passaria pela inserção do épico, aquela forma capaz de alargar as discussões, de abarcar o bem comum e de levar à transformação das sociedades. Certamente, essa mudança ampliava as possibilidades do teatro enquanto intervenção política. Nesse sentido, o teatro moderno no século XX se afirmava enquanto campo de experimentação formal diante da impossibilidade do drama, e vai da crise evidenciada pelo realismo-naturalismo como uma das primeiras tentativas no sentido de dar expressão aos anseios dos movimentos de trabalhadores, à entronização do teatro épico como sua expressão mais bem-acabada.

As linhas de força presentes nas conceitualizações do teatro moderno apresentam os problemas da modernização enquanto temática, enquanto linguagem e enquanto modo de produção e organização do trabalho que impactaram a cena. Essas reflexões também tiveram ressonâncias na produção acadêmica brasileira sobre o tema e suscitaram amplos debates que se aproximavam mais ou menos da aplicação dessas teorias ao caso nacional. Sem qualquer intenção de esgotar as discussões desse imenso terreno, pode-se dizer que, no Brasil, seus caminhos envolveram o primado dos críticos considerados “modernos” na segunda metade do século XX, seu papel nas universidades e suas concepções estéticas, bem como a formação de uma nova geração no ambiente acadêmico a partir dos anos 1980, o que coincidia com a reafirmação do papel do encenador naqueles anos. Não há dúvidas de que nesses processos de transmissão de ideias, os livros e as universidades possuíam papel fundamental, reforçando, com maior ou menor força, as concepções acerca do teatro moderno centradas no espetáculo e no reinado do encenador como artista singular, ou nas possibilidades de politização da cena a partir da estrutura dramática. Seja qual fosse a vertente, e mesmo analisando casos específicos da realidade nacional, a grande narrativa sobre o teatro brasileiro moderno fazia coincidir a modernização teatral à modernização do país, ainda que esse momento fosse também alvo de disputas, oscilando entre o período do Estado Novo e a década de 1950.

Decerto, pensar a modernização do teatro brasileiro é buscar compreender um amplo processo de recortes imprecisos, que se estende das primeiras décadas do século XX até, talvez, meados da década de 1970, que não se restringe ao teatro e que acompanha debates que perpassam a cultura intelectual brasileira: o modernismo artístico, o alcance a padrões internacionais, o discurso do atraso e da dependência, o papel da cultura na edificação da nação e o correspondente papel do Estado, o local e o universal, a identidade nacional, a “descoberta” do Brasil e do “povo” brasileiro. Pode-se dizer, seguindo a tese de Marcos Napolitano, que os distintos projetos artísticos desse período podem ser agrupados sob o signo de um “longo modernismo”, onde artistas-intelectuais postavam-se como *arautos e artífices* da nacionalidade brasileira em construção e compunham um esforço que conclamava e era conclamado não só por esses sujeitos, mas também por líderes políticos, educadores e classes populares. Segundo Napolitano, as cinco décadas que marcaram o “projeto moderno brasileiro” têm como fatores de continuidade a “crença na arte em sua função pedagógica, duplamente orientada para a reforma das elites e para a educação do povo”, e a “tentativa de inserir o Brasil, país estigmatizado pela ideia de “atraso”, na modernidade ocidental.”<sup>136</sup>

O teatro, inserido nesse grande projeto nacional, teve suas especificidades e principais vetores de debate.<sup>137</sup> Edélcio Mostaço<sup>138</sup> aponta que, a partir da década de 1980, a delimitação da modernidade no teatro brasileiro passa a ser alvo de controvérsia proporcionada pela identificação de duas tendências em confronto: a primeira, defensora de uma ruptura; e a segunda, defensora de uma linha evolutiva. No primeiro caso, seus adeptos concordam conceitualmente, mas divergem no que se refere à fixação dessa ruptura. Dessa maneira, Sábato Magaldi<sup>139</sup> não tem dúvidas de que ela se encontra em *Vestido de Noiva*, enquanto Décio de Almeida Prado<sup>140</sup> e Iná Camargo Costa<sup>141</sup> a situam no TBC, e Tânia

---

<sup>136</sup> NAPOLITANO, Marcos. Arte e Política no Brasil: história e historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. XV-XLVI. p. XXVII.

<sup>137</sup> Podemos mesmo dizer que a historiografia hegemônica do teatro brasileiro foi escrita baseada na construção e no olhar sobre o chamado teatro moderno, a partir de uma geração de críticos “modernos”, muitos deles vinculados às universidades, que se postavam como testemunhas oculares desse processo, escrevendo uma história que partia da escrita das críticas. Assim, foram reforçados marcos cronológicos, como *Vestido de Noiva* e o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que privilegiavam a experiência deles próprios enquanto partícipes da atividade teatral, priorizando um percurso que ia desde essa formação moderna, nos anos 1940, até aproximadamente os impulsos pela redemocratização nos anos 1980.

<sup>138</sup> MOSTAÇO, Edélcio. Moderno (verbete). In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. F.; LIMA, M. A. (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 185-186.

<sup>139</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

<sup>140</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2007.

<sup>141</sup> COSTA. Op. Cit.

Brandão<sup>142</sup> na experiência de 1948 do Teatro Popular de Arte, de Sandro Polloni e Maria Della Costa, devolvendo ao Rio de Janeiro a origem, ou a culminância, de todo esse processo. No que se refere à defesa de uma linha evolutiva, destaca-se a posição de Gustavo Dória<sup>143</sup>, que inaugura uma série de trabalhos que buscariam encontrar os traços modernos em nomes como Renato Viana, Flávio de Carvalho, Oduvaldo Vianna, Álvaro e Eugênia Moreyra, e no Teatro do Estudante do Brasil, para culminar em *Vestido de Noiva*. Seria um panorama percebido como evolutivo e sedimentado em conquistas paulatinas ao longo do governo Vargas. Nas palavras de Mostaço,

Como tal debate possui origem nas díspares pressuposições dos analistas, a eleição de uma ou outra corrente interpretativa, ou ainda sobre qual desses marcos eleger como baliza reconhecível, obriga a aceitar o moderno, por enquanto, como um *problema* nos domínios da teoria teatral brasileira.<sup>144</sup>

Apesar dessa importante constatação de Mostaço, a construção da força histórica desse conceito foi feita por toda uma geração que o cristalizou, de maneira pouco problematizada, ao longo da segunda metade do século XX. Nesse sentido, uma proposição de Décio de Almeida Prado pode corresponder à formação de um pensamento evolutivo e teleológico para a história da modernização. Em seu artigo *O teatro e o modernismo*<sup>145</sup>, ele contesta a ausência do teatro na semana de 1922 a partir de uma justificativa curiosa: a presença do exercício da crítica sob o ideário moderno feita pelo modernista Alcântara Machado nos anos 1920. Ele teria a atitude de um criador que, não encontrando no palco espaço para suas concepções dramáticas avançadas, tentou redefinir o teatro condenando o presente em nome de um futuro que se pretendia instaurar. Machado propôs, então, dois pontos fundamentais para a efetivação da modernização, os quais se constituiriam quase uma ética modernista: a integração ao universal e a integração ao nacional.

Com isso, Décio elogia a lucidez de Alcântara Machado, que apontou um caminho para o teatro brasileiro e, até mesmo, realizou uma previsão. A manobra de Décio consistiu em associar o primeiro ponto, de integração ao universal, às iniciativas dos Comediantes e do TBC – que teriam cumprido a equiparação às vanguardas europeias –, e em atribuir o

---

<sup>142</sup> BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

<sup>143</sup> DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

<sup>144</sup> MOSTAÇO. Op. Cit. p. 203-204.

<sup>145</sup> PRADO, Décio de Almeida. O teatro e o modernismo. In: PRADO. *Peças, pessoas e personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 15-39.

segundo ponto, de integração ao nacional, ao Teatro de Arena, criado na década de 1950, que teria buscado uma linguagem teatral “nossa”, encontrando nas tradições e nos tipos populares uma interpretação “genuinamente brasileira” capaz de solucionar os impasses do teatro. Essa interpretação de Décio via “previsão” de Alcântara Machado ao mesmo tempo repercutia e trazia impactos, direta ou indiretamente, nos estudos sobre a modernização teatral no Brasil, que via de regra, não hesitam em corroborar esses marcos etapistas. Tânia Brandão<sup>146</sup> ressalta, de modo certo, como há nisso a percepção do moderno como temporalidade inequívoca em um esquema que alia ausência, formação e desenvolvimento, e que exclui um reconhecimento fundamental na problematização da história da arte no século XX: situar a arte moderna como multiplicidade.

Além disso, a análise de Décio corrobora e é parte de uma longa tradição que situa a história do teatro brasileiro entre dois paradigmas complementares, a saber, a questão nacional e a ideia de civilização. Tais paradigmas podem ser tidos como basilares para os anseios e projetos de modernização teatral no Brasil, ainda que as direções práticas que eles puderam assumir tenham sido inúmeras. O teatro, arte à qual era atribuído papel social e pedagógico que se vinculava a projetos de nação, disseminava valores e formas civilizatórios que não podiam se restringir ao entretenimento, haja vista a sua responsabilidade como atividade formativa, detentora de impacto social e de uma herança. Dessa maneira, o modernismo como meta, a modernização como valor em si e como parte da construção da identidade nacional, assim como a incipiência de discussões sobre as culturas de massa, fizeram com que o teatro moderno no Brasil fosse, por décadas, pensado segundo processos ou marcos para obtenção de um padrão, sem maiores questionamentos em torno das construções e motivações para esse padrão, o que levava à formação de mitos e à configuração de determinada memória.

A assimilação das teorias sobre o teatro moderno também favoreceu, de certo modo, a aplicação de modelos estanques. Peter Szondi, influenciado pelo pensamento marxista de Lukács, precisou reforçar a quase ficção de um modelo do drama absoluto burguês para construir os alicerces do teatro moderno fundado na literatura dramática. O seu “teatro burguês” é, assim, idealizado por uma teorização cujo etapismo teleológico coincide o desenvolvimento do teatro a uma filosofia da história, o que significa dizer que a crise do drama burguês refletiria a crise da ordem liberal, e a modernização o inexorável triunfo de

---

<sup>146</sup> BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, set. 2001.

uma nova sociedade. Sem pretender negar a inestimável contribuição das lutas políticas e sociais para o teatro desde então, há que se dizer que diversos aspectos dessa arte enquanto prática são incompatíveis com os pressupostos de Szondi, sobretudo em cenas mais distantes dos palcos europeus centrais. Em que pesem esforços para atribuir a etapa do drama burguês no Brasil à sua aclimação promovida pela comédia ligeira no começo do século XX<sup>147</sup>, esta aplicação teórica pode ser problemática, pois, como reivindica Edélcio Mostaço, “num país como o Brasil, onde o drama não desfruta de relevância em seu universo cênico, soa incongruente a tranquila hegemonia ocupada por *Teoria do drama moderno: 1880-1950*, de Peter Szondi, citado em nove entre dez referências bibliográficas em circulação na academia”<sup>148</sup>. Além disso, nesta obra, a literatura e o drama seriam “pensados como fenômenos fora das contingências da língua, dos discursos e das pressões socioculturais, tomados como formas fixas ou estáveis, preservadas ao longo do tempo”<sup>149</sup>. Essa idealização fez com que o modelo fosse aplicado em realidades históricas específicas de modo altamente esquemático, desconsiderando, inclusive, as relações entre texto e palco.

Paralelamente, as teorias para o teatro moderno que o vinculam ao advento do encenador e da *mise en scène*, incorrem, muitas vezes, na celebração de mitos e na aplicação de modelos consensuais e universais. Alice Folco<sup>150</sup> questionou os usos não historicizados da noção de *mise en scène* a partir de uma reavaliação do lugar simbólico ocupado por André Antoine e pela fundação do *Théâtre Libre* na história do teatro. Assim, problematiza o nascimento (ou invenção) da encenação moderna, relacionando essa construção a motivações institucionais e acadêmicas na França que permitiram a perpetuação desse mito de origem, sobretudo a partir da década de 1960, quando os poderes estatais davam maior relevo ao papel dos *metteur en scène* no estabelecimento do teatro público e quando os estudos teatrais se desenvolviam de modo específico nas universidades e no CNRS, elaborando uma nova memória.

---

<sup>147</sup> Este é o caso, por exemplo, de Giuliana Simões, para quem essas peças seriam legítimas “representantes do nosso drama burguês, constituído em chave cômica”. SIMÕES, Giuliana Martins. *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. p. 71.

<sup>148</sup> MOSTAÇO, Edélcio. Peter Szondi e o circuito. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 132-147, 2016. p. 133.

<sup>149</sup> Ibid. p. 134.

<sup>150</sup> FOLCO, Alice. La querelle sur les origines de la mise en scène et les enjeux mémoriels autour de la figure d’André Antoine. *Revue d’Historiographie du Théâtre*, Paris, N. 1, M. Denizot (Dir.), L’Écriture de l’histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels, 2013.

Se Folco evidencia assim a construção progressiva dessa mitificação, Roxane Martin<sup>151</sup>, por sua vez, no livro *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français*, realiza espécie do que alguns chamariam de “pré-história” da encenação moderna, guardadas as liberdades do uso dessa expressão, ou, segundo suas próprias palavras, a história de uma substantivação. Ao traçar o desenvolvimento dessa noção na França entre 1789 e 1914, ela expõe um lento e disputado processo anterior a Antoine, que acabou por constituir seu domínio como uma arte independente, ao ser afirmado o *metteur en scène* como grande agente criador do espetáculo, reconhecido não apenas no plano estético, mas profissional e jurídico. Surgindo no vocabulário no momento em que se impunha a necessidade de se atribuir ao teatro um papel social, político e pedagógico, o termo *mise en scène* não designaria somente uma maneira de agenciar a cena e organizar o espetáculo, mas “um conceito inventado a princípio para refletir a relação entre uma obra, um público e a imagem que ele tem de sua identidade cultural”<sup>152</sup>.

Tanto o trabalho de Folco quanto o de Martin são exemplares no que se refere à reavaliação de períodos indistintamente definidos como “textocêntricos” e desconstroem marcos e periodizações naturalizados na memória e historiografia teatral francesas, e que foram, sem dúvidas, exportados como momentos fundadores para o funcionamento do teatro ocidental. Os nomes consagrados da modernidade teatral europeia, tanto autores quanto encenadores, parecem estar muito mais ligados, assim, a recepções e canonizações progressivas de duração diferenciada para cada caso, do que a modelos de operacionalização, o que demanda o deslocamento do olhar para as dinâmicas de exportação e circulação de ideias – corporificadas em livros, turnês, revistas, crônicas, conferências, artigos – que extrapolavam os limites nacionais.

Não sendo concebida como caminho claro e evolutivo, a modernidade teatral impõe a relativização das teorias que lhe dizem respeito a partir de um olhar sobre os debates e possibilidades apresentados no momento de sua realização. Observar as práticas em seu funcionamento histórico, ao invés da submissão a teorias estéticas que podem obliterar a imprevisibilidade, fluidez e condicionamentos específicos das experiências, significa buscar a modernização inscrita pelos seus contemporâneos, sem o pressuposto de um universo simbólico e de práticas necessariamente unificado, fixo e coerente. Afinal, como destacou

---

<sup>151</sup> MARTIN, Roxane. *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français* (1789-1914). Paris: Classiques Garnier, 2013.

<sup>152</sup> Do original: “un concept inventé de toute pièce pour réfléchir la relation entre une œuvre, un public et l'image qu'il se fait de son identité culturelle”. (Tradução nossa). Ibid. p. 224.

Lynn Hunt, "a decifração do significado, então, mais do que a inferência de leis causais de explicação, é assumida como a tarefa fundamental da história cultural"<sup>153</sup>.

O resultado mais imediato da relativização de supostas origens míticas para o teatro moderno, no Brasil, consistiu na dispersão dos marcos e na identificação de índices de modernidade em experiências anteriores à década de 1940, como o Teatro da Natureza de 1916, o Teatro de Brinquedo de Álvaro Moreyra em 1927, os experimentos de Renato Viana ou de Oduvaldo Vianna nas décadas de 1920 e 1930. Vistas enquanto parte de um processo que levaria à equiparação do nosso teatro às correntes do modernismo artístico, o risco que se corre aí é não tomar a própria ideia de teatro moderno enquanto algo processual, nebuloso e construído historicamente. Em que pesem as dificuldades para continuidade e enraizamento dessas iniciativas, deve-se percebê-las menos como tentativas deficitárias ou sintomas de algo ausente que estaria por vir, e mais como manifestações que podem ser observadas em uma média duração como a transmissão de um imaginário que pretendia reeducar a esfera do sensível. Buscando quebrar com padrões até então conhecidos, elas salientavam desejos estéticos e formas de trabalho que geravam algum repertório no campo da cultura e criavam uma ambiência atravessada por imperativos modernizantes.

Sem nos adentrarmos na história das recepções específicas de autores e encenadores no Brasil, o que daria margem para inúmeros outros trabalhos, deve-se ressaltar que o imaginário teatral moderno nacional foi profundamente influenciado pelas concepções de Jacques Copeau. Copeau era crítico e diretor da *Nouvelle Revue Française* quando, em 1913, decidira fundar o *Théâtre du Vieux Colombier*, de grande repercussão nas décadas seguintes. O cartaz-manifesto desse teatro, difundido naquele mesmo ano, fazia um apelo de direcionamento triplo: à juventude, para reagir contra o teatro mercantil e defender "as manifestações mais livres e sinceras de uma nova arte dramática"<sup>154</sup>; ao público letrado, para manter o culto às obras-primas clássicas francesas e estrangeiras que servirão de base ao seu repertório; a todos, para sustentarem uma empresa que irá se estruturar no preço barato de seus espetáculos, variados e assentados na qualidade das interpretações e da *mise en scène*. O projeto do *Vieux Colombier* se manteve até 1924, com uma estadia nos Estados Unidos entre 1917 e 1919, e foi continuado por seus discípulos do chamado *Cartel Des Quatre*,

---

<sup>153</sup> HUNT, Lynn. Apresentação: história, cultura e texto. In: \_\_\_\_\_. *A Nova História Cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 1-29. p. 16.

<sup>154</sup> Do original: "les plus libres, les plus sincères manifestations d'un art dramatique nouveau". (Tradução nossa). Affiche manifeste du Théâtre du Vieux-Colombier: Appel. 1913. Bibliothèque Nationale de France.

associação formada em 1927 por Gaston Baty, Louis Jouvet, Charles Dullin e Georges Pitoëff, que marcaria a cena parisiense do entreguerras.

Em 1918, no periódico *Palcos e Telas*, um texto provavelmente de autoria do crítico Mario Nunes, já afirmava que

A obra de Jacques Copeau no Théâtre du Vieux Colobier é conhecida. Decidido a não se afastar do domínio da arte e tendo a respeito ideias próprias, das quaes se pode discordar mas em que ninguém poderia descobrir transigências com o mercantilismo ou outro qualquer sentimento subalterno, Jacques Copeau (...) conseguiu realizar uma vasta obra, cujos benéficos efeitos, já sensíveis no teatro francez, há de se estender, pouco a pouco, ao teatro dos demais paizes.<sup>155</sup>

Sem nos determos nos meandros de sua recepção, devemos apenas mencionar que, em 1927, Álvaro Moreyra se influenciaria declaradamente pelo *Vieux Colombier* para criação do Teatro de Brinquedo, e que Rodrigo Morais Leite afirma que Copeau seria, no Brasil das décadas de 1940 e 1950, “quase sinônimo de teatro moderno”<sup>156</sup>.

Dentre as características de seu projeto, três devem ser destacadas por acreditarmos serem as de maior impacto e mais assimiladas no Brasil a partir da década de 1920. A primeira delas diz respeito ao discurso anti-mercantilização do teatro, isto é, a bandeira de erguer esta arte como expressão cultural superior que não deve ceder aos ditames comerciais tão difundidos. A segunda gira em torno da recuperação da tradição clássica, cuja pureza quase mística e originária seria capaz de resgatar o interesse do público. A terceira e última característica concede lugar de destaque ao texto dentro da construção do espetáculo, devendo ser detidamente estudado pelo elenco e pelo encenador, que deveria ter “cultura literária sólida, para compreender e assimilar o pensamento do autor”<sup>157</sup>. Pode-se mesmo dizer que a poética teatral pretendida por Copeau e por seus seguidores se apoiava no texto dramático como meio de restauração de um “Teatro de Arte”, de maneira que a profunda teatralidade, estilização e apuro visual fossem defendidos, sem, contudo, suplantarem essa matriz literária.

Decerto, dentre as diversas acepções do que poderia ser o teatro moderno, ganhou terreno, no Brasil da primeira metade do século XX, tal compreensão metafísica e intelectualizada do papel do teatro, consideravelmente presente nas reivindicações

---

<sup>155</sup> “Theatro Nacional”. *Palcos e Telas*, Rio de Janeiro, Anno I, N. 3, p. 3, 18 abr. 1918.

<sup>156</sup> LEITE, Rodrigo Morais. *A (Moderna) historiografia teatral de Décio de Almeida Prado*. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2018. p. 57.

<sup>157</sup> BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009. p. 50.

modernizantes de então. Atestando a influência francesa, as tendências discursivas dominantes irão valorizar sobremaneira a cultura teatral escrita, amparar sua batalha em uma luta contra a mercantilização e os interesses financeiros, e atribuir importância pedagógica e fundadora aos clássicos. Marcando um retorno do projeto civilizatório ordenador, essa matriz de teatro moderno, que, devemos dizer, concebe o “homem de teatro” como um intelectual imbuído de dever moral, terá impactos especialmente relevantes para este trabalho, para além dos problemas oriundos da oposição entre arte e mercado, e de um possível fundo conservador em suas ambições. Assimilando à encenação um condicionamento textual, por influência francesa, a recepção de ideias modernas no Brasil será constituída por um aparente paradoxo: a libertação das antigas limitações textuais, proporcionada pela livre interpretação da obra literária pelo encenador, que cria até mesmo outra obra nos palcos, foi consubstanciada no atrelamento desse teatro à cultura letrada. Nessas condições, em que o projeto modernizador se apresenta como projeto intelectual, será reestabelecida a força do autor teatral, e mesmo uma busca por seu nome, definição e estatuto jurídico, a despeito do declínio de sua função em outros países com o desenvolvimento das poéticas da encenação europeias desde o fim do século XIX.

Nessa perspectiva, a observação das relações entre teatro moderno no Brasil e cultura letrada pode ser cruzada com a história de alguns meios e formas de comunicação que lhe dão suporte, a saber, as edições teatrais, elas próprias, em sua existência material, submetidas a modernizações. Se elas podem representar, simbolicamente, a corporificação da natureza desse projeto de matriz francesa, elas também inscrevem e defendem propostas estéticas. Toda obra, seja “teoria” ou peça, dá a ver determinada concepção de teatro, em um jogo constante e irregular entre códigos e rupturas. Guardando sempre uma relação com o mundo social e com o teatro que pretendem representar, elas não são apenas reflexo, mas podem ser utilizadas como instrumento de intervenção em determinada realidade teatral. Ao articularmos objetos, textos e as imagens que eles veiculavam ou provocavam, temos nas edições um material privilegiado para observação da flutuação e instabilidade de ideias tidas como modernas no meio teatral. Em outras palavras, o vislumbre de índices de representação sobre o moderno, ou de sensibilidades modernizantes, pode revelar como esse problema se apresentava aos contemporâneos e tinha seus imaginários e políticas concretas aplicados no papel.

Nesse sentido, um recuo temporal ao período geralmente aceito como de consolidação do teatro moderno no Brasil pode ser proveitoso para observação desses

indícios que testemunham deslizamentos de significados. Um breve olhar sobre a lexicografia dos documentos atesta essa instabilidade: o moderno no teatro podia ser aplicado aos aspectos técnicos do edifício; à diversidade e tecnologia das atrações; à atualidade dos temas; à agilidade dos quadros; à incorporação de repertório contemporâneo estrangeiro; e, também, aos expoentes da encenação e dramaturgia que aos poucos se apresentavam. Maria João Brilhante evidencia ainda uma acepção, crescente desde o fim do século XIX, e que é contrária aos preceitos de Copeau: “Uma atividade teatral moderna é assim equacionada como parte de um processo de circulação assente numa exploração comercial bem planejada e consciente de sua dimensão econômica”<sup>158</sup>.

Ao enfocarmos essa multiplicidade, ampliando a historicidade das experiências oscilantes do período, podemos recorrer ao conceito de *imaginário social*. De acordo com Eliana Dutra e Maria Helena Capelato,

(...) onde a linguagem simbólica se torna comunicável é que entram em cena os imaginários sociais. Integrando o campo da representação, ou melhor exprimindo a representação, o imaginário tem, portanto, sua existência afirmada através do símbolo e sua expressão garantida através da evocação de uma imagem, seja essa acionada por palavras, por figuras de linguagens, por objetos. Quando uma sociedade, grupos, ou mesmo indivíduos de uma sociedade, se veem ligados numa rede comum de significações, onde símbolos (significantes) e significados (representações) são criados, reconhecidos e apreendidos dentro de circuitos de sentido; são utilizados coletivamente enquanto dispositivos orientadores/transformadores de práticas, valores, e normas; e são capazes de mobilizar socialmente afetos, emoções e desejos, é possível falar-se da existência de um imaginário social.<sup>159</sup>

Assim, no período abarcado, o moderno em relação ao teatro é imaginário que se interliga a diversas instâncias da dinâmica social, muito mais do que uma crença sólida mantida de maneira sistemática. Evidentemente, um imaginário que pode contemplar diversas representações que se ligam ao espaço urbano ampliado, à alfabetização, à educação e ao lazer, à cultura de massas e ao consumo, aos projetos de nação e aos embates políticos. Desse modo, o fluxo de mudanças nas artes pode ser articulado à experiência social. Nicolau Sevcenko aponta ainda que, por volta dos anos 1920,

<sup>158</sup> BRILHANTE, Maria João. Prefácio - Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil. In: REIS, Angela de Castro; WERNECK, Maria Helena (Orgs.). *Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 7-18. p. 14.

<sup>159</sup> CAPELATO, Maria Helena; DUTRA, Eliana Freitas. Representação política. O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In: CARDOSO, Ciro F.; MALERBA, Jurandir (Orgs.). *Representações: Contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000. p. 227-267.

O vocábulo “moderno” vai condensando (...) conotações que se sobrepõe em camadas sucessivas e cumulativas, as quais lhe dão uma força expressiva ímpar, muito intensificada por esses três amplos contextos: a revolução tecnológica, a passagem do século e o pós-guerra. “Moderno” se torna a palavra-origem, o novo absoluto, a palavra-futuro, a palavra-ação, a palavra-potência, a palavra-libertação, a palavra-alumbramento, a palavra-reencantamento, a palavra-epifania. Ela introduz um novo sentido à história, alterando o vetor dinâmico do tempo que revela sua índole não a partir de algum ponto remoto no passado, mas de algum lugar no futuro. O passado é, aliás, revisitado e revisto para autorizar a originalidade absoluta do futuro.<sup>160</sup>

A modernidade teatral, desse modo, também se vincula a um imaginário que se faz de camadas sucessivas e cumulativas, dotando de legitimidade um processo que passaria a ser visto como linearidade progressiva inexorável.

Um possível teatro moderno era, ainda assim, uma abstração, cuja passagem para as condições teatrais reais e específicas exigia esforços para transmissão, recepção e elaboração de ideias, bem como aprendizado e criatividade. Assim, tendo a modernização como um imperativo deveras indefinido, é preciso observar as soluções encontradas pelos agentes teatrais de então para o seu alcance, através de algumas ordens discursivas, a saber: a salvação; a renovação; a seriedade do repertório; a nacionalização; a civilização; a anti-mercantilização; o trabalho do ator; a afirmação da autoria; a intervenção do Estado; a psicologização da cena; o envolvimento de um público composto pelas massas urbanas. Há que se reconhecer que tais engajamentos eram, globalmente, formas de os sujeitos darem sentidos ao desenvolvimento histórico pretendido. Podemos afirmar, assim, que a sensibilidade moderna se funda, contraditoriamente, no sentido de regeneração, e todos esses tópicos serão expedientes mobilizados para saída da crise rumo a uma modernização, anterior à sedimentação de teorias mais bem definidas. O que se pretende demonstrar são alguns caminhos da expansão dessas ideias, sua aplicação e cruzamento com as práticas teatrais locais, os diversos projetos pelos quais se esboçava, entrevistados nas dinâmicas atinentes às edições teatrais, equacionadas pelas funções atribuídas ao livro e ao teatro na sociedade. Deve-se ressaltar, contudo, que em se tratando de textos e edições, há não somente uma aproximação, mas, por vezes, um distanciamento em relação à realidade dos palcos, uma vez que as ideias e os desejos em torno de formas artísticas não operam como causalidade imediata para sua implementação prática.

---

<sup>160</sup> SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 228.

Esse percurso não exclui, certamente, a contribuição das teorias canônicas para o teatro moderno, mas reconhece a sua circulação e construção histórica, e apresenta mais uma possibilidade de caminhos, onde o moderno não é conceito fechado ou ponto de chegada a ser alcançado, mas um conjunto disforme de propostas que tateavam transformações da cena. Por certo, não havia demasiada clareza ou coerência nas formulações estéticas, que conviviam com a persistência de formas consideradas antigas e eram atravessadas por inúmeras outras forças e concepções. Afinal, como pontua Sabina Loriga,

(...) cada época não é senão um conglomerado precário de tendências, de ambições e de atividades independentes umas das outras, um cortejo de eventos incoerentes e disparatados. Alguns ignoram a existência dos outros, outros se opõe a ela, outros ainda parecem ser relativamente pouco influenciados pelo *Zeitgeist* (...). Por essa razão, se o período é uma unidade, trata-se de uma unidade articulada, fluida e fundamentalmente indefinível (...). Ela abunda de anacronismos, de extraterritorialidade cronológica, de transbordamentos temporais.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> LORIGA, Sabina. Biografias paralelas: em torno de Hannah Arendt e Siegfried Krakauer. In: DUTRA, Eliana de Freitas (Org.). *O Brasil em dois tempos: história, pensamento social e tempo presente*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 187-204. p. 202-203.

## Capítulo 2: UM PALCO PARA A ESCRITA

### 2.1. Guerra, nacionalismo e regeneração

Pensar a edição de teatro – parte integrante do campo teatral, mas que o ultrapassa – implica considerar necessariamente e ao mesmo tempo as dinâmicas de mercado e os projetos intelectuais e nacionais. Nas primeiras décadas do século XX, a sua produção se articula às transformações sociais, econômicas e técnicas advindas com a I Guerra Mundial; à cultura de massas e ao crescimento da indústria do impresso. O teatro representado nessas páginas terá como pedra de toque o nacionalismo, sentimento que identificamos como primeiro elemento impulsionador dos discursos pela modernização teatral brasileira, ainda que seja uma modernização tomada em suas acepções amplas e distante das matrizes canônicas. Sobre essa base, se constituirão novos horizontes para a cena e para as publicações, impactados ainda pela crise de 1929, pela Revolução de 30, pela criação do SNT e pela II Guerra Mundial.

Antes disso, contudo, em 1917 a guerra estaria nas trincheiras da Europa e nos palcos brasileiros. O cronista Tunico, da Revista de Theatro & Sport, comentava:

Está em foco o patriotismo, quer na rua ou no theatro; e o povo, com heroísmo, já faz o diabo a quatro! Na praça faz guerra aos “boches”, ataca, queima, destroe, já não suporta deboches dessa raça que corroe, que deprime a liberdade, que espalha o luto sem dó, na torpe barbaridade sangui-sedenta dum só!...

Na scena vários autores, num gesto nobre, imponente, com o auxilio dos actores, num altruísmo patente, exhibem peças na altura, de belos ensinamentos, para abater a clausura de torpes cometimentos. (...). E povo, nos dois theatros, no S. José, no Recreio, verá esses desbaratos dessa raça que odeio...

Peças assim patriotas, surjam já, de toda a parte, a derrubar as chacotas, dos “boches”, com engenho e arte!...<sup>1</sup>

De fato, naquele ano, a febre de apoteoses à guerra no final dos espetáculos de revista levou à apreciação irônica do cronista Salvilius, do mesmo periódico, que lamentava que “o torpedeamento dos nossos navios, se não nos desperta patriotismo, serve ao menos para apoteoses de peças em sessões”<sup>2</sup>. Um terceiro e sarcástico cronista anônimo, dizendo ainda em 1916 que “tudo que em theatro vae agora em scena, termina com uma apoteose à guerra”<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> TUNICO. “Intrujices”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 161, p. 7, 24 nov. 1917.

<sup>2</sup> SALVILIUS. “Só para apoteoses”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 135, p. 1, 26 mai. 1917.

<sup>3</sup> “Não desfazendo...”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno III, N. 89, p. 6, 8 jul. 1916.

via nisso um “truc” da atualidade, um artifício fácil encontrado pelos autores para fazer com que o público pense nos horrores da guerra e esqueça os defeitos da peça.

Mas a exploração do conflito não estava apenas nas apoteoses alegres dos quadros de revista. Em 1916, o conhecido dramaturgo e ensaiador Octavio Rangel publicava nas páginas de *Theatro & Sport* um lúgubre e sóbrio monólogo em versos intitulado *Crise, Política e Guerra*<sup>4</sup>, acusando os interesses escusos e mesquinhos por trás do conflito. Em dezembro de 1917 iria ao palco do Carlos Gomes a fantasia patriótica *Alma Brasileira*, de A. Tavares, que narrava o sonho de um militar brasileiro após farta ceia, imaginando estar no front ao lado do marechal francês Joffre, “entre damas da cruz vermelha”, aprisionando alemães, até que acompanha o julgamento de um deles pelo Tribunal das Nações e seu consequente suicídio. Após ouvir durante todo o sonho “os clangores do clarim de mistura com o ribombar da artilharia e amenizado com os sons da Marselhesa”, o protagonista corre para se alistar e “ser um dos primeiros a combater ao lado dos seus irmãos de raça”.<sup>5</sup>

As representações da guerra no teatro também não escapavam aos círculos amadores: em julho de 1917 era levada no Aureo-Club, “em seu elegante teatrinho”, a montagem *Un baiser sur le front*, de Pierre Weber, vertida para o português como *O amor na guerra*<sup>6</sup>; e em maio de 1918, no Democrata Club, organizado pela amadora D. Selika Costa, realizava-se o drama em três atos de José Júlio, *Os horrores da guerra*<sup>7</sup>, como parte da programação de um ato variado. Além do ímpeto patriótico, a cena teatral seguia o sabor dos acontecimentos políticos e das tensões diplomáticas, realizando o que se chamava na época de “cavação”, isto é, a intensa exploração de “filões” do momento. Isso é particularmente evidenciado com as entradas de Portugal e do Brasil no conflito, respectivamente, entre março de 1916 e outubro de 1917. Se em agosto de 1916 já havia sido levado no Teatro Apolo o ato *A Alma Portuguesa*, de Octavio Rangel, alusivo à entrada de Portugal na guerra, mas “sem alusões desrespeitosas a outras nações, nem phrases vexatórias para os contrários aos aliados”<sup>8</sup>; as peças *Portugal na Guerra*, de Avelino de Souza, e *Águia Negra*, por conterem alusões desfavoráveis à Alemanha e poderem ameaçar a política brasileira até então de neutralidade, foram proibidas pela polícia, mas liberadas assim que o Brasil entrou no conflito. A pressão lusa para liberação desses espetáculos se fez sentir na iniciativa de publicação de *Portugal na Guerra* pelo português

<sup>4</sup> RANGEL, Octavio. “Crise, Política e Guerra: Monologo em versos”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno III, N. 100, p. 17, 23 set. 1916.

<sup>5</sup> “As Primeiras”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 165, p. 4, 22 dez. 1917.

<sup>6</sup> “Theatro de Amadores”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 144, p. 13, 29 jul. 1917.

<sup>7</sup> “Democrata Club”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno V, N. 185, p. 8, 11 mai. 1918.

<sup>8</sup> *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno III, N. 95, p. 7, 19 ago. 1916.

radicado no Rio de Janeiro Corrêa Dias, que colocou os volumes à venda no Teatro Carlos Gomes.

Mesmo com o conflito mundial em vias de terminar, esse interesse por parte do teatro persistiria por algum tempo. Em dezembro de 1918, Théo Filho publicou na revista *Comedia* uma mistura de prosa e drama intitulada *O atentado de Sarajevo*, onde um jornalista e um industrial brasileiros viviam aventuras “tragi-burlescas” nos Balcãs, até serem tomados como anarquistas cúmplices dos assassinos do arquiduque Francisco Ferdinando.<sup>9</sup> No mesmo mês, a Companhia Italia Fausta – talvez inspirada pela apresentação *Une Soir au Front*, de Henry Kistemaekers fils, pela companhia francesa Brulé na temporada de julho do Municipal – representou no Teatro Recreio a peça em quatro atos *Joffre*, do português Mario Monteiro, cujo enredo se desenvolvia em torno da imaginária vida amorosa desse marechal, entre a assinatura de paz da guerra de 1870 e a guerra de 1914-1918. Nesse mesmo ano, Abadie Faria Rosa escreveria *Soldadinhos de Chumbo*, ambientada no momento de rompimento de relações com a Alemanha, quando o protagonista traz um discurso pacifista em meio ao crescimento dos louvores à guerra; enquanto, o cronista Salvilius conclamava “os dramaturgos historiadores para escrever a peça que teatralizada, nos palcos reproduza o fiasco do maldito kaiser”<sup>10</sup>.

A guerra no palco não significa um afastamento em relação ao nosso tema. A evocação dessas imagens exprime o começo de um processo de rearranjo profissional e dos discursos identitários, que, inflexionado por esse momento de crise, culminará na intensificação de um nacionalismo alimentado pela tônica da decadência e por sua consequente necessidade de regeneração. Se nos três meses iniciais da guerra, com o pânico generalizado e a campanha pelo racionamento, todos os teatros do Rio de Janeiro fecharam as portas, à exceção do São José<sup>11</sup>, o cenário rapidamente apresentaria problemas de outra ordem. Comprometidos pela rarefação das constantes turnês de companhias europeias, sobretudo portuguesas, devido ao perigo da travessia do Atlântico, os empresários se viram obrigados a criar estratégias que no mais das vezes resultaram na incessante criação e desmantelamento de companhias arranjadas e rearranjadas, condicionadas a retornos financeiros imediatos e compostas de acordo com a disponibilidade de elementos ociosos, uma vez que grande parte dos artistas locais se somavam aos elencos e empreendimentos portugueses. O retrato dramático pintado pelo cronista M.A. pode dar conta do quadro de crise que se instaurou:

<sup>9</sup> FILHO, Théo. “O atentado de Sarajevo”. *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, p. 51-56, 28 dez. 1918.

<sup>10</sup> SALVILIUS. “Em pedaços”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno V, N. 209, p. 1, 9 nov. 1918.

<sup>11</sup> Esta informação é extraída de NUNES, Mario. *40 anos de Teatro*. v.1. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. p. 54.

É sempre louvável o intuito dos emprezarios teatrais organizando novas companhias, seja de comedias, seja de operetas e revistas, para que não fiquem os teatros vazios e para dar ocupação aos artistas que, sem meios de subsistência, sem terem onde angariar o necessário às despesas andam na mais calamitosa miséria, na extrema penúria, forçados quazi a mendigar de amigos e camaradas o obulo da caridade...<sup>12</sup>

Esta situação se agravava com a entrada de Portugal no conflito, o que fez com que as poucas companhias que ainda se arriscavam a cruzar o oceano se vissem desorganizadas pela possibilidade da ida de seus elementos masculinos para o front e pela mobilização nacional em prol do esforço de guerra. Em dezembro de 1916, a revista de *Theatro & Sport* anunciava que o Ministério da Guerra português “não deixará sahir do paiz nenhum artista em idade militar. Razão pela qual não sahirá nenhuma companhia para o Brasil antes de terminadas as hostilidades”<sup>13</sup>. Apesar de, aparentemente, essa cláusula ter sido contornada em alguns casos, os impeditivos das turnês permaneciam.

Em março de 1917, o cronista Trepador relatava que “a falta de companhias estrangeiras no anno corrente, já põe em sobressalto os empresários, que temem ter os seus theatros fechados”<sup>14</sup>. As consequências dessa crise de mercado acabaram sendo contornadas rumo a outros direcionamentos. Temendo a bancarrota com o fechamento das casas de espetáculos, os empresários abriram as portas para companhias brasileiras, que por sua vez se aproveitaram tanto da disponibilidade de agenda dos teatros principais quanto de um público habitual ávido por entretenimento. O meio teatral compartilha a partir de então, contraditoriamente, de um imaginário esperançoso, o que pode ser verificado especialmente nos periódicos especializados, onde matérias e crônicas anunciam as possibilidades da regeneração do teatro nacional. No começo de 1917, Salvilius se pergunta, em texto intitulado “Será o Momento?”, se não estaria enfim livre o nosso campo artístico, já que a invasão das companhias estrangeiras fora sempre apresentada como uma das muitas causas da decadência do teatro brasileiro. Sendo assim, para ele, a guerra, como um sorriso da sorte, teria trazido o momento de paz para o nosso teatro, que teria chegado ao seu momento de nacionalização.<sup>15</sup>

O jornalista Claudio Selva, pseudônimo de José Saturnino Britto, em *Comedia Jornal de Theatro*, proclama “que ao menos essa guerra sirva para alguma coisa!”<sup>16</sup>; e João Clark, argutamente, escreve:

<sup>12</sup> M.A. “Comentario”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 124, p. 4, 10 mar. 1917.

<sup>13</sup> “Em Portugal”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno III, N. 113, p. 6, 23 dez. 1916.

<sup>14</sup> TREPADOR. “Topicos”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 124, p. 4, 10 mar. 1917.

<sup>15</sup> SALVILIUS. “Será o Momento?”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 124, p. 1, 10 mar. 1917.

<sup>16</sup> SELVA, Claudio. “Migração artística, Theatro Popular”. *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, p. 6, 28 set. 1918.

Este anno não há negócios. (...). Não há negócios theatraes, daquelles de encher a bolsa dos emprezarios. De Portugal, da Italia, da França e, mesmo da Hespanha, nada poderá vir que preste. O que, ainda assim, conseguir poder vir, será pouco e máo. De forma que, devido à grande conflagração, os nossos artistas, como a nossa indústria, como a nossa lavoura, têm agora uma excelente oportunidade para valorizar-se. A exceptuar-se as “troupes” Aida Arce e italiana que estava no Lyrico, podem se considerar nacionaes todas as outras companhias que ora aqui trabalham. (...). Todo esse movimento demonstra que, si os artistas nacionaes tiverem juízo e quem os dirija com critério, será chegado, para elles, o momento de valorisarem o seu café.<sup>17</sup>

Essa comparação com a indústria nacional, a lavoura e o café, feita no calor dos acontecimentos, não se dá ao acaso e revela uma concepção segundo a qual o incipiente mercado de cultura obedeceria às mesmas lógicas que levaram à rudimentar substituição de importações e à valorização do produto nacional.<sup>18</sup> Paralelamente aos imperativos dos fluxos econômicos e de pessoal, não é demais recordar que, como o demonstrou Olivier Compagnon, o cataclismo pode ser considerado “uma das matrizes da renovação dos debates sobre a construção nacional”<sup>19</sup> na América Latina, que aprofunda seus dilemas identitários e consolida, definitivamente, sua ânsia modernizadora.

No final de 1918, a mesma gripe que levaria a óbito o dramaturgo francês Edmond Rostand acomete fortemente o meio teatral do Rio de Janeiro, a ponto da famosa atriz Lucília Peres implorar a Deus que “se amercêe dos artistas brasileiros, enviando-lhes, também, o seu Oswaldo Cruz”<sup>20</sup>. Em sua *Chronica Feminina*, Helena de Chesnay se diz apavorada com tamanha hecatombe “causada pela nefasta epidemia que, como um sopro infernal, perpassou pela cidade”, onde um número avultado de vítimas foi feito no teatro: “Tombaram fulminados (...) actores e actrizes, escriptores e coristas, machinistas e “pontos”, todos os que por seu esforço ingente cooperam para o mecanismo desse complexo aparelho que se denomina theatro. Foram muitas as victimas. O theatro está de luto”. Os que restaram ainda “são obrigados a cantar e a rir, vendo tombar para sempre, inanimados, innumerous colegas seus!”<sup>21</sup>

<sup>17</sup> CLARK, João. “Linhas Cruas”. *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, Anno II, N. 33, p. 5, 21 jul. 1917.

<sup>18</sup> Como relembra Olivier Compagnon, os impactos da I Guerra Mundial na economia da América Latina foram motivo de polêmicas que oscilaram entre a aceleração da industrialização e a retração do desenvolvimento em curso. A análise mais detida demonstra que essas consequências precisam ser observadas diferentemente a curto e médio prazo, mas que, de modo geral a Guerra não pode ser considerada um momento de prosperidade econômica para o Brasil. A despeito disso, em nosso caso, o discurso dos sujeitos em sua época ilustra o modo pelo qual a situação era apreendida e pode indicar que, de todo modo, para o mercado teatral, a crise decorrida da interrupção dos fluxos teve como corolário a incontornável e paliativa utilização da mão de obra nacional, mesmo que, em termos financeiros, essa solução não significasse a melhoria global das condições. COMPAGNON, Olivier. *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>20</sup> “Ouvindo Estrellas...” *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno V, N. 206, p. 9-10, 5 out. 1918.

<sup>21</sup> CHESNAY, Helena de. “Chronica Feminina”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno V, N. 209, p. 10, 9 nov. 1918.

Como um dever moral para aqueles que permaneceram vivos, após esse período trágico, se potencializa o sentido de regeneração e união em prol de uma causa que cada vez mais se constrói como reação nacionalista, mantendo latente a busca por uma arregimentação que se fazia desde meados da Guerra. Ainda em 1916, o jornalista Armando Rego dizia que o “Theatro Nacional está armado em guerra”, pois trata-se de um “batalhão (...) em defesa da arte nacional”.<sup>22</sup> Contudo, se o conflito mundial impactou as relações de trabalho com a diminuição das turnês, forçou a ocupação dos teatros por companhias locais – só em 1916 foram 4166 récitas no Rio de Janeiro, a maioria por conjuntos nacionalizados<sup>23</sup> – e levou à ridicularização do inimigo bárbaro nos palcos e a propostas de boicote de operetas alemãs e vienenses<sup>24</sup>, esta situação prática não se sustentava com o fim da Guerra, o que levou a uma necessária e intensa mobilização que mantivesse no horizonte os anseios profissionais do setor. Destacamos assim três linhas de força que orientaram esse enfrentamento pela nacionalização nos anos pós-Guerra: a contestação da prosódia; a exploração de temas nacionais; e a reação a uma suposta decadência intelectual e moral.

Como uma objeção simultânea ao sotaque português, aos “francesismos” no Rio de Janeiro e aos “italianismos” em São Paulo<sup>25</sup>, a reivindicação da prosódia brasileira nos palcos foi colocada como um “problema teatral” a ser solucionado e é tomada aqui como a primeira dessas linhas de força. Carlos Rubens, em *Comedia Jornal de Theatro*, vê como “um máximo problema” o fato de brasileiros atuarem falando de modo “aportuguezado” mesmo representando peças e tipos brasileiros, e espera que “se faça, um THEATRO BRAZILEIRO, de peças brasileiras, representadas por artistas brasileiros”.<sup>26</sup> Essa demanda é apresentada no Congresso de Jornalistas de 1918, quando foi lido texto que tratava da uniformização da prosódia no teatro brasileiro, vitimado por disparidades nas pronúncias do elenco desconhecedor da “boa pronúncia do idioma pátrio”, uma vez que “de um lado vemos actrizes hespanholas ou francezas (...). De outro os elementos de origem lusa com os vícios de linguagem das aldeias respectivas”. A exigência de uniformização encerraria, assim, segundo

<sup>22</sup> REGO, Armando. “O Theatro por dentro”. *Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno III, N. 63, p. 4, 8 jan. 1916.

<sup>23</sup> Esta informação é fornecida em “O theatro em 1916”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 115, p. 14, 6 jan. 1917.

<sup>24</sup> “A “Boycottage””. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno III, N. 77, p. 5, 15 abr. 1916.

<sup>25</sup> Miroel Silveira se dedicou especialmente ao linguajar italiano no teatro de São Paulo, dividindo a voga nacionalista nos palcos das primeiras décadas da República em três tendências: a representação do imigrante italiano; a reivindicação nacional regionalista a partir do linguajar, da música e do personagem caipira; e o tema nacional urbano. SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: 1895-1964*. São Paulo/Brasília, Quíron/INL, 1976.

<sup>26</sup> RUBENS, Carlos. “Um problema teatral”. *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, p. 8, 27 jul. 1918.

Carlos Maul, “uma medida prophylatica de alto alcance para a educação das massas populares que frequentam os theatros do Rio”.<sup>27</sup>

Essa postura resvalava também nas dramaturgias<sup>28</sup> e nos nomes e composições das companhias, engajadas ou pressionadas para que fossem formadas majoritariamente por elementos brasileiros ou, ao menos, nacionalizados. Como exemplo máximo, a Companhia Dramática Nacional, liderada por Gomes Cardim e com Italia Fausta à frente do elenco, tem como uma das principais disposições do seu estatuto de 1918 que: “Art. 13 – Só poderão pertencer ao quadro dos societários, artistas nacionaes, ou estrangeiros naturalizados, com mais de cinco annos de residência effectiva no Brasil e que se hajam adaptado à prosódia usual do Paiz”<sup>29</sup>. É nítido que, para além do simbolismo contido na expressão vocabular, encontram-se as disputas pela hegemonia no campo profissional motivadas pela intensa concorrência e as lutas pela reserva de um mercado não tão elástico.

Para contornar essas pressões e se adequar às novas demandas, atores-empresários, como o português Henrique Alves, desfazem suas companhias predominantemente lusas, as reorganizam e as anunciam com outros nomes, divulgando-as, desta vez, como nacionalizadas. Os nomes de conjuntos indicando previamente essa orientação irão se proliferar na década seguinte, a exemplo da Companhia Brasileira de Comédia, criada por Oduvaldo Vianna, Viriato Corrêa e Nicolino Viggiani, e da Companhia Nacional de Operetas, liderada por Vicente Celestino. É forçoso reconhecer, contudo, que a presença portuguesa no teatro brasileiro, em termos de repertório, artistas e companhias, alimentada ainda pelos fluxos migratórios, permaneceu intensa nos anos seguintes, diminuindo apenas com as restrições impostas pelo governo Vargas.<sup>30</sup> Ainda assim, de acordo com os dados estatísticos fornecidos pelo chefe da censura de diversões públicas do Distrito Federal, Mello Barreto Filho, no triênio de 1937 a 1939, a polícia registrou 675 artistas no Rio de Janeiro, sendo apenas 115 brasileiros.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> MAUL, Carlos. “A uniformização da prosódia no teatro”. *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, p. 11, 28 set. 1918.

<sup>28</sup> Como exemplo, Claudia Braga indica que em *Eu arranjo tudo*, de Claudio de Souza, há rubricas “explicando o uso dos vocábulos nacionais, a razão de sua escolha e significado, bem como justificativas para a utilização de alguns vocábulos estrangeiros cuja tradução não seria possível”. BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF: CNPq, 2003. p. 11.

<sup>29</sup> “Principaes disposições dos Estatutos da Companhia Dramática Nacional”. *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, p. 16, 23 nov. 1918.

<sup>30</sup> As relações no espaço teatral, principalmente no que se refere aos procedimentos censórios, entre Portugal e Brasil, enquanto parte das trocas entre colônia e metrópole, das conexões diplomáticas e dos fluxos de ideias e pessoas, são abordadas em COSTA, Cristina. *Teatro e Censura: Vargas e Salazar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2010.

<sup>31</sup> Os outros são: 82 portugueses, 66 franceses, 39 italianos, 13 espanhóis, 23 alemães, 16 ingleses, 69 de outras nacionalidades europeias, 194 anglo-americanos, 51 hispano-americanos e 7 asiáticos. BARRETO FILHO, Mello.

A despeito da composição da mão de obra e da presença do repertório estrangeiro, o que, como veremos, será lenta e progressivamente dificultado pelas ações da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e de seus acordos internacionais, é evidente a distância que separa a publicação das peças em francês *Leur Âme* e *Mon Coeur Balance*, de Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade, lançadas em 1916 pela Typographia Asbahr, e *O Rei da Vela*, escrita em 1933 e editada pela José Olympio em 1937. O que se destaca aqui, em que pese o abismo entre a espinafração vanguardista de Oswald contida nesta última e os modos de produção teatral dominantes naquele momento, são os usos do idioma e os objetivos implícitos e simbólicos de seus alcances enquanto representação do trabalho intelectual e materialização escrita do teatro que se desejava. Em 1928, o jornalista Walter Benevides, na revista *Festa*, opinava sarcasticamente que “isso de escrever em francez é, além de tudo, um desastre: aposto que Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade já se esqueceram por completo que em 1916 escreveram ‘Leur Ame’ e ‘Mon coeur balance’”<sup>32</sup>.

A segunda linha de força que ressaltamos, a um só tempo procedimento e consequência da campanha nacionalista do pós-Guerra, diz respeito à eclosão, na dramaturgia, de temas pátrios em escala nunca antes vista, correspondendo aos novos imaginários que atravessam as demandas do público. Pode-se dizer que a construção da identidade nacional adquiria novos impulsos no plano da cultura, em uma nova etapa de “redescoberta do Brasil”; e, sem dúvidas, a busca pelas tradições locais, pelos fundamentos e especificidades do nacional também envolveu o teatro. Claudia Braga salientou que “percebe-se claramente a necessidade sentida pelos dramaturgos (...) de descrever a terra brasileira, seu povo e seus costumes para as plateias de então”<sup>33</sup>, gerando peças que apresentavam ambientes nas chaves do regionalismo ou de costumes urbanos e suburbanos. Segundo essa autora, uma reavaliação da dramaturgia brasileira da Primeira República, por tantas décadas menosprezada, permite observar que seus autores, optando por temas contemporâneos, buscavam expressar as transformações que atravessavam o país.

Repercutindo as mudanças de uma sociedade recém-saída do sistema escravista, suas reacomodações sociais, o crescimento e a desorientação urbana, a irrupção de novas tecnologias como o cinema, e o aparecimento de novos hábitos comportamentais e sociabilidades cotidianas, grande parte dessas peças, sobretudo em um primeiro momento, terá como tônica o

---

*Onde o mundo se diverte...*: achegas históricas, anedotário, notas e efemérides, dados estatísticos. Rio de Janeiro: Edição da Casa dos Artistas, 1940. p. 146.

<sup>32</sup> BENEVIDES, Walter. “Theatro brasileiro”. *Revista Festa*, Rio de Janeiro, N. 5, p. 16, 01 fev. 1928.

<sup>33</sup> BRAGA. Op. Cit. p. 12.

choque entre a tradicional sociedade agrícola e os modernos valores urbanos a ameaçarem o seio da família patriarcal. Estreada em 1916 e comemorando seu centenário<sup>34</sup> no Teatro Trianon em maio de 1917, *Flores de Sombra*, sucesso de público e crítica de Claudio de Souza, é pioneira nesse sentido e tem como protagonista um jovem que, após anos de estudos na cidade, retorna com sua noiva cidadina e um amigo francófilo à fazenda de sua família no interior de São Paulo, abalando os valores tradicionais de sua mãe.

A nação como tema, cuja identidade se constrói a partir do confronto entre campo e cidade ou entre nacionalismo e cosmopolitismo, está presente em uma série de outros textos, cuja marca principal se evidencia já nos títulos. Podemos incluir aí *Terra Natal*, de Oduvaldo Vianna (1920), uma sátira aos estrangeirismos, onde os moradores de uma fazenda são defrontados com as novidades trazidas da América do Norte por um primo, ávido defensor do progresso e da mudança de hábitos e tecnologias; *Nossa Terra*, de Abadie Faria Rosa (1917), que narra os conflitos oriundos do amor entre uma jovem de origem alemã e um brasileiro no Rio Grande do Sul em meio ao rompimento das relações diplomáticas entre os dois países; *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro, maior êxito de 1921 com mais de 200 apresentações seguidas pela Companhia Abigail Maia, em que uma família suburbana é provocada pela chegada de um amigo da França; e, de Viriato Corrêa, *Juriti* (1919), “peça de costumes sertanejos”, e *Nossa Gente* (1920), que, evocando *A Capital Federal* de Artur Azevedo, expõe as dificuldades de uma família do interior, ingênua mas honrada, em um Rio de Janeiro degenerado pela modernização.

No mais das vezes, a mensagem final, de modo conservador, referendava os valores tradicionais campestres e defendia a “alma brasileira” a partir da recusa do estrangeiro e da valorização local. Vale dizer ainda que a imprensa endossava esse posicionamento, uma vez que, como afirmou Flora Süssekind ao analisar as críticas (ou crônicas teatrais) das décadas de 1910, 1920 e 1930, a falta de um projeto estético definido fazia com que os críticos se valessem de um nacionalismo obsessivo como critério de valoração, ao lado do elogio personalista.<sup>35</sup> É certo que, de todo modo, essa produção assinala a proliferação de novos dramaturgos e a sua permanência nos cartazes dos teatros. Claudia Braga confirma que “numa comparação com a quantidade de estreias de peças nacionais em anos anteriores, vemos que, a partir de 1914, cresce de forma significativa o número de textos brasileiros”<sup>36</sup>. A estreia de Leopoldo Fróes no

---

<sup>34</sup> “Centenário” era o termo usado quando um espetáculo completava 100 apresentações consecutivas.

<sup>35</sup> SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

<sup>36</sup> BRAGA. Op. Cit. p. 44.

Trianon, em fevereiro de 1917, também coloca em evidência a presença massiva desses autores, já que o repertório

(...) comportou desde as comédias de França Junior, Artur Azevedo, Moreira Sampaio, até aos originais dos acadêmicos Claudio de Souza, Viriato Correia, dos jornalistas Bastos Tigre e Antonio Torres e dos teatrólogos Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Abadie Faria Rosa, Batista Junior, Antonio Guimarães, Renato Viana e Paulo Magalhães.<sup>37</sup>

Essa tendência será seguida com mais ou menos força nas décadas seguintes como empenho por parte de alguns empresários, por pressão das associações de classe e, a partir de 1937, como condição de subvenção pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT). O ator-empresário Jayme Costa, por exemplo, segundo *O Imparcial*, teria levado à cena, de 1924 a 1938, cerca de 120 originais brasileiros.<sup>38</sup>

Por fim, a terceira linha de força orientadora dos sentidos da nacionalização do teatro e instrumento de enfrentamento para seu almejado sucesso será a reação a uma suposta decadência intelectual e moral. Já fartamente documentados, os discursos da degeneração do teatro no Brasil remontam às últimas décadas do século XIX, quando, diante da decadência do teatro realista de inspiração francesa, os teatros do Rio de Janeiro se viram tomados por inúmeros gêneros musicados – como operetas, mágicas, revistas de ano e burletas<sup>39</sup> –, característicos da expansão da indústria de diversão de massa em escala transnacional. Pouco afeitos à matriz literária, esses espetáculos, chamados primeiramente de “gêneros alegres” e posteriormente de “ligeiros”, se valiam de maquinarias e artifícios que corroboravam para a espetacularização e seduziam o público, que ia se acostumando aos signos recorrentes e deixava-se fascinar pelas vedetes e coristas com seus corpos em movimento a desafiar os códigos sociais.

<sup>37</sup> “Um Grande Artista, Leopoldo Fróes. Algumas notas sobre um artista que foi o maior sucesso de seu tempo”. *Comoedia*, Rio de Janeiro, Ano I, N. 2, p. 9-13, jul. 1946. p. 13.

<sup>38</sup> “Jayme Costa”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 14, 18 fev. 1938.

<sup>39</sup> As mágicas, chamadas na França de *féerie*, traziam seres e cenários sobrenaturais em espetáculos cujos atrativos eram pautados pelo esplendor dos cenários, pelas mutações, truques técnicos e surpresas. A revista de ano, surgida na França no século XVIII e trazida para o Brasil em 1859, caracterizava-se por “passar em revista” os acontecimentos do ano que terminava, de forma teatralizada e musicada, repleta de humor e crítica. O teatro de revista, derivado da revista de ano, era marcado pela mistura entre prosa e verso, música e dança em inúmeros, distintos e ágeis quadros jocosos e satíricos inspirados na atualidade e nitidamente espetaculares e apoteóticos. As burletas, por sua vez, diferenciavam-se das revistas sobretudo pela apresentação de um fio condutor mais nítido para o enredo, e tiveram grande público no fim do século XIX, e mesmo no século XX, quando o empresário italiano Pascoal Segreto formou no Rio de Janeiro a Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, que atuou de 1911 a 1926. Fonte: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó & LIMA, Mariângela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009.

O discurso da decadência e os apontamentos depreciativos perpassaram as análises de diversos intelectuais em diferentes momentos – tais como Machado de Assis, Sílvio Romero, Alcântara Machado, Manuel Bandeira, Nelson Rodrigues, para ficar em alguns breves exemplos que endossaram essa hierarquização dos gêneros –, evidenciando uma quase permanente contradição entre as regras dos eruditos e as preferências dos públicos a atravessar essas longas décadas da história do teatro brasileiro. As clivagens dessa oposição entre as poéticas da escrita ou da cena desejadas e os efeitos da performance levaram a um processo de diferenciação entre o “teatro sério” e aquele considerado “ligeiro”, o que se tornaria motor de um debate revelador das insatisfações dos intelectuais. Por certo, as injunções específicas do fenômeno teatral enquanto produto capitalista e as demandas do público passavam, em geral, ao largo dessas tentativas de controle da cena e dos apontamentos de diretrizes para a arte nacional.

Toda essa “tradição intelectual” depreciativa ganhará novos impulsos com o fim da I Guerra Mundial, motivados pelas expectativas de um novo momento e pelos anseios de direcionamento de uma produção nacional ironicamente favorecida pela conjuntura, o que dará ensejo ao aumento dos clamores pela intervenção e auxílio estatais. As reações à decadência intelectual e moral, entretanto, precisam ser observadas aqui com cautela, haja vista que, se elas puderam ser operadas como instrumento de nacionalização, por outro lado não eram sempre compartilhadas pelos dramaturgos e artistas do meio teatral profissional. Apesar da regularidade na imprensa, esses discursos se situam em um equilíbrio tênue de conciliações e distanciamentos entre o sacerdócio idealizado e os imperativos do mundo do trabalho, respondendo à construção de um modelo de escrita e produção teatral que perdurará por algumas décadas.

## 2.2. Escrever para o teatro

Começou, então, a procura de originais brasileiros, desejosas as empresas de oferecer à sua freguesia iguarias do seu agrado e preferência. Houve o surto de autores novos.

Mario Nunes, *40 anos de Teatro*. v. 2

Há, historicamente, teatros que não podem ser compreendidos fora de sua dimensão comercial e empresarial, permeada por trocas de conhecimentos práticos e teóricos, transações

econômicas, de serviços e, por que não, de textos. Como um dos arautos dos sentidos da nacionalidade, o autor ocupará posição específica nos circuitos de produção, transmissão e recepção de peças teatrais; e, como elemento fundamental para esta pesquisa, convém observá-lo mais detidamente. Diante de uma enormidade de prismas pelos quais se pode observar a autoria (alguns dos quais ainda serão abordados posteriormente) consideramos profícuo, para nossos objetivos de circunscrição dessa prática, encará-la pela perspectiva dos *ofícios teatrais*. Recorrendo a Carole Zavadski – para quem os ofícios teatrais constituem grupos profissionais definidos socialmente a partir de sua identificação a um corpus de atividades que resulta de um processo histórico e socioeconômico<sup>40</sup> –, Fabiana Fontana concebe essa categoria como ferramenta metodológica privilegiada na observação da prática teatral por meio de seus documentos de criação. Segundo essa pesquisadora,

Chamar atenção aos ofícios teatrais é (...) trazer para a discussão sobre o processo de criação aspectos do que se institui como fazer artístico no teatro ao longo do tempo, já que os ofícios não só determinam a natureza dos atos dos indivíduos que os desempenham como também nos lembram que a prática teatral é antes de tudo social e coletiva, portanto organizada.<sup>41</sup>

Assim, pode-se compreender o ofício como uma função inserida em um processo criativo e em modos de produção que engendram práticas específicas condicionadas historicamente e sujeitas a transformações relacionadas à função social do teatro e às suas reformas estéticas. Por esse viés, é possível observar, em nosso recorte, a singularidade do autor de teatro, ou do dramaturgo, e de seu trabalho; ou, em outras palavras, pode-se apreender o que significava escrever para o teatro naquele momento.

Em primeiro lugar, é forçoso considerar que, como postulou Chartier, o autor, reprimido, “se submete às múltiplas determinações que organizam o espaço social da produção literária, ou que, mais comumente, delimitam as categorias e as experiências que são as próprias matrizes da escrita”<sup>42</sup>. O texto teatral é, evidentemente, uma produção literária, mas uma produção fortemente marcada por peculiaridades definidas pela oferta à cena, e não necessariamente, à página impressa e a um leitor silencioso. Portanto, as repressões a que se refere Chartier podem ser ainda de outra ordem. A primeira delas será a autocensura, tendo em conta que, devido à estreita relação com o mercado dos palcos, já se visava antecipadamente o

<sup>40</sup> ZAVADSKI, Carole. La singularité du travail – Métiers et compétences du spectacle vivant. *Théâtre Public*, Paris, n. 217, p. 49-53, juillet-septembre 2015. O termo original utilizado pela autora é “métiers artistiques”.

<sup>41</sup> FONTANA, Fabiana Siqueira. Os ofícios, os arquivos e o processo de criação: notas sobre a historiografia e o patrimônio documental do teatro. In: FONTANA, F.; GUSMÃO, Henrique Buarque de (Orgs.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019. p. 273-290. p. 278.

<sup>42</sup> CHARTIER, *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 36.

texto que poderia ou não ser levado à cena. A sofisticação do aparato legal caminha para um crescente controle sobre as diversões públicas e, conseqüentemente, sobre os textos teatrais. O decreto nº 14.529 de 9 de dezembro de 1920, sob o governo de Epitácio Pessoa, dispunha que, para a censura prévia das peças feitas pelo 2º delegado auxiliar de polícia, o autor ou empresário precisaria requerer por escrito, antes do primeiro ensaio, o registro do texto, apresentando “dous exemplares impressos ou dactylographados sem emenda, rasura ou borrão”.<sup>43</sup>

O segundo constrangimento pelo qual passava a criação autoral era o intenso ritmo de escrita para suprir as demandas dos palcos, o que, ao cabo, se tornará uma das características mais marcantes dessa prática e possibilitará a profissionalização crescente do setor. Seguindo essa lógica, Daniel Rocha afirma em 1947 a respeito do dramaturgo Gastão Tojeiro, intensamente procurado pelos empresários:

Torna-se comum Gastão estar escrevendo ao mesmo tempo para duas e três companhias. Não há tempo para que se aguarde que a peça fique completamente terminada. Assim que se lhe segue um ato, este entra logo em ensaios, e vive-se depois a correr atrás dele para obter os outros dois o mais depressa possível.<sup>44</sup>

Assim, as peças iam chegando para os ensaios aos pedaços, “num dia, o prólogo e duas cortinas. No dia seguinte, dois ou três sketches e uma apoteose...”.<sup>45</sup> Esse modo de escrita, que perdurará por algumas décadas, também é evidenciado pelo depoimento de Oduvaldo Vianna em matéria publicada em *O Correio da Manhã* de julho de 1931 e reproduzido no prefácio de seu livro *O Vendedor de Ilusões*: “autor-empresario sempre escrevi as minhas peças sobre os joelhos. Enquanto se ensaiava o primeiro acto, estava eu escrevendo o segundo e, muitas vezes, com a “primeira” marcada para o dia seguinte, o ultimo acto ainda estava por terminar”<sup>46</sup>. Assumidamente um escritor que pensa no público, Oduvaldo diz abrir mão de escrever obras-primas pois acredita que “todas as grandes obras de todos os tempos chegaram até nós, vivendo

---

<sup>43</sup> Decreto nº 14.529 de 9 de dezembro de 1920. Regulamento das Diversões Públicas. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html>. Acesso em: 22 abr. 2020. Sobre a orientação da censura prévia é disposto no capítulo XIV, artigo 39, § 5º, que: “Na censura das peças theatraes a policia não entrará na apreciação do valor artistico da obra; terá por fim, exclusivamente, impedir offensas á moral e aos bons costumes, às instituições nacionaes ou de paizes estrangeiros, seus representantes ou agentes, allusões deprimentes ou aggressivas a determinadas pessoas e a corporação que exerça autoridade publica ou a qualquer de seus agentes ou depositarios; ultrage, vilipendio ou desacato a qualquer confissão religiosa, a acto ou objecto de seu culto e aos seus symbolos; a representação de peças que, por suggestão ou ensinamento, possam induzir alguém pratica de crimes ou contenham apologia destes, procurem crear antagonismos violentos entre raças ou diversões classes da sociedade, ou propaguem idéas subversivas da sociedade actual”.

<sup>44</sup> ROCHA, Daniel. “Gastão Tojeiro”. *Comoedia*, Rio de Janeiro, N.6, p. 4-9, abr-mai. 1947. p. 6

<sup>45</sup> *Ibid.* p. 8. Evidentemente, pela fragmentação, essa citação se refere à escrita de uma peça de revista.

<sup>46</sup> VIANNA, Oduvaldo. *O Vendedor de ilusões*. 3 actos. Theatro Brasileiro, 7. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1931. p. V.

do prestígio das multidões”<sup>47</sup>. Mais de uma década depois, em correspondência ao mesmo “bom amigo” Oduvaldo Vianna, a escritora e atriz Gilda de Abreu lamenta essa condição de trabalho:

(...) a coisa por aqui está preta... é um tal de puxar pela massa cinzenta para fabricar repertório rapidamente, que nem queira saber. Já tenho mais uma para o meu arquivo de abacaxis, e o publico achou a peça muito boa.....!.....?..... Tá bom deixa.... Cá pra nós e bem segredo que ninguém saiba, a peça é uma droga bem regular, calcula Oduvaldo que escrevi a dita obra nos intervalos da peça que se representava à noite!.... É preciso dizer mais alguma coisa? Aliás fui obrigada a agir assim por imposição da Empresa Paschoal Segreto, que nos encostou a parede dizendo que se a peça não fosse estreitada no dia 12 “de qualquer maneira”, terminaria a temporada e nós que já estávamos com o Teatro em S. Paulo nas costas, fomos obrigados a sorrir muito cordealmente para os donos do Teatro Carlos Gomes e levar o pobre “Ouvindo-te” a toque de caixa. (...) enfim, foi uma patuscada (...). Enfim, é mais uma.<sup>48</sup>

O ritmo quase industrial de produção de textos se constituía como uma das condições básicas da autoria teatral profissional e a maneira pela qual uma carreira era seguida. Ilustrando essas conjunções, Paulo de Magalhães, em 1932, era louvado por Marques Porto como “o az do azes da peça para rir”, desse teatro “mui razoavelmente denominado digestivo”, justamente pela sua “produção em séries, à yankee”.<sup>49</sup> E, de fato, Magalhães assume que, tomado pela “ânsia de permanente publicidade” e pela “vertigem de estar sempre no Cartaz”, escreve peças e peças, “umas em três dias e algumas até em horas”.<sup>50</sup>

Deve-se ressaltar que a consagração de um dramaturgo era medida pelo volume e pelo sucesso, seja de público ou crítica, de suas obras encenadas, não necessariamente editadas; e que as peças inéditas eram apenas muito raramente publicadas antes da montagem por alguma companhia. Por certo, essa determinação à escrita teatral era derivada de uma escolha pragmática que privilegiava o sucesso perante o público e a alimentação de uma engrenagem moldada nas livres demandas do mercado e no tradicional desapareço por parte do Estado. Os dramaturgos profissionais defendem seus postos de trabalho e creem que “há revistas que não envergonham os seus autores, e que portanto não podem encher de desdém os nossos Molières dos subúrbios”<sup>51</sup>. Partícipes de um “grau de profissionalismo teatral pela primeira vez experimentado no teatro brasileiro”<sup>52</sup>, eles veem não apenas seu produto ser cada vez mais

<sup>47</sup> Ibid. p. VI.

<sup>48</sup> Arquivo Oduvaldo Vianna. Correspondências. GILDA DE ABREU. FV-OV 1.0.1.1/1. 16 de junho de 1942. Cedoc-Funarte.

<sup>49</sup> *A posse de Paulo de Magalhães no cargo de Conselheiro Perpétuo da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes*. Os discursos de Marques Porto e do Recipiendário. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, 1932. p. 21.

<sup>50</sup> Ibid. p. 38.

<sup>51</sup> “De sábado p`ra cá”. *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, Anno II, N. 23, p. 3, 26 mai. 1917.

<sup>52</sup> RABETTI, Maria de Lourdes (Betti Rabetti). *Teatro e Comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 64.

valorizado, como também o crescente reconhecimento de seus nomes vinculados às obras. Assim, enquanto nos gêneros ligeiros musicados o nome do autor muitas vezes perdia importância e se tornava diminuto, o que pode ser evidenciado nos reclames dos jornais, o aumento progressivo do seu destaque será concomitante à redefinição do papel do dramaturgo como um agente, dentre outros, no mercado cultural, que reconhece valor econômico em sua obra e precisa vendê-la.

Desse modo, o escritor profissional, submetido ao empresário, não pode se furtar de agradar ao público, certamente cada vez mais heterogêneo, que sustentava essa incipiente indústria de divertimento articuladora de novas estratégias de sobrevivência. Como elabora Hermógenes Viana, da Academia Pernambucana de Letras, a preocupação dos “autores hodiernos” para fazerem triunfar suas comédias seria moldada pelo estudo das condições das diversas plateias mundiais, ou seja, pela observação das “tendências do público, seus gostos, suas inclinações para aplaudir”, seguindo, o tanto quanto possível dentro dessas prerrogativas, os traços individuais e a procura da originalidade. Uma vez que a maioria dos espectadores tem preferência pelo riso, o teatrólogo estaria fadado a “escrever apenas palhaçadas” para não afugentar o público e afundar o empresário, vivendo um dilema fatal:

(...) escrever “chanchadas”, queira ou não queira, tendo em vista o sorriso satânico do fator econômico (...), muito embora sem engrandecer a literatura teatral e, por consequência, criar nome, ou teimar e fazer teatro sério, de pensamento elevado, educativo e correr o risco de ver as peças irem dormir, o sono eterno nos arquivos empoeirados e silenciosos dos teatros.<sup>53</sup>

Como relatado na missiva de Gilda de Abreu, muitas vezes, o espaço dessa escrita “ligeira” era o próprio teatro, seja solitariamente nos camarins ou estabelecendo um mínimo diálogo com os elementos das companhias. Corroborando essa prática, a entrevista de Joracy Camargo concedida a Silveira Peixoto – que ao longo da década de 1930, segundo Monteiro Lobato, atuava como um repórter que empreendia espécie de “turismo mental”<sup>54</sup> pelas personalidades literárias do país –, pode nos fornecer indícios relevantes acerca dos hábitos e auto-representações daquele autor, um dos dramaturgos de maior sucesso na década de 1930 por suas parcerias com Procópio Ferreira. Antes de entrar no camarim do Teatro Boa Vista em São Paulo, onde Joracy trabalha ao longo de uma apresentação, Peixoto escuta alguém “falando lá dentro”, dizendo alguma coisa e respondendo “às próprias indagações”. O dramaturgo está “sentado em frente de uma pequena mesa, (...) gesticulando, o dedo em riste”, “tal como se se

<sup>53</sup> VIANA, Hermógenes. “Arte Teatral: autores e atores – o molde”. *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro, 1939. s.p.

<sup>54</sup> LOBATO, Monteiro. Prefácio. In: PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores*, segunda série. Curitiba – S. Paulo – Rio: Editora Guaíra Limitada, 1941. p. 11-12. p. 11.

dirigisse a alguém”.<sup>55</sup> Ele pronuncia frases, em seguida escreve, e, ao ser surpreendido, diz que estava “conversando com os meus personagens”. Conta que escreve a lápis “em papel ordinário, cortado em tamanho de ofício”, em qualquer lugar que não seja seu gabinete, “em camarins, a bordo, em mesas de cafés...”<sup>56</sup>, sempre fumando, criando em regra “uma peça em três noites: um ato em cada noite”<sup>57</sup>. Diz ele: “Escrevo como um sapateiro faz um sapato, ou um funcionário público redige ofícios”<sup>58</sup>.

Consagrado inicialmente como revistógrafo em 1925, Joracy apelara para o comércio de traduções antes de emplacar com comédias, seu desejo maior. Com um texto encomendado pelo ator Jayme Costa em 1927, relata que escrevia em sua casa até três horas da madrugada e depois corria para encontrá-lo em um café para mostrar a produção de cada noite. Essa adequação da escrita aos desejos do astro também se faz notar quando Joracy e Silveira Peixoto, após longa conversa, decidem deixar o camarim para beber algo, ao que o primeiro comenta que Procópio “vai ficar danado”<sup>59</sup>, pois quer que ele termine logo a peça que está escrevendo. Esse procedimento é visto com naturalidade pelo dramaturgo, já que é dessa maneira que funciona seu trabalho, estando, desse modo, afastadas as influências nefastas de décadas anteriores que buscavam convencer “que passar fome seria a coisa mais bonita desta vida”<sup>60</sup>, constituindo-se a pobreza um fator de prestígio para os literatos.

Vale dizer que, na mesma série de entrevistas de Peixoto, Raimundo Magalhães Junior se opõe a esse sistema, afirmando que deu por encerradas suas atividades teatrais, uma vez que o teatro no Brasil não seria exatamente um meio de expressão artística, pois “os atores (...) não vivem, por exemplo, como nos Estados Unidos, em função do autor. Aqui, o autor é que vive em função do ator. Por isso, temos de acabar, ao fim de algum tempo, escrevendo as mesmas peças, repetindo as mesmíssimas ideias”<sup>61</sup>. Não obstante esse posicionamento que evidencia, em suma, as disputas pela “verdadeira” autoria do espetáculo e pelo controle da cena, esse modo de escrita mantinha-se dominante. Nesse sentido, é sintomática a imagem que Joracy Camargo constrói para si, calcada em uma atividade que oscila entre a vocação e a prática, onde a escrita é o cumprimento de um ofício que demanda habilidade, mas que, para ele, flui naturalmente,

---

<sup>55</sup> PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores*, segunda série. Curitiba – S. Paulo – Rio: Editora Guaira Limitada, 1941. p. 84.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 99.

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 100.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 87.

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 95.

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 85.

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 128.

sendo capaz de mobilizar os sentimentos do público em sentidos opostos no espaço de uma única página de acordo com o que lhe é pedido.

Atente-se para o fato de que nessas décadas os autores teatrais se empenharam na projeção de suas figuras na indústria do entretenimento, secundando apenas os astros e estrelas dos palcos. Buscando, com maior ou menor sucesso, o estatuto de celebridades do momento, eles se valem da inserção nos periódicos, dos acordos com companhias que por vezes emplacam seus nomes e imagens nos cartazes, de estratégias de divulgação do tempo em cartaz de suas peças, do número consecutivo de representações e da quantidade de obras escritas, das facilidades obtidas para reprodução de fotografias na imprensa e da prática do fotojornalismo, o que permitia a difusão e o reconhecimento de suas fisionomias, em geral apresentadas com esmero e espelhadas nos artistas de cinema.

Paulo de Magalhães, reconhecido e até ridicularizado por sua vaidade e autopromoção, definido por Claudio de Souza como detentor de um “departamento particular de imprensa e propaganda”<sup>62</sup>, é alguém que se crê integrado à própria época. Ele acredita que os processos de publicidade são indispensáveis “à vitória dos homens de talento nos tempos modernos”<sup>63</sup>, pois “o mundo só acredita na glória de alguém, se tal glória é objeto de reclame systemática, que deve ser repetida, pelo menos, mensalmente...”<sup>64</sup>. Por isso, para ele, “o Artista ou o Escriptor precisa, antes de tudo, ser técnico de publicidade pessoal”, não adiantando “nada (...) ter talento se não tiver a imprescindível habilidade de fazer propaganda desse talento”<sup>65</sup>, o que significaria impulsionar seu nome, espécie de “marca de fábrica”, e vender seu produto, isto é, suas obras.<sup>66</sup>

Chamando atenção para esses índices das práticas de escrita e concepções do próprio trabalho e imagem, pode-se conceber, minimamente, o ofício de autor teatral naquele período. Ao mesmo tempo, um documento singular é capaz de lançar luz sobre as expectativas e princípios contidos no ato da criação dramática. Trata-se do livro *Acêrca da arte de escrever para o teatro*<sup>67</sup>, de José Maria Senna – redator teatral do Boletim de Ariel e próximo dos

---

<sup>62</sup> “Um discurso de Claudio de Sousa, na Academia Brasileira, sobre a obra de Paulo de Magalhães”. In: MAGALHÃES, Paulo de. *Alvorada*. Teatro Nacional, 9. Rio de Janeiro: Edição da Papelaria e Tipografia Coelho, 1942. s.p.

<sup>63</sup> *A posse de Paulo de Magalhães...* Op. Cit, 1932. p. 36.

<sup>64</sup> *Ibid.* 40.

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 39.

<sup>66</sup> Vale dizer que Paulo de Magalhães tinha como nome completo Paulo Luiz Antonio Carlos Telles Chaves Faria Brandão de Albuquerque Mascarenhas da Maia Monteiro de Barros e Sá Magalhães, e se dizia décimo sexto descendente de Fernão de Magalhães. “À maneira de carteira do artista”. *A Nação*, Rio de Janeiro, p. 7, 28 jan. 1937.

<sup>67</sup> SENNA, José Maria. *Acêrca da arte de escrever para o teatro*. Belo Horizonte: Os Amigos do Livro, 1936.

círculos modernistas mineiros –, publicado pela Sociedade Editora Amigos do Livro<sup>68</sup>, de Belo Horizonte, em 1936. Se esse autor e sua obra podem ser considerados relativamente marginais em relação ao profissionalismo teatral, ambiente cuja técnica era baseada no domínio de códigos e acordos tácitos formados pelas experiências do fazer, do ler outras peças e do assistir, não podemos deixar de observar em suas páginas um misto de ensaio e manual destinado, provavelmente, a amadores e aspirantes à inserção no meio.

Ao mesmo tempo em que demonstra ter conhecimento notável de Ibsen, Maeterlinck e Nicolai Evreinov, e tem como referências os gregos antigos, Shakespeare, os franceses clássicos e modernos, e o romantismo alemão, Senna não se furta a conceber as maneiras de escrita circunstanciadas pelos mercados nacionais. Entre a “peça bem-feita”<sup>69</sup> e o flerte com as experiências modernas, são traçadas considerações – segundo o Boletim de Ariel, baseadas em longos estudos preparatórios<sup>70</sup> – em torno das qualidades impreteríveis do autor dramático e das técnicas necessárias para a elaboração de boas peças. Para ele, o dramaturgo (ou “theatrólogo”, como diz) precisa ter vocação para o diálogo, disposição para o espírito cênico, poder de síntese e não deve se preocupar com o estilo do texto. Sem temer o plágio (uma vez que o que importa é a maneira pela qual o assunto, uma herança comum, é apresentado), o autor deve focar no teatral, isto é, na exteriorização espetaculosa que produz o efeito cênico do texto, obtido pela destreza e malabarismo das cenas, pelas paradas propositais antes do desfecho, interrogações acerca de um problema que todos desejam resolver, ação, movimento das personagens, quiproquós e desenvolvimento hábil da intriga. Essas qualidades seriam motivadas pela própria natureza do “dramático”, que é “o talento de narrar, de dispor os acontecimentos, de aumentar de scena para scena a curiosidade do espectador ou do leitor”<sup>71</sup>, habilidade que estaria na base da arte teatral e diferenciaria o “theatrólogo” do romancista, já

<sup>68</sup> Segundo o Anuario Brasileiro de Literatura, esta editora foi fundada em 1931 por iniciativa de Eduardo Frieiro e “se compõe da reunião de 27 intellectuaes, que editam por um systema de contribuições individuaes, pequenas *plaquettes*, de seus componentes, assim como obras de maior vulto, por conta de seus autores”. Até 1937, haviam sido editados 20 volumes. “Movimento bibliographico de 1936”. *Anuario Brasileiro de Literatura*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1937. p. 295.

<sup>69</sup> A “peça bem-feita”, expressão atribuída ao dramaturgo Eugène Scribe, segundo o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, é o “nome dado, no século XIX, a certo tipo de peça que se caracteriza pela perfeita disposição lógica de sua ação”. Baseadas em técnicas de composição que restituíam ao drama sua estrutura fechada, essas peças teriam como preceitos o desenrolar contínuo e progressivo dos motivos da ação, que seria pensada como uma curva com altos e baixos, repleta de quiproquós e efeitos que objetivavam manter a atenção do espectador dentro do jogo da ilusão naturalista, da identificação e da verossimilhança. Para tanto, a escrita partia de normas precisas no que se refere à distribuição mecânica do conteúdo dramático entre os atos, revisitando o modelo clássico. O protótipo da “peça bem-feita” foi exaustivamente utilizado pelos chamados escritores de *boulevard*. PEÇA BEM-FEITA (verbetes). In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 281-282.

<sup>70</sup> *Boletim de Ariel*: mensario crítico-bibliographico, Rio de Janeiro, Anno V, N. 6, p. 146, mar. 1936.

<sup>71</sup> SENNA. Op. Cit. p. 39.

que este pode furtar-se à progressão narrativa do tema para se dedicar ao estilo, ao pensamento e à análise.

Para dar vida às cenas criadas, Senna destaca como fundamental o conhecimento do *métier*. Em virtude da “elevação cambial do cômico”<sup>72</sup> em detrimento do trágico – ocasionada pela diminuição do poder da ilusão em um século materialista que reforçou o traço breve e atenuou a violência das paixões –, se torna imprescindível o domínio da comédia. Tendo por modelo a comédia de costumes, que “tem por único fim não o de divertir, mas o de pintar os vícios, os defeitos moraes e os ridículos, que a vida oferece em abundancia”<sup>73</sup>, ele estabelece uma tipologia dos principais recursos cômicos, a saber, o cômico nas situações (quiproquós), no diálogo (jogo de palavras) e nos caracteres (pintura de determinada mania).<sup>74</sup> O domínio do *métier*, contudo, também deve levar em consideração o “calvário do autor”, explicitado nos seguintes termos:

A primeira dificuldade que, na prática, terá o autor dramático, é a de conseguir seja sua peça lida pelos empresários. Si o for, o que já representa uma victoria, o autor, para vê-la representada, terá que renunciar à sua dignidade, ao seu orgulho de artista. Passará de artista a assalariado e como tal usará da thesoura do alfaiate para talhar a peça a gosto de tal ou qual ator.<sup>75</sup>

Premido entre a defesa de sua peça, correndo assim o risco de não a ver representada, e a mutilação do texto pelos atores, o autor teatral deverá se atentar para alguns procedimentos. Em primeiro lugar, uma vez que que o teatro é frequentado por várias camadas sociais, é obrigatório buscar agradar simultaneamente diversos públicos. Em segundo lugar, apesar de uma peça poder ter grande número de cenários, no Brasil é aconselhável um só cenário para os três atos para não encarecer a montagem e desagradar os empresários. A despeito dessa recomendação, Senna não desconhece os procedimentos modernos de cenários que permitem outras dinâmicas, como o palco giratório, o sistema de vagões e o emprego da cinematografia para projeção de massas populares no teatro do México. Dando sequência às prescrições, embora não haja um número de cenas estipulado para cada ato, é estritamente indicado o número de folhas de papel: “cata acto deverá ter de 23 a 25 folhas dactylographadas em dois espaços. Os nomes dos personagens ao alto, no centro das folhas; dois espaços abaixo, o

---

<sup>72</sup> Ibid. p. 25.

<sup>73</sup> Ibid. p. 54.

<sup>74</sup> Senna inclui ainda, secundariamente, o riso safado (“é o que provoca na plateia a maioria dos comediographos, apta exclusivamente para excitar a sexualidade”); o riso irônico, só produzido em uma plateia culta; o riso nervoso, obtido pela passagem rápida do sentimental ao cômico; e o riso amoroso, alcançado pela delicadeza ou pitoresco da cena. Ibid. p. 58.

<sup>75</sup> Ibid. p. 63.

diálogo. Em média, 23 a 25 folhas dão de 330 a 400 dialogações”<sup>76</sup>. As extensões desses limites seriam a causa da fraqueza de muitas peças, cujos temas não suportam mais de oito ou dez páginas datilografadas para cada ato.

Além disso, as descrições devem limitar-se a caracterizar os cenários nas rubricas, e, quando na boca das personagens, devem ser as mais sintéticas possíveis. Ao contrário do romancista, a divagação e a filosofia contemplativa são vedadas ao autor dramático, que deve se ater aos dados indispensáveis, a não ser que elas sejam colocadas através de frases de efeito durante a ação. Pode-se valer da dialética, mas sem abusos para que não se caia na falta de naturalidade no diálogo, no desvio do fim e na monotonia. É necessário o acúmulo de pormenores medíocres, “pequenos nada”, que acabam por expressar a alma humana, os dramas íntimos de cada personagem e colocam em relevo o efeito final. Cada um dos atos deve ter desenlaces que deixem o espectador curioso para o próximo, sendo que o segundo deve ser melhor arrematado do que o primeiro e o terceiro apresentar maior vigor do que os anteriores e uma “chave de ouro”. Para tal, o recurso máximo em teatro, seria o quiproquó, isto é, quando “cogita-se de uma situação que o interlocutor toma para si o que a outrem é dirigido, ou em que uma pessoa julga referir-se o interlocutor a uma cousa, quando é a outra diversa a que elle allude”<sup>77</sup>.

Essa escrita deve ser antecedida por uma preparação, pois não podemos “começar a escrever uma peça, sem que estejamos bem senhores do nosso thema, tendo presentes as entradas, saídas e movimentos das personagens em scena”<sup>78</sup>. Munidos desse intuito, alguns dramaturgos chegam a desenhar um palco onde “ensaíam” a peça antes de escrevê-la, “jogam preliminarmente o xadrez”. O próprio Senna, por sua vez, prefere, após amadurecido o tema, fazer

(...) um eschema de cada acto, eschema pelo qual calculamos si a matéria é sufficiente para três actos, cada um dos quaes com vinte ou vinte e cinco folhas de papel almaço dactylographadas. Si é, inútil introduzir scenas ou personagens accessórias. Si não é, lançamos mão do secundário: o indispensável é que não occupe muito logar; deve ser na base de 1/3 em relação ao principal.<sup>79</sup>

Nesse momento, faz-se necessário saber controlar a inspiração, que, embora por vezes excelente colaboradora, também pode colocar tudo a perder. É, por outro lado, de grande utilidade que o autor saiba marcar as suas peças, o que implica o domínio da teoria dos gestos, da plástica das

---

<sup>76</sup> Ibid. p. 69.

<sup>77</sup> Ibid. p. 103.

<sup>78</sup> Ibid. p. 75.

<sup>79</sup> Ibid. p. 76.

figuras, da psicologia e da mecânica da movimentação, pois “o segredo da arte de escrever para o teatro está precisamente no calculo mathematico da opposição dos interlocutores, na logica da distribuição das entradas e saídas dos mesmos”. Desse modo, deve-se ser um “exímio xadrezista teatral”, visto que “toda peça theatral é um combate, que tem por arena o palco. Os competidores devem ser escolhidos pela força dos interesses em jogo e pelos laços effectivos que os unem”.<sup>80</sup>

Essa longa descrição do programa de José Maria Senna é de grande interesse na medida em que se trata de um documento único para o Brasil daquele período, capaz de evidenciar as normas e concepções de escrita teatral que desejava-se transmitir, delineando-se assim a imagem de um autor “assalariado”, que vende sua força de trabalho e é absolutamente constrangido na sua forma de criação textual. Ademais, ao dispor em polos diferentes o que é bom literariamente e o que é bom teatralmente, Senna testemunha a apreciação segundo a qual as escritas de romance e de teatro seriam práticas inteiramente distintas. Em decorrência disso, para ele, um teatrólogo não escreverá um bom romance e um romancista será sempre um mau teatrólogo, uma vez que para o povo espectador “não bastam elegâncias grammaticaes, pensamentos subtis e segurança da analyse dos caracteres”<sup>81</sup>, desejoso que é pela ação vigorosa e pelo desfecho da trama, capazes de excitar sua curiosidade no mais alto grau.

A mesma diferenciação é demarcada por Álvaro Moreyra, para quem

Um autor teatral pode não ser um escritor. Um escritor não pode ser um autor teatral. São duas vocações, duas profissões diferentíssimas. Desde o início. (...) O livro guarda, o teatro espalha. O nome do escritor impresso, fica junto do que escreveu, conhecido, repetido. O nome do autor teatral, representado, muitas vezes ninguém sabe.<sup>82</sup>

De fato, já era então notório que romancistas que se aventuraram no teatro, em geral, não obtiveram êxito significativo, a exemplo de José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macedo ou mesmo de Émile Zola no caso francês, o que resultou em um difundido desinteresse pelo gênero teatral. Nesse sentido, o crítico Roberto Alvim Corrêa, em artigo de 20 de janeiro de 1944, dizia que

(...) a falta de teatro na vida literária de um país é coisa séria. (...) O teatro deve fazer parte da vida literária da nação. Ora, até hoje só o fez muito intermitentemente entre nós. Os nossos escritores, afora umas pouquíssimas exceções, só escreviam ocasionalmente para o teatro, e como se desculpando de o terem feito (...).<sup>83</sup>

<sup>80</sup> Ibid. p. 81-82.

<sup>81</sup> Ibid. p. 123.

<sup>82</sup> MOREYRA, Álvaro. “Modos de Ver”. *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro, s.p., 1947.

<sup>83</sup> CORRÊA, Roberto Alvim. “Os Comediantes”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 20 jan. 1944.

Como consequência desse descrédito, é certo que o espaço da literatura dramática dentro das histórias da literatura brasileira canônicas era tradicionalmente circunscrito a poucos capítulos. Orientados pela concepção ainda hegemônica na virada do século XIX para o XX de que o texto dramático era um dos gêneros da literatura, devendo, portanto, ser obrigatoriamente concebido enquanto tal, escritores como Silvio Romero<sup>84</sup>, José Veríssimo<sup>85</sup> e Ronald de Carvalho<sup>86</sup> não se furtaram a apreciá-lo, cada um a seu modo, dentro das chaves restritas da insuficiência e dos problemas de formação no panorama nacional, repercutindo a propalada decadência do teatro de matriz literária que lhes era contemporânea.<sup>87</sup> Fica claro que a literatura dramática levada em consideração é aquela que tinha como esteios a elevação cultural e a constituição de uma civilização, não podendo se ater ao puro entretenimento.

A relação tensa com as ideias acerca do que seria uma literatura brasileira foi acompanhada pelo já dito reconhecimento progressivo de funcionamentos e disposições específicas para a escrita de teatro, respondendo a uma crescente profissionalização do dramaturgo que teria seu ápice nas décadas de 1920, 1930 e 1940.<sup>88</sup> Para usar a mesma expressão que Christophe Charle utiliza para autores europeus do século XIX, eles eram “fabricantes de peças”<sup>89</sup>, adaptados a uma produção intensiva e de alta rotatividade para grande consumo em série e em curto prazo, o que os aproximava dos “romancistas populares”<sup>90</sup> que atendiam a inúmeros gêneros rentáveis. A especialização de seu ofício dentro da própria atividade teatral, se dedicando muitas vezes a apenas essa função e ocupando posição particular

---

<sup>84</sup> ROMERO, Silvio; RIBEIRO, João (Colab.). *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. In: BARRETO, Luiz Antonio (Org.). *Obras Completas*. Rio de Janeiro/ Sergipe: Imago/ Universidade Federal de Sergipe, 2001.

<sup>85</sup> VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

<sup>86</sup> CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguier, 1937.

<sup>87</sup> O espaço do teatro nas histórias literárias desses autores foi analisado por FARIA, João Roberto. O Lugar da Dramaturgia nas Histórias da Literatura Brasileira. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.10, n.1, p. 9-25, 2010.; GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.; e LEITE, Rodrigo Moraes. *A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938): consonâncias e dissonâncias*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013.

<sup>88</sup> Os autores de teatro desses anos foram, em sua maioria, “ângulo morto” na historiografia teatral brasileira durante décadas. Há, contudo, trabalhos mais recentes que contribuíram sobremaneira para iluminar suas produções e trajetórias, a exemplo de RABETTI, Maria de Lourdes (Betti Rabetti). *Teatro e Comedias 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007; WERNECK, Maria Helena. *A Dramaturgia*. In: FARIA, João Roberto (dir). *História do teatro brasileiro*, v. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 417-436; e BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF: CNPq, 2003.

<sup>89</sup> CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 150.

<sup>90</sup> *Ibid.* p. 147.

no processo de produção, respondia à necessária divisão do trabalho e a uma hierarquização que tinha no topo o empresário, instância decisória da viabilidade do texto.

Ao analisarmos a singularidade das práticas de escrita para teatro, não podemos deixar de destacar que a essa peculiaridade corresponde um posicionamento no mundo das letras. A percepção desse espaço precisa ser respondida à luz de uma caracterização basilar dos contornos sociológicos do autor teatral de então e de suas sociabilidades. Por esse ângulo, ele é alguém que, apesar de participar de um microcosmo bastante específico, compartilha, em grande medida, das permeabilidades sociais do mundo letrado no período: trajetórias e atividades profissionais que transitam pela formação em Direito e pelo jornalismo; se dedicam à poesia, às associações profissionais e às academias literárias; circulam pelas redações, cafés, banquetes como homenagens, salões literários, e, certamente, pelos teatros.

Assim sendo, tendo por base 40 dos autores mais representados naqueles anos de acordo com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)<sup>91</sup>, constata-se que, ao contrário das décadas anteriores, a maior parte deles não nasceu em Portugal, exceção feita aos nomes de Eurico Silva e Celestino Gaspar Silva.<sup>92</sup> Por vezes provenientes de diversos estados do Brasil – como Viriato Corrêa, do Maranhão; João Travassos Serra Pinto, do Pará; Duque (pseudônimo de Amorim Diniz), da Bahia; José Wanderley, do Rio Grande do Norte; Bastos Tigre, de Pernambuco; Abadie Faria Rosa, Matheus da Fontoura e Ernani Fornari do Rio Grande do Sul; Raimundo Magalhães Junior, do Ceará; Oduvaldo Vianna, de São Paulo –, eles se dirigiam à Capital Federal em busca de postos de trabalho. Todos nasceram entre a década de 1880 e a primeira década do século XX<sup>93</sup>, sendo perceptível um cruzamento entre aqueles que ascendem na profissão durante a I Guerra e aqueles que irão estrear como autores teatrais entre a década de 1920 e o começo da de 1930. Grosso modo, pode-se afirmar que suas atividades se consolidam como fenômeno do entreguerras. Nesse recorte, uma constante significativa em suas trajetórias eram as passagens pela Europa, onde, em termos teatrais, se aprofundava o molde do espelho francês e se procurava fortalecer os intercâmbios com Portugal. Ao mesmo

---

<sup>91</sup> Para essa análise, nosso levantamento incluiu nesse conjunto de 40 autores: Raul Pederneiras, Modesto de Abreu, Carlos Bettencourt, Cardoso de Menezes, Luiz Peixoto, Gastão Tojeiro, Armando Gonzaga, Fabio Aarão Reis, Agostinho Marques Porto, Restier Junior, Bastos Tigre, Djalma Bittencourt, Francisco José Freire Junior, Luiz Drummond, Duque (Amorim Diniz), Gastão Barroso, João Travassos Serra Pinto, Jardel Jércolis, Eustorgio Wanderley, Viriato Corrêa, Oduvaldo Vianna, Eurico Silva, Celestino Gaspar Silva, Nelson de Abreu, Renato Alvim, Heitor Modesto, Mario Domingues, Mario Magalhães, Pacheco Filho, Miguel Santos, Renato Viana, Matheus da Fontoura, Raimundo Magalhães Junior, Geysa Boscoli, Paulo Orlando, Joracy Camargo, José Wanderley, Daniel da Silva Rocha, Ernani Fornari e Paulo de Magalhães.

<sup>92</sup> As informações que se seguem foram colhidas em matérias de periódicos, prefácios de livros e nos “Esboços Biográficos de Autores Teatrais” contidos nos Boletins da SBAT, baseados, por sua vez, em respostas a um questionário distribuído por essa Sociedade.

<sup>93</sup> Exceção são os “decanos” Raul Pederneiras e Fabio Aarão Reis, nascidos respectivamente em 1874 e 1878.

tempo, se pleiteava, por meio da tradução de peças, a penetração nos mercados de países da América do Sul, sobretudo Argentina e Uruguai.

Seguindo a tendência bacharelesca da época, alguns estudaram Direito – como Raul Pederneiras, Abadie Faria Rosa, Paulo de Magalhães, Geysa Boscoli e Joracy Camargo (apesar de não ter concluído o curso) – e praticamente todos se iniciaram nas redações dos jornais antes de estrear como dramaturgos. No mais das vezes, eles acabavam se especializando na crítica e na crônica teatral, mas serviam nas redações também como revisores, repórteres e secretários. Só para ficar em alguns exemplos, Carlos Bettencourt foi repórter policial em *O Paiz*; Serra Pinto e Mario Magalhães foram redatores no *Correio da Noite*; Geysa Boscoli, na *Gazeta de Notícias*; Armando Gonzaga, em *O Imparcial*, na *Noite Ilustrada* e no *Correio da Manhã*; Fabio Aarão Reis, em *O Globo*; Paulo de Magalhães, em *A Tribuna* e *A Pátria*; e Abadie Faria Rosa na *Gazeta de Notícias*, onde fora recomendado ainda em 1911 por João do Rio, passando a ser considerado “homem de teatro e de jornal”<sup>94</sup>, e representando “no teatro carioca a mentalidade da geração que se iniciou fora do Rio, em boa parte se graduou em Direito pela Faculdade de São Paulo, e ainda alcançou nesta capital ambiente sugestivo do trato das letras”<sup>95</sup>. O trabalho na imprensa permitia, sem dúvidas, a elaboração de repertórios textuais de legitimação da atividade teatral e de construção das reputações.

Alguns eram também professores, casos de Matheus da Fontoura, diretor da Escola de Cinema e Teatro da Secretaria de Educação da Prefeitura do Distrito Federal; de Raul Pederneiras, célebre caricaturista e professor da Universidade do Brasil; e de Modesto de Abreu, dedicado ao magistério no ensino secundário (a partir de 1936, no Colégio Pedro II) e autor de bibliografia didática. Além disso, este último, juntamente a Paulo de Magalhães, era membro da Academia Carioca de Letras, enquanto Matheus da Fontoura era da Academia Rio-Grandense. Paralelamente, muitos eram ou seriam, com a subida de Vargas ao poder, funcionários públicos: Freire Junior era dentista no Ministério da Justiça; Joracy Camargo serviu na Inspetoria de Obras Contra as Secas e, concursado no Ministério da Fazenda, foi oficial aduaneiro da Alfândega do Rio e escriturário do Tesouro Nacional<sup>96</sup>; Geysa Boscoli trabalharia no Departamento Nacional do Café; Paulo Orlando era funcionário na Contadoria Central da República; Ernani Fornari, alto funcionário do Serviço de Divulgação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP); Raimundo Magalhães Junior, primeiro censor

<sup>94</sup> “Abadie...”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXVI, N. 225, p. 14, Jan-Fev-Mar 1945.

<sup>95</sup> GILL, Ruben. “Crepusculo”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 10, 17 mai. 1941.

<sup>96</sup> Exercendo esses cargos a partir de 1916, Joracy foi exonerado com a Revolução de 1930. Sua trajetória é descrita no já citado *Falam os Escritores*, de Silveira Peixoto, e em SELJAN, Zora. *Vida e Obra de Joracy Camargo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1998.

cinematográfico do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e depois do DIP<sup>97</sup>; Serra Pinto, José Wanderley e Gastão Tojeiro trabalhariam no Serviço Nacional de Teatro (SNT); Fábio Aarão Reis era funcionário público federal<sup>98</sup>; e Abadie Faria Rosa trabalhou no Ministério da Justiça antes de ser nomeado primeiro diretor do SNT.

No que se refere a escrever para o teatro, eles transitavam por diversos gêneros – revistas, operetas, burletas<sup>99</sup>, farsas, comédias de costumes, esquetes, peças para rádio, comédias históricas –, demonstrando um estreito domínio dos códigos atinentes a cada um deles. Alguns compunham canções<sup>100</sup>, sendo que nas peças musicadas era recorrente a prática da coautoria, e muitos traduziam e adaptavam textos estrangeiros. Certos dramaturgos também se envolveriam mais diretamente no empreendimento teatral e formaram as próprias companhias, como Viriato Corrêa, Oduvaldo Vianna, Luiz Iglezias e Joracy Camargo, ou serão sócios de empresários, diretores artísticos ou publicistas de outras companhias, como Serra Pinto e Paulo Orlando.

A esse respeito, não podemos deixar de destacar que, dentro da lógica dos ofícios e respondendo a funções específicas dentro da produção teatral, esses anos testemunharão, sintomaticamente, a multiplicação da presença da figura de um diretor literário no interior desses conjuntos, cargo ocupado pelos próprios autores de que tratamos.<sup>101</sup> Ao que tudo indica, lhe poderiam ser atribuídas três funções. A primeira delas seria, nos espetáculos de revista que não possuíam texto prévio, “cozer (...) os números, cortinas e sketches, de modo a emprestar ao todo um aspecto harmônico e equilibrado”<sup>102</sup>. A segunda consistia em ser o “reclamista”, isto é, o “homem que enquanto o actor descansa está de caneta à mão rabiscando notas para o jornal, notas em que elle afirma e garante que ali no seu teatro é que está sendo levada na ocasião a melhor peça da cidade”<sup>103</sup>. Por fim, a terceira e mais evidente função do diretor literário seria,

<sup>97</sup> RAIMUNDO MAGALHÃES (Depoimento, 1979). Fundação Getúlio Vargas. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: [https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/cientistas\\_sociais/raimundo\\_magalhaes/pho\\_1014\\_raimundo\\_magalhaes\\_1979-01-23\\_liberacao.pdf](https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/cientistas_sociais/raimundo_magalhaes/pho_1014_raimundo_magalhaes_1979-01-23_liberacao.pdf). Acesso em: 05 ago. 2019.

<sup>98</sup> Não foi possível identificar onde Fábio Aarão Reis era alocado.

<sup>99</sup> As burletas se diferenciavam das revistas sobretudo por apresentarem um fio condutor mais nítido para o enredo.

<sup>100</sup> Freire Junior, por exemplo, compôs inúmeras partituras para espetáculos, dentre “valsas, tangos, sambas, maxixes, polcas, mazurcas e marchas militares e carnavalescas”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, N. 220, p. 2, novembro 1943.

<sup>101</sup> A título de exemplo, Bastos Tigre seria diretor literário da Companhia Tró-ló-ló na década de 1920; Paulo de Magalhães da Companhia Procópio Ferreira de 1925 a 1927; Geysa Boscoli da Empresa Abadie Faria Rosa; Jarbas Andréa na Companhia Procópio Ferreira a partir de 1930; Matheus da Fontoura na Companhia Jayme Costa no fim da década de 1920; e Joracy Camargo nos Espetáculos Raul Roulien e com Procópio nos anos 1930.

<sup>102</sup> “Em marcha o concurso de peças do S. José. Um convite da Empresa do Recreio”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 14, 28 jun. 1931.

<sup>103</sup> “Procópio Ferreira e a sua próxima visita ao norte do país. Um perfil artístico do grande comediante escripto por Jarbas Andréa”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 5, 22 jul. 1930.

como “encarregado da escolha de peças”<sup>104</sup>, organizar e dar sequência ao repertório a ser colocado em cartaz pela companhia.

Por certo, muitos desses diretores literários, como autores que eram desejosos de verem suas peças encenadas, se empenhavam apenas na viabilização de suas próprias obras.<sup>105</sup> Essas atribuições, que por vezes se fundiam às de diretor artístico, permitem caracterizá-lo como espécie de guia intelectual, sendo um sujeito que concomitantemente domina a escrita e a publicidade, possui penetração nos jornais, percebe as demandas do público e é aquele que está autorizado a discorrer sobre a arte teatral e sobre as escolhas artísticas da companhia. Nesse sentido, alguns deles realizam até mesmo conferências: Carlos Cavaco, enquanto diretor literário da Companhia de Revistas Tan-Tan, em 1927, em excursão para o norte realizou “várias conferências sobre assumptos de teatro”<sup>106</sup>; e Bastos Tigre, na Companhia Tró-ló-ló, quando da estreia do espetáculo *Fora do Sério* no Teatro Apollo de São Paulo em 1926, proferiu a palestra “Como se faz uma revista moderna”<sup>107</sup>.

Ao desenharmos as maneiras concretas de viabilização do ofício de autor teatral e os contornos principais das atividades desses sujeitos, identificamos percursos comuns que, a despeito de trajetórias singulares que escapam aos objetivos dessa pesquisa, permitem o estabelecimento de uma tipologia fundamental para esses profissionais, reunidos pela partilha de critérios, técnicas e operações de trabalho específicos. Se beneficiando do lugar de destaque do teatro enquanto entretenimento de massa e se defrontando com a expansão urbana e a modernização técnica, esses autores, ao servirem e negociarem com o *star system*, constituíram uma forte cultura do ofício, buscando soluções para se imporem profissionalmente no limiar da ampliação brutal da concorrência de outras formas de lazer, cujo maior exemplo será o cinema, seguido pelo rádio e, em algumas décadas, pela televisão.

Apesar de possuírem, em geral, várias frentes de trabalho comuns aos modos de inserção dos “homens de letras” de então – sobretudo o jornalismo e o funcionalismo público –, a cena possuía lugar de destaque em seus engajamentos entusiasmados e na maneira pela qual eram identificados intelectualmente. Por outro lado, isso indica as dificuldades que enfrentavam para sobreviver exclusivamente do teatro. Segundo matéria da revista *Comoedia* de 1947, Gastão Tojeiro realizava o milagre de ser “o único autor que sempre viveu de escrever peças, entre nós.

<sup>104</sup> “Commentando”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 13, 15 ago. 1930.

<sup>105</sup> A esse respeito, Fabio Aarão Reis diria: “(...) clama-se, constantemente, contra os empresários; mas, quando as nossas companhias têm por “director literário” (ou responsável por seu repertório) um “autor brasileiro”, é quando menos se representam peças brasileiras; esses diretores julgam que “theatro brasileiro” é o delles, apenas (...)”. “Que será o anno theatral de 1932?”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 7, 06 fev. 1932.

<sup>106</sup> “Tan-Tan” seguiu hontem para Victoria”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 12, 4 jan. 1927.

<sup>107</sup> “Fora do Sério e a conferência de Bastos Tigre”. *A Gazeta*, São Paulo, p. 4, 01 jul. 1926.

(...). Sem a ajuda de empregos públicos e sem o amparo de qualquer outra atividade”<sup>108</sup>, com mais de 120 originais representados. Não obstante essa assertiva categórica, é certo que outros autores, ao menos em alguns anos, obtiveram enorme sucesso e auferiram grandes lucros em direitos autorais, a exemplo de Paulo de Magalhães, dramaturgo mais representado no país nos últimos anos da década de 1930 e nos primeiros da década de 1940, com uma média de 400 representações anuais.<sup>109</sup>

Embora, como a maioria dos intelectuais do período, o autor de teatro circule por diversos ambientes e acumule diferentes empregos, a dedicação a esse mercado, de onde ao menos parte de sua renda é oriunda, faz com que ele ocupe posição comparativamente marginal no mundo intelectual, condizente com o espaço do próprio teatro na hierarquia das letras nacionais. O seu profissionalismo, que o define como alguém que precisa dispor de ofertas atraentes e constantes para os palcos, o difere também daquele autor que tem como missão escrever uma peça que salve o teatro nacional, que seja um culto à arte ou que inove radicalmente. Essa posição tem como origem o consenso de que o seu trabalho gera um texto que serve primordialmente como matéria-prima para a representação.

Podemos afirmar que, para a economia da consagração literária, há nisso o pressuposto demérito da obra não visar imediatamente a inscrição em livro. Como sabido, a impressão não era, via de regra, o primeiro meio de expressão ou veiculação do texto teatral. Desse modo, o outro dessa escrita teatral é explícito, concreto e paga ou não pelo ingresso, enquanto na literatura impressa, a despeito do mercado de edições, impera, em parte, o imaginário romântico do desinteresse do autor consubstanciado em objetivos culturais elevados. Além disso, é preciso levar em consideração que é plenamente plausível que a insatisfação dos outros literatos para com o teatro comercial fosse oriunda não só de motivos "intelectualmente nobres" e valores culturais distintos, mas também do inconformismo pelos obstáculos para se conquistar um mercado que, ao menos virtualmente, poderia gerar trabalho e renda.

Essa relativa marginalização é testemunhada por Raimundo Magalhães Junior por ocasião do lançamento, pelo Ministério do Trabalho, do concurso de romance e comédia destinados aos operários, em 1942:

<sup>108</sup> ROCHA, Daniel. “Gastão Tojeiro”. *Comoedia*, Rio de Janeiro, N. 6, p. 4-9, abr-mai. 1947. p. 8. Apesar disso, devemos destacar que Abadie Faria Rosa convidara Gastão Tojeiro para compor os quadros do SNT.

<sup>109</sup> De acordo com a medalha oferecida pela rádio Mayrink da Veiga, os autores mais representados em 1939 foram: 1º) Paulo de Magalhães: 428 representações; 2º) Raimundo Magalhães Junior: 375; 3º) Joracy Camargo: 313; 4º) Armando Gonzaga: 302; 5º) Viriato Corrêa: 197; 6º) José Wanderley: 184; 7º) Ernani Fornari: 167; 8º) Renato Vianna: 151; 9º) Miguel Santos: 129; 10º) Oduvaldo Vianna: 117. “O autor mais representado em 1939”. *O Malho*, Rio de Janeiro, p. 49, fev. 1940.

Nós, os escritores de teatro, somos uma espécie de pingentes da literatura. Nem estamos dentro dela, nem também estamos fora. Estamos pendurados... Nas histórias da nossa literatura, ninguém toma conhecimento do teatro, limitando-se a uma apreciação de caráter geral, em linhas rápidas e escritas por simples desencargo de consciência. Os críticos literários geralmente desdenham da obra teatral e, quando impressa, são raros os que se dignam de dar lugar, nos seus rodapés, a essa classe de literatura. Tenho experiência própria e repetida.<sup>110</sup>

Contudo, para Magalhães Junior, o teatro não é um gênero desprezível ou inferior às outras formas de literatura, sendo injustamente tornado mais escasso do que já é, “visto através das grossas lentes redutoras do despreço da opinião literária do país”. A construção desse espaço pode ser vista em texto de Coelho Netto de 1905 sobre a literatura brasileira, onde é dito que não teríamos um só escritor dramático, por ser um gênero difícilíssimo que exige a conjugação das perspectivas literárias e teatrais, sendo os que trabalham nesse ramo apenas diletantes, isto é, romancistas e cronistas que desenvolvem uma ideia qualquer a dividindo em atos e cenas.<sup>111</sup> Segundo o Anuário da Casa dos Artistas de 1938, esse texto de Coelho Netto seria ainda usado no programa de ensino oficial, o que sugere que a perpetuação dessa imagem, quase transmutada em campanha, foi alicerçada na ideia implícita de que nem todos que escrevem para teatro são autorizados a serem autores, sendo completamente negligenciados os que escrevem para o mercado de gêneros ligeiros musicados, e não constituindo, os demais, grupo significativo.

Ainda que submetido a todos esses imperativos profissionais e relegado às periferias da consagração literária, o autor teatral se revela um ator social e cultural que, pela amplitude de sua produção, não pode ser negligenciado. Evidentemente, estamos falando dos dramaturgos de maior sucesso e que persistiram na carreira, o que não deve mascarar a existência de uma massa de aspirantes mais ou menos anônimos que buscavam em vão ou mediocrementemente emplacar suas peças, e também de autores eventuais no meio teatral que, esporadicamente, obtinham grande reconhecimento. Ao contrário do que muitas vezes se pensa, não há uma recusa categórica das pretensões literárias por parte desses sujeitos, mas uma relação tensa de negociação entre diferentes universos, do efêmero espetacular à luta pela compreensão de seus textos enquanto propriedade intelectual digna de figurar no panorama das letras nacionais. Por conseguinte, buscam construir a imagem da regeneração e da dignidade do seu trabalho,

<sup>110</sup> MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. “Teatro para o Povo” (transcrição do artigo sobre o concurso de romance e comédia do Ministério do Trabalho escrito por Magalhães Junior, associado e conselheiro da SBAT, publicado em “A Noite”). *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, N. 209, p. 13-14, jan-fev. 1942.

<sup>111</sup> NETTO, Coelho. “O Teatro” (do livro “Literatura Brasileira”, de Coelho Netto, editada em 1905 e de uso no programa de Ensino Oficial). *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro, s.p., 1938.

reivindicando os legados de Martins Pena, França Junior e Artur Azevedo. Decerto, trata-se de uma atividade que não era nova, mas que passa por deslocamentos em consonância com a economia e o mercado cultural nacional, com os imaginários nacionalistas e os sentidos atribuídos ao teatro, sendo vivida de maneira específica, em escala sem precedentes no país, com responsabilidades, funções, técnicas e inserções particulares. Isso significa que há transformações na própria noção e no papel do autor teatral que não cessam de se suceder acompanhando as mudanças sociais, profissionais e estéticas.

A definição de todos esses contornos para a prática e a profissão de autor teatral permite, por fim, pensá-lo a partir da designação de “homem de teatro”. Embora não seja o único ao qual pode ser aplicada essa nomenclatura, como segmento desse amplo leque, o dramaturgo se torna crucial para essa pesquisa na medida em que se situa, ao mesmo tempo, como parte da produção de edições de teatro e como receptor de inúmeras outras obras que fizeram com que dominasse os códigos de escrita atinentes ou cuja leitura é parte das dinâmicas de escolha de repertório e vislumbre do próprio mercado. A expressão “homem de teatro”, largamente utilizada<sup>112</sup> por meio de uma definição tácita, possui certa obviedade pragmática na aplicação e, em geral, escapa aos intuítos explicativos daqueles que a utilizam. Para Betti Rabetti, o termo “procura indicar aquele que entrega sua vida de tal forma à arte do teatro, a ponto de nos dificultar o estabelecimento de fronteiras entre elas”<sup>113</sup>. Acrescentamos, ainda, que se designa assim aquele que, mesmo se especializando em uma frente de trabalho específica, como a escrita de peças, possui tal domínio dessa arte que é capaz de intervir ocupando inúmeras funções em sua produção, sendo valorizada a completude de suas competências. Não por acaso, o protótipo dessa figura, no caso francês, é Molière, alguém que, alçado a mito nacional, se dedicou de tal forma ao teatro – como autor, diretor, chefe de trupe e ator – que não é possível desvincular sua imagem do seu trabalho, tornando-se assim o “homem de teatro” por excelência que servirá de modelo inspirador constantemente referenciado.

Olhando para o nosso contexto, não é difícil identificar em muitos desses sujeitos tal acúmulo de aptidões: Abadie Faria Rosa era crítico, autor, “tradutor e adaptador de (...) teatrólogos franceses, italianos e ingleses”<sup>114</sup>, e foi chefe de publicidade do Teatro Municipal,

---

<sup>112</sup> A expressão “gente de teatro”, apesar de existente e de não ter restrições de gênero, era muito menos utilizada. Ela dá título ao livro do francês Michel Georges-Michel, que traz pequenos perfis biográficos de artistas e autores como Sarah Bernhardt; Sacha Guitry; Maurice Maeterlinck; Jean Cocteau; Isadora Duncan; Eleonora Duse; Nikinski; André Antoine; Max Reinhardt; e Josephine Baker. Essa obra foi traduzida e publicada pela editora O Cruzeiro em 1947. GEORGES-MICHEL, Michel. *Gente de Teatro*, 1940-1946. Trad. Maria Stela Bruce. Rio de Janeiro: Seção de Livros da Empresa Gráfica O Cruzeiro S.A., 1947.

<sup>113</sup> RABETTI. 2007. Op. Cit. p. 49.

<sup>114</sup> “Abadie...”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXVI, N. 225, p. 14, Jan-Fev-Mar 1945.

do Palace Teatro e da Empresa Viggiani; Luiz Iglezias, além de autor, foi secretário de companhias, diretor de cena, diretor artístico e empresário; Matheus da Fontoura foi igualmente secretário, diretor literário e artístico, chefe de publicidade, diretor da Escola de Cinema e Teatro, e tradutor, especialmente de comédias alemãs; e Oduvaldo Vianna era um “homem de teatro, em todas as possibilidades que essa atividade permitia se manifestar. Autor, tradutor – adaptador, encenador, ator, empresário, professor e diretor de escola dramática”<sup>115</sup>. Portanto, como pode-se depreender, mesmo que a autoria pudesse ser a função primordial no processo produtivo, a atuação desses homens precisa ser pensada de modo expandido.

Podemos supor<sup>116</sup> que a categoria “homem de teatro”, de origem francesa e amplamente exportada<sup>117</sup>, é proveniente de um deslizamento do termo “*comédien*”, que, até ao menos a Revolução Francesa, abarcava, segundo Héléne Boisbeau, “todas as profissões teatrais (...) misturadas”<sup>118</sup>. Há que se considerar que nas sociedades do Antigo Regime, como demonstrou o estudo já clássico de Jean Duvignaud<sup>119</sup>, o “*comédien*” era uma figura marginalizada, sem estatuto legal definido e constantemente suspeito de imoralidade. Essa denominação não deixa de ser utilizada após 1789, mas passa progressivamente a circunscrever unicamente o ator, não identificando a imensa quantidade de trabalhadores do teatro que cada vez mais se especializavam em suas funções durante o século XIX. O termo é, contudo, dignificado nas sociedades liberais, quando é reconhecido o estatuto de trabalhador do artista, e, já no século XX, pode ser aplicado “sempre que o artista toma consciência de si próprio e da tarefa que deve desempenhar para o público”<sup>120</sup>. Em outras palavras, seguindo a tradição demarcada por Louis

<sup>115</sup> MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do teatro de comédia: a obra de Oduvaldo Vianna*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. p. 15.

<sup>116</sup> O dizemos como uma suposição pois uma pesquisa detida que se estruturasse como espécie de história conceitual desses termos exigiria um outro trabalho. Apesar de não terem sido encontradas discussões profundas acerca da utilização da nomenclatura “homem de teatro”, acreditamos plausíveis essas atribuições.

<sup>117</sup> O termo “*Femme de Théâtre*”, de utilização mais recente, não foi exportado da mesma maneira, sendo parcamente empregado no Brasil.

<sup>118</sup> Do original: “*toutes les professions théâtrales (...) mêlées*”. (Tradução nossa). BOISBEAU, Héléne. *Évolution des contours sociologiques et juridiques de la profession (1789-1992)*. In: GOETSCHEL, Pascale.; YON, Jean-Claude (Dir.). *Directeurs de Théâtre, XIXe-XXe siècles: histoire d'une profession*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2008. p. 13-29. p. 14.

<sup>119</sup> DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Trad. Hesíodo Facó. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

<sup>120</sup> Ibid. p. 9. Deve-se lembrar que essa perspectiva, cara à renovação moderna francesa encabeçada por Jacques Copeau e por seus seguidores do *Cartel des Quatre* (Charles Dullin, Gaston Baty, Georges Pitoëff e Louis Jouvet), influenciou a escolha do nome do grupo Os Comediantes no Brasil. A escolha desse nome partiu do cenógrafo e artista plástico Tomás Santa Rosa em 1938, que encontrou na preconizada diferença entre ator e comediante os pressupostos simbólicos que pudessem representar seus anseios. Segundo essa crença, o comediante seria um observador incansável, agindo e reagindo, alguém que busca sempre o novo e a metamorfose. VERTCHENKO, Henrique Brener. *A Fabricação do Teatro Brasileiro Moderno: Vestido de Noiva e a crítica teatral (1928-1948)*. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

Jouvet, o comediante é uma “pessoa social engajada na profissão teatral e sempre sensível por trás do papel fictício que encarna”<sup>121</sup>.

Contemplando simultaneamente essa consciência (mesmo que um tanto quanto genérica) e diferentes ofícios, a categoria potencialmente mais abrangente “homem de teatro” – podendo servir a autores, atores, encenadores, ensaiadores ou cenógrafos – expressa a dedicação e a visibilidade conquistada por esses sujeitos nos espaços urbanos cada vez mais mediatizados, onde o culto personalista os torna, inevitavelmente, figuras públicas. Nessas condições, pode-se pensar essa categoria a partir de uma aproximação à de “homem de letras”, ou mesmo à de “intelectual”<sup>122</sup>, considerando-se que, sobretudo em nosso caso, lidamos com um campo de confluência que articula teatro e cultura letrada. Concebendo que a expressão “homem de letras” agrega valor simbólico de erudição àqueles que se dedicam à escrita de obras literárias, costumeiramente polígrafos, comparados aos “homens de teatro” há, sem dúvidas, uma intercessão de práticas e espaços de sociabilidade na “república das letras”, ainda que os meios expressivos desses sujeitos não sejam fundamentalmente os mesmos. Percebidos enquanto intelectuais, eles se localizam, como salientou Sirinelli<sup>123</sup>, em dois lugares-chave da expressão cultural: a formulação e a transmissão das palavras revestidas de sentido.

Tal reflexão, que observa o “homem de teatro” como potencialmente um intelectual, pode ser orientada por dois enfoques relativos às suas formas de intervenção na arena pública. O primeiro, mais heterodoxo, expande a circunscrição clássica que vincula o intelectual à palavra escrita para admiti-lo como alguém que, enquanto artista, torna público seu conhecimento e suas criações por meio de outras formas de performatividade da linguagem. Afinal, é preciso considerar que, como argumentou Laurence Bertrand Dorléac, “na história, o artista se engaja de acordo com modalidades singulares que estão relacionadas a seu status social e a seu modo de produção de obras cujos signos não são redutíveis à palavra escrita ou à mensagem verbalizada”<sup>124</sup>, o que demanda analisar o seu engajamento levando-se em conta a

<sup>121</sup> COMEDIANTE (verbetes). In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 57.

<sup>122</sup> Considero, aqui, o intelectual como um “tipo histórico”, composto, nas palavras de Carlos Altamirano, por *agentes especializados nas atividades de conhecimento e legitimação*, cuja emergência está ligada às transformações do século XIX – como o desenvolvimento do mercado editorial, a ampliação do número de seus consumidores, o crescimento do número de alfabetizados e a explosão da imprensa periódica – surgindo com o pensamento voltado para a intervenção crítica na política, resignificando e aquecendo as formas de uso da arena pública. ALTAMIRANO, Carlos. *Intelectuales*, Notas de Investigación. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006. p. 99.

<sup>123</sup> SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais do final do século XX: abordagens históricas e configurações historiográficas. In: AZEVEDO, Cecília et al. *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009. p. 47-58. p. 47.

<sup>124</sup> Do original: “*Dans l’histoire, l’artiste s’engage selon des modalités singulières qui tiennent à son statut social et à son mode de production d’œuvres dont les signes ne sont pas réductibles à l’écrit ni au message verbalisé*”.

obra de arte como objeto possível de transformação e escrita do mundo. Para essa autora, o artista ao longo do tempo foi paulatinamente reconhecido como uma figura quase missionária, muito mais por sua obra do que por sua militância.

O segundo enfoque que possibilita observar o “homem de teatro” enquanto intelectual reside no reconhecimento das modalidades de atuação pública que têm no teatro um campo expandido para o debate de ideias, para a suposta educação das massas, para a discussão acerca da democratização do acesso, para formular indicadores de civilização, promover a cultura nacional, em suma, maneiras de atribuir papéis sociais ao teatro em sua prática coletiva formadora de imaginários. Discordamos em parte, portanto, da análise de Pascale Goetschel, que – seguindo certa tradição historiográfica francesa que toma os intelectuais segundo sua intervenção direta nos debates políticos – aproxima essas duas categorias como privilégio daqueles que se engajaram à esquerda do espectro político e apostaram no teatro como pedagogia para a transformação social, negando a existência de um “teatro à direita” e qualificando os teatros voltados para o divertimento como tributários de uma tradição anti-intelectual.<sup>125</sup> O exame mais detido desses agentes e de suas práticas demonstra que estabelecer para o teatro engajamentos políticos específicos é anacronismo que não leva em consideração outras formas de intervenção em consonância com os debates políticos e culturais de cada contexto, o que é especialmente relevante para o período do entreguerras, quando um teatro explicitamente comprometido em sua forma com a esquerda era ainda pontual ou restrito a determinados países como Alemanha e União Soviética.<sup>126</sup>

Isso não significa, por outro lado, vincular de modo automático o “homem de teatro” ao intelectual, o que, em verdade, exigiria o exame das trajetórias individuais. Mas, no caso dos “homens de teatro” abordados aqui, tal perspectiva possibilita caracterizá-los como partícipes do que se pode chamar de uma cultura intelectual brasileira. Embora o compromisso político em forma de filiação partidária seja dificilmente observado<sup>127</sup> e se raramente são reconhecidos como “grandes intelectuais”, eles são nítidos mediadores culturais, elaborando e perpetuando

---

(Tradução nossa). DORLÉAC, Laurence Bertrand. L'Artiste. In: LEYMARIE, Michel; SIRINELLI, Jean-François. *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*. Paris: Presses Universitaires, 2003. p. 271-284. p. 271.

<sup>125</sup> GOETSCHER, Pascale. Intelectuels et Hommes de Théâtre: ébauche d'un bilan historiographique. In: LEYMARIE, Michel; SIRINELLI, Jean-François. *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*. Paris: Presses Universitaires, 2003. p. 285-307.

<sup>126</sup> Recobrando os argumentos de Pocock, deve-se lembrar que “uma grande parte de nossa prática como historiadores consiste em aprender a ler e reconhecer os diversos idiomas do discurso político da forma pela qual se encontravam disponíveis na cultura e na época em que o historiador está estudando”, sendo necessário lidar com uma variedade de tipos de textos, linguagens e atores históricos segundo os quais um debate político pode se desdobrar. POCK, J. G. A. *Linguagens do Ideário Político*. Org. Sergio Miceli. Trad. Fábio Fernandez. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003. p. 33.

<sup>127</sup> São, contudo, conhecidos os casos de Oduvaldo Vianna e Joracy Camargo, militantes comunistas.

códigos teatrais, atentos ao cotidiano das ruas e colocando em ressonância suas percepções acerca do presente e do futuro do teatro. Tal enfoque permite aproximar o “homem de teatro” da categoria de intelectual mediador, como proposto por Angela de Castro Gomes e Patrícia Hansen<sup>128</sup>. Por esse prisma que rompe hierarquias, refuta-se o reconhecimento apenas de “grandes nomes” responsáveis por criações originais e transformações profundas, para se lançar luz sobre uma variedade de agentes que se valem de diferentes mídias e linguagens na transmissão de ideias a públicos diversos, executando um trabalho fundamental, apesar de corriqueiramente invisibilizado. Eles não são necessariamente influenciadores de peso no debate público, mas divulgadores empenhados em práticas de difusão de bens culturais em circuitos não especializados, sendo, portanto, vitais para a circulação de produtos e ideias.<sup>129</sup>

Nessa perspectiva, deve-se considerar ainda que no caso dos dramaturgos são sedimentadas, nas primeiras décadas do século XX no Brasil, a convicção de que seu trabalho devesse ser “assalariado” e a consciência da participação em um grupo profissional que assume compromissos e possui objetivos comuns. Ciosos de sua existência coletiva, eles muitas vezes revestem suas funções de objetivos morais, haja vista a concepção do teatro não apenas em suas finalidades profissionais, mas como problemática de uma cultura pública nacional. A batalha pelo teatro brasileiro, portanto, é tida como uma missão compreendida dentro das causas do progresso civilizatório, da arte e da cultura. O empenho cívico também será uma constante, quer através de manifestações de oratória pública em prol da entrada do Brasil na I Guerra (caso de Paulo de Magalhães<sup>130</sup>), da escrita de peças nacionalistas, da participação em incontáveis eventos junto a autoridades públicas ou da nítida aproximação com o governo Vargas. Não sem tensões, eles reivindicam cada vez mais que o poder público intervenha para fomentar o teatro e organizar as relações profissionais. Assim, o caráter predominantemente mercadológico e de entretenimento de suas atividades não deve significar que se trata de uma tradição cultural estática e apolítica.

Embora este trabalho não configure uma história dos intelectuais, suas práticas e representações são primordiais para a percepção dos empreendimentos editoriais e das formas

---

<sup>128</sup> GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia. *Intelectuais mediadores: práticas culturais e projetos políticos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2016.

<sup>129</sup> Ao imputarem à mediação igualmente o atributo de um processo criador complexo – imbuído de objetivo pedagógico, portador de projetos político-culturais, e capaz de produzir sentidos e novos significados –, Gomes e Hansen ampliam consideravelmente, de modo quantitativo e qualitativo, a definição de intelectual, sem que com isso seja proposta uma separação rígida entre criadores e mediadores.

<sup>130</sup> *A posse de Paulo de Magalhães no cargo de Conselheiro Perpétuo da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes*. Os discursos de Marques Porto e do Recipiendário. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, 1932. p. 15.

de circulação de ideias teatrais. Se aqui analisamos a autoria enquanto procedimentos de escrita, perfil sociológico e inserção no mundo intelectual, em seguida nos debruçaremos sobre a circulação e os suportes de seus textos e sobre as ações jurídicas e simbólicas que permitiram um novo estatuto para o dramaturgo a partir do reconhecimento do seu ofício e impingiram novos significados ao autor e à obra teatral. Decerto, tanto esses modos de produção quanto a lógica dos direitos autorais terão impactos na cultura editorial de teatro, que viverá um lento processo de reconquista do espaço literário.

### 2.3. O teatro no papel: circulação e instabilidade

#### 2.3.1. Copistas, Rotas e Viajantes

Dona Rita — “Ânimo, filho, então? Quando chegar ao “acaso” da vida”...  
Eduardo (Emendando) — “Ocaso”. A senhora sempre diz ‘acaso’, mas é “ocaso”.

(...)

Dona Rita — No papel está “acaso”.

Laudelina — Foi erro do copista, dindinha. (...)

*Artur Azevedo, O Mambembe, 1904*

O trecho da peça *O Mambembe*, de Artur Azevedo, reproduzido acima, evidencia a existência de um trabalhador “anônimo” crucial para as operações que viabilizavam as produções teatrais até, ao menos, as primeiras décadas do século XX. O copista era responsável pela transmissão material do texto e, quando fosse o caso, das partituras, de uma matriz aos membros do conjunto. Difundindo-se de acordo com a presença da palavra como um dos elementos organizadores da cena, o texto no papel é instrumento fixador para ensaio e memorização de inúmeros gêneros cuja estruturação dialógica é mais definida do que a tradição do improviso baseada em *cannovacios*, isto é, roteiros com pontos de referências das ações para os atores.

O teatro escrito facilita, ou mesmo engendra, uma maior circulação do repertório de peças, a fixação de determinadas formas, insere novas maneiras de aprendizado e, concomitantemente, favorece mecanismos de controle. Atestando a antiguidade dessa ação, Isabel Pinto<sup>131</sup> cita o trabalho de António José de Oliveira, que, entre 1780 e 1797 em Portugal,

<sup>131</sup> PINTO, Isabel. (Un)certain editing. *Revista Cibertextualidades*, Publicação do CECLICO – Centro de Estudos Culturais, da Linguagem e do Comportamento, Universidade Fernando Pessoa, Porto-Portugal, n. 5, p. 203-214, 2013.

copiou cerca de duzentos textos de teatro.<sup>132</sup> Sua atividade, provavelmente, era vinculada à instituição da Real Mesa Censória em 1768, que estabelecia que todas as peças deveriam ser apresentadas à censura em versão manuscrita antes de serem representadas. No Brasil, o Conservatório Dramático Brasileiro, criado em 15 de janeiro de 1843 e em atividade até 1864, objetivava igualmente a censura de peças a partir da leitura de seus textos manuscritos. Já em 1920, conforme demonstrado na seção anterior, o decreto nº 14.539 estabelecia a censura prévia também através da leitura, porém por meio do envio de impressos ou de cópias obrigatoriamente datilografadas. Seja como for, a circulação do texto escrito por meio de cópias atendia, como evidenciado por Pinto, a diferentes práticas de leitura percebidas na submissão do conteúdo a ser representado para controle; nos encontros em academias literárias; na disponibilização do texto pelo autor a um círculo intelectual próximo que fizesse uma avaliação antes do julgamento público; e, no caso do Antigo Regime, na convivência entre a circulação de impressos e manuscritos como alternativa à publicação<sup>133</sup>.

É, contudo, na utilização das cópias para a montagem cênica que recai aqui nosso maior interesse. Jean-Claude Yon aponta que no século XIX francês, um autor que acabasse de terminar sua peça iria, em seguida, procurar uma agência de cópia dramática – existentes em bom número em Paris –, devendo ser, contudo, de confiança para evitar cópias piratas e plágios.<sup>134</sup> Como observado, portanto, o trabalho do copista existia há séculos, e no Brasil sua função não podia ser negligenciada dentro das companhias e nem mesmo dentro dos grupos amadores, apesar de ser um cargo tanto mais presente quanto mais se buscava a institucionalização do empreendimento teatral. Tendo Shakespeare – que se acreditava poder ter se iniciado como copista – enquanto protótipo desse agente, é possível se vislumbrar esse trabalho como maneira de aprendizado e ascensão. O celebrado cenógrafo do começo do século XX, Jayme Silva, por exemplo, teria percorrido todas as escalas dos ofícios teatrais, a primeira delas como copista.<sup>135</sup> Entretanto, essa função também poderia ser burocrática, ocupada por um perito da grafia que, nos teatros maiores, seria um acumulador dos encargos dos pontos ou dos secretários-arquivistas, ou mesmo um funcionário específico. Com efeito, o projeto de organização do teatro nacional apresentado ao Conselho Municipal do Rio de Janeiro em 1920 pelo intendente Vieira de Moura, que pretendia instituir uma Companhia Dramática Normal

<sup>132</sup> Esses textos estão conservados em 34 volumes na Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>133</sup> Essa convivência é assinalada por João Luís Lisboa. LISBOA, João Luís. *Tanta Virtude... em Papéis Correndo: persistência e poder do manuscrito no Antigo Regime*. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Org.). *Cultura Letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado das Letras, 2005. p. 277-291.

<sup>134</sup> YON, Jean-Claude. *Une histoire du Théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Flammarion, 2012. p. 192.

<sup>135</sup> “Homenagem a Jayme Silva”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 25 jun. 1929.

como modelo para a arte de representar no Brasil, estabelecia o copista de peças e papéis como pertencente ao seu quadro efetivo enquanto auxiliar de cena, ao lado de um ponto e de um maquinista.<sup>136</sup>

Apesar dos amadores em geral não possuírem esse cargo fixo, eles não podiam prescindir desse trabalho, convocando profissionais externos. Assim, em 1917, o funcionário da redação da Revista de Theatro & Sport, Parreira, anunciava seus serviços aos amadores, como “pessoa habilitada e competente” que “encarrega-se de tirar papeis e copias de peças, com rapidez e perfeição” a preços módicos.<sup>137</sup> Decerto, essa atividade gerava uma significativa proliferação e circulação de textos em grande medida descartáveis, que, pela velocidade de sua reprodução, nem sempre eram fidedignos, sendo alvo de anedotas devido à dificuldade de leitura imposta pela caligrafia ou à alteração de sentidos causada por palavras trocadas e pontuações fora de lugar, conforme ilustrado pelo trecho de *O Mambembe*. O astro Leopoldo Fróes, conhecido por faltar aos ensaios, justificava, em 1921, que se ausenta somente dos primeiros em razão da leitura monótona e das “duvidas e discussões suscitadas pelos erros do copista”.<sup>138</sup>

Nesse processo de transmissão de peças, em que cópias precisavam ser feitas (à mão ou à máquina<sup>139</sup>) e distribuídas ao elenco, um outro aspecto deve ser levado em consideração: os textos, muitas vezes, correspondiam apenas às falas do papel representado por cada ator, e não à peça inteira, daí o funcionário Parreira anunciar que “tira papéis”. Conforme definiu o ensaiador Otávio Rangel em *Técnica Teatral*, obra publicada em 1949, parte ou papel “é o extrato da peça, manuscrito ou datilografado, em que, abaixo da Deixa, está escrito o que a personagem tem que dizer, sentir ou fazer”.<sup>140</sup> Ao buscar dramaturgias produzidas durante a Primeira República, Claudia Braga diz ter se deparado, regularmente, com esses textos fragmentados, justificando que “dada a dificuldade de reprodução integral dos textos a serem representados, uma das práticas utilizadas nas encenações até então era a de distribuir os textos entre os atores de modo que cada ator recebesse apenas aqueles referentes ao papel que lhe cabia”<sup>141</sup>. Esses mesmos escritos são observados por Fabiana Fontana não sob a ótica de restrições técnicas para reprodução, mas como um registro típico do trabalho do ator no

<sup>136</sup> “Theatro Nacional”. *Palcos e Telas*, Rio de Janeiro, Anno III, N. 120, p. 17. 15 jul. 1920.

<sup>137</sup> “Aos Srs. Amadores”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 126, p. 12, 24 mar. 1917.

<sup>138</sup> Y.Y. “Dialogo de Camarim: Leopoldo Fróes”. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, Anno XXII, N. 24, p. 18-19, 11 jun. 1921. p. 18.

<sup>139</sup> O uso do mimeógrafo só parece ter se difundido na segunda metade do século XX.

<sup>140</sup> RANGEL, Otávio. *Técnica Teatral*. Ilustrações de Angelo Lazary. Rio de Janeiro: Talmagráfica, 1948. p. 58.

<sup>141</sup> BRAGA, Claudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF: CNPq, 2003. p. XX.

chamado “teatro antigo” no Brasil, dominante ao menos até a década de 1940, revelando aspectos do estatuto do texto como instrumento de trabalho, da relação do ator com a peça e da “própria ideia de personagem e de espetáculo”.<sup>142</sup>

O uso desses textos, portanto, tem uma dimensão pragmática intrínseca e adequada ao ritmo de produção, com direcionamento individual e abertura para acréscimos a serem feitos manualmente conforme as determinações dos ensaios. A completude se dava apenas em cena, ao serem juntadas as partes de cada pedaço de texto, não havendo preocupação prévia por parte do ator pelo domínio das falas dos outros personagens. Pode-se dizer que, nessa dinâmica, era realizado um processo de apropriação repetido, espécie de “leitura intensiva”, confirmada pelos sinais de manuseio desses documentos, como grifos e marginalias com indicações cênicas e pessoais, objetivando o que se chamava sugestivamente de “marcar o papel”<sup>143</sup>. Note-se que, no mesmo *Técnica Teatral* de 1949, a etapa do “ensaio de marcação” é caracterizada como o momento “em que se define a movimentação geral das personagens, logo anotada, com clareza, nos papéis”<sup>144</sup>.

Para a viabilização material dessa prática, decerto, se fazia fundamental o trabalho do copista e, mesmo com o avanço das técnicas de reprodução gráfica e com o desenvolvimento e barateamento da imprensa, a celeridade da produção teatral e o imperativo do cerceamento dos custos fizeram com que sua atividade perdurasse, mesmo que as cópias à mão fossem paulatinamente substituídas pelas feitas à máquina. Esse mecanismo básico de reprodução e circulação de peças teatrais pode ser observado como parte dos diversos caminhos pelos quais passava um texto, de inscrição nitidamente instável. Tal percepção pode ser examinada por ângulos que vão além dos debates acerca do lugar movediço do texto na criação teatral, que oscila com o momento histórico e a teoria que o sustenta, de base fundamental da cena à segunda plano, seja nos gêneros ligeiros ou nas perspectivas da encenação moderna que levaram à autonomização do palco e ao embaralhamento das possibilidades de escrita.

A instabilidade textual pode, por outro lado, ser motivada pela fragilidade da ideia de autoria. Perpetuando, de maneira velada ou explícita, procedimentos de escrita que Paulo

---

<sup>142</sup> FONTANA, Fabiana Siqueira. Os ofícios, os arquivos e o processo de criação: notas sobre a historiografia e o patrimônio documental do teatro. In: FONTANA, F.; GUSMÃO, Henrique Buarque de (Orgs.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019. p. 273-290. p. 282.

<sup>143</sup> Segundo Otávio Rangel, “marcar o papel” seria “anotar-lhe no ensaio inicial todo o movimento a que se obriga sua personagem, tal como lhe é prescrito pelo Ensaaiador. Tenha-se em conta esta máxima judiciosa: “Papel bem marcado, meio caminho andado”. Ibid. p. 65.

<sup>144</sup> Ibid. p. 66.

Maciel<sup>145</sup> apontou como consolidados de meados para fins do século XIX, o teatro se mantém como terreno propício para “traduções livres”, “versões”, “imitações”, “arranjos”, “paródias”, “acomodações”, “adaptações”, “arreglos”, “reduções” e “imitações livres”. Essas nomenclaturas informam sobre a diluição e o desdobramento das formas mais canônicas do texto teatral em apropriações que geram uma multiplicação das práticas da escrita dramática, tendência que de certo modo permaneceu no começo de nosso recorte, mas que será cada vez mais combatida, uma vez que se tornará incompatível com a lógica da *autoria*, algo que consideramos fundamental em determinado teatro moderno. O cronista José Paulista, em matéria de 1917 intitulada *Arranjos, Arreglos & Comp.*, definia a rotina alicerçada nesses “systemas”, apesar de ainda indiferente aos direitos autorais:

O arranjo, como o nome quer indicar, refere-se a esses trabalhos feitos de retalhos de outros, ou à transformação de comedia em opereta, desta em um genero diverso, etc. e se tem algum valor é só no caso de agradar ao público. O “arranjador”, por mais hábil que seja nunca passará de um “habilidoso” e não poderá pretender o nome de autor. O arreglo é já um systema mais acertado e que demanda de mais acurado estudo, sendo mesmo às vezes preferido à simples tradução. Os dictionarios que temos aberto (...) dizem que arreglo é a adaptação de uma peça estrangeira ao meio nacional e assim sendo, havemos de convir que innumeradas peças produzem muito melhor resultado adaptadas do que simplesmente traduzidas (...). Não se deve pois temer a existencia dos *arregladores*, desde que honestamente citem o autor do original e guardem para si a modestia de não agradecerem as palmas que porventura lhe dêem (...). E não nos venham fallar de direitos autorais e de privilegios de autores, porque não há autor que não se encha de vaidade, por ver um seu trabalho traduzido e applaudido em outro paiz. Traduzido ou adaptado, desde que o seu nome figure no cartaz.<sup>146</sup>

Não é preciso grande esforço de imaginação para saber que, muitas vezes, ao contrário do que preconiza o cronista, o nome do autor “arreglado” não era identificado. É, assim, na própria natureza de muitos gêneros que residia essa volubilidade textual, marcada por colagens, pastiches, reaproveitamentos e montagens de quadros.

Como demonstrado, o texto, além de movediço devido às próprias categorias de escrita, era instável em sua inscrição no papel, manuscrito ou datiloscrito, em decorrência da flutuação das cópias, fragmentadas ou com pequenos equívocos que poderiam alterar sentidos no ato de leitura, e de uma intensa circulação e comércio de reproduções. Nesse sentido, não eram raros nos periódicos especializados em teatro anúncios de venda ou compra de textos, libretos e partituras. Entretanto, é necessário ressaltar que um primeiro espaço de depósito e busca de

<sup>145</sup> MACIEL, Paulo Marcos Cardoso. A cultura dramática do século XIX no Brasil vista do acervo da Fundação Biblioteca Nacional. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 26-40, 2017.

<sup>146</sup> PAULISTA, José. “Arranjos, Arreglos & Comp”. *Comedia Jornal de Theatros*, Rio de Janeiro, Anno II, N. 21, p. 4, 28 abr. 1917.

textos eram as bibliotecas dos próprios teatros. Podemos imaginar que, nesses repositórios institucionais geridos por secretários-arquivistas, o diretor artístico, o diretor literário ou o empresário das companhias tinham, potencialmente, textos não inéditos a serem escolhidos e passados ao copista. Considerando-se que os repertórios constavam de reprises e peças mais antigas, e não só de espetáculos estreantes, esse percurso é perfeitamente plausível. Seguindo os passos dos grandes teatros europeus, que, como já mencionado se preocupavam minimamente com o arquivamento dos textos que passavam pela casa, os teatros brasileiros parecem ter criado do mesmo modo seus “arquivos empoeirados e silenciosos”<sup>147</sup>, “para gaudium dos *anobis* e traças”<sup>148</sup>, também chamados de bibliotecas. Esses espaços, identificados em teatros como o Municipal, o João Caetano, o Carlos Gomes, o Trianon, o Ginástico, o Fênix e o Santa Izabel, de Recife, eram utilizados não apenas como arquivos, mas também como sala de reuniões, espécie de bilheteria para compra de ingressos antecipados e lugar de assinatura de listas de adesão a homenagens e eventos.

Não é demais recordar que a maioria das peças encenadas não era editada, uma constante histórica muito anterior ao nosso recorte e que se mantém até os dias de hoje. No Anuário da Casa dos Artistas de 1941-1942, era dito que

O escritor teatral, até bem pouco tempo, e na maioria dos casos, entregava suas peças às empresas para serem representadas. Não cogitavam em as publicar ou, quando isso faziam, recorriam a edições medíocres ou limitadas. Dada essa praxe, perderam-se várias peças que, quando representadas causaram sucesso e que hoje, como literatura, são ignoradas.<sup>149</sup>

Esse quadro, que passará por transformações, não exclui, evidentemente, a existência de um trânsito textual intenso. No que tange às apropriações do repertório estrangeiro, a falta de edições traduzidas em português de obras no entanto conhecidas e referenciadas sugere o contato com publicações do exterior ou manuscritos, o que atesta de maneira patente a circulação transnacional desses materiais e de sujeitos. Assim, além do intercâmbio interno de cópias e das bibliotecas dos teatros como seus repositórios, eram fundamentais para as dinâmicas de transmissão as rotas feitas por estrangeiros que vinham e por brasileiros que iam, entre França, Espanha, Itália, Argentina, Uruguai e, sobretudo, Portugal, em turnês com companhias ou individualmente. Ademais, certamente as peças, editadas ou não, eram trazidas

<sup>147</sup> VIANA, Hermógenes. “Arte Teatral: autores e atores – o molde”. *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro, s.p., 1939.

<sup>148</sup> REIS PERDIGÃO. “Carta Aberta”. *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 121, p. 6-8, 30 ago. 1919. p. 7.

<sup>149</sup> “Incentivo proporcionado aos autores brasileiros”. *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro, p. 36, 1941-1942.

não apenas por artistas em temporadas, mas também pelos fluxos migratórios abundantes nas primeiras décadas do século XX, trocadas entre profissionais por correios e exportadas pelos livreiros.

Algumas correspondências de Oduvaldo Vianna, após seu retorno da temporada de residência em Buenos Aires<sup>150</sup>, exemplificam essa dinâmica. Em agosto de 1940, Raimundo Magalhães Junior, então em Nova York, promete lhe enviar um exemplar em inglês da peça de sucesso, que assistira e que pretende traduzir para as Companhias Rey Collaço e Jayme Costa, *Life With Father*, de Howard Lindsay e Russel Crouse.<sup>151</sup> Quase um ano depois, em junho de 1941, Hugo Lifezis, da agência literária *International Editors Co.*<sup>152</sup>, com sede em Buenos Aires e especializada então na difusão de obras teatrais, argumentos cinematográficos e material literário para rádio, jornais e revistas<sup>153</sup>, envia a Oduvaldo em São Paulo um exemplar de *Una Novia en Apuros*, pois “esta obra teve enorme êxito de público e crítica neste país e acreditamos que esse êxito possa se repetir em sua versão em português, no Brasil”.<sup>154</sup> Lifezis também promete enviar uma cópia da comédia de Ferenc Molnár recém editada em Nova York, *Delicate Story*, assim que ela chegar em seu poder e pergunta se Oduvaldo teria interesse em obter uma cópia da última obra de Louis Verneuil, *Mon Cher Tourment*, traduzida para o castelhano e alcançando, naquele momento, grande êxito no Teatro Odeon.

Tais obras eram despachadas de Buenos Aires, em geral, pelo escritório Oficina Brasil - Proto y Ferrara, representante de produtos brasileiros. Além disso, entre as décadas de 1930 e 1950, por meio de Francisco José Bolla, amigo de Oduvaldo e membro notório da Argentes (Sociedad General de Autores de la Argentina), “os paquetes<sup>155</sup> de peças e discos, frequentemente remetidos, costumavam chegar por via marítima ou por pessoas conhecidas que estivessem viajando pelo trecho Buenos Aires - Rio de Janeiro”<sup>156</sup>. Cabe mencionar ainda,

<sup>150</sup> Além de diversas turnês, Oduvaldo Vianna residiu em Buenos Aires entre 1939 e 1940.

<sup>151</sup> Arquivo Oduvaldo Vianna. Correspondências. RAIMUNDO MAGALHÃES JUNIOR. FV-OV1.0.1.24/1. Agosto de 1940. Cedoc-Funarte.

<sup>152</sup> A *International Editor's Co* (IECO), atuante até os dias de hoje, foi fundada em Buenos Aires em 1939 por Hugo Lifezis e Anna Sherman Lifezis, casal fugido de Viena com o recrudescimento do nazismo. A agência intermediava contratos de edição sobretudo de autores germânicos para o idioma espanhol, como Sigmund Freud, Stefan Zweig, Erich Maria Remarque, Thomas Mann, Bertolt Brecht e Günter Grass, e possuía um departamento de gestão de direitos dramáticos. Em 1960, o casal se mudou para Barcelona, transferindo a sede da empresa. Disponível em: [www.internationaleitors.com](http://www.internationaleitors.com). Acesso em: 04 nov. 2020.

<sup>153</sup> Estas informações sobre as especialidades da agência são extraídas do papel timbrado de sua correspondência.

<sup>154</sup> “Dicha obra tuvo grandísimo éxito de público y de crítica en este país y creemos que este éxito podría repetirse en su versión portuguesa, en el Brasil”. (Tradução nossa). Arquivo Oduvaldo Vianna. Correspondências. HUGO LIFEZIS, International Editors Co. FV-OV1.0.1.19/1. 14 de junho de 1941. Cedoc-Funarte.

<sup>155</sup> Acreditamos que a autora não tenha traduzido do espanhol “paquetes” para “pacotes”.

<sup>156</sup> VERAS, Flavia Ribeiro. “Fábricas da Alegria”: O mercado de diversões e a organização do trabalho artístico no Rio de Janeiro e Buenos Aires (1918-1945). 2017. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Escola de Ciências Sociais, Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro, 2017. p. 137.

como indício dessas dinâmicas, que Raimundo Magalhães Junior, tendo viajado para os Estados Unidos mais de uma vez no começo da década de 1940 – onde, licenciado do DIP, traduziu filmes, escreveu para *A Noite*, representou a SBAT e assistiu “todo o teatro que podia ver aqui, em Nova York, e nas cidades vizinhas”<sup>157</sup> –, em 1947 doaria à biblioteca da SBAT nove livros de peças do repertório contemporâneo norte-americano: *Smilin` Through*, de A. Langdon Martin; *Help Yourself*, de Paul Vulpius; *Rain*, de John Colton e Clemence Randolph; *Joan of Lorraine*, de Maxwell Anderson; *Angel Street*, de Patrick Hamilton; *The Pirate*, de S. N. Behrman; *The man who changed his name*, de Edgar Wallace; *Private Lives*, de Noel Coward e o já citado *Life With Father*.<sup>158</sup>

Como pode-se depreender, seja em edições ou cópias manuscritas e datiloscritas, o texto de teatro circulava internacionalmente por meio de carregamentos geralmente modestos, em poucos volumes e nas entrelinhas de outros objetivos de viagem. Era trazido nas malas e baús de artistas, autores e críticos, enviado por pessoas próximas que se tornavam correspondentes informais ou pelo contato, ao que tudo indica, ainda incipiente, com as redes de agentes literários. Certamente, o exemplo de Oduvaldo Vianna demonstra que, para adquirir constantemente textos que visavam a tradução, encenação ou radiofonização, ele se valia das relações que estabeleceu quando de sua estadia argentina.

Ele encontrará sérias dificuldades, contudo, para remeter ao Brasil uma quantidade maior de volumes, correspondentes à coleção que possuía no país platino. Essas adversidades estão documentadas nas cartas enviadas pelo escritório Oficina Brasil - Proto y Ferrara, a quem incumbira do despacho dos “caixões de livros fechados”, e são motivadas pelo alto preço de envio e pelas circunstâncias da II Guerra Mundial. Em 13 de junho de 1942, o escritório comunica que pretende enviar a maior quantidade possível desses caixões no vapor Baurú Loide (Lloyde), acreditando que a amizade com o comandante facilitaria a transação.<sup>159</sup> Uma semana depois, é comunicado a Oduvaldo que o intento não se efetivou, e que para expedição pela companhia de navegação Lloyd Brasileiro seriam necessários aproximadamente \$100 para o frete, mais \$50 para fatura e despachante da alfândega.<sup>160</sup> Aguardando as instruções do requerente, o escritório informa, em 9 de julho, que tem conversado “com o amigo Gonzales da Agencia do Loide, para ver se nos dá um geitinho de embarcar os livros sem os requisitos que

<sup>157</sup> Arquivo Oduvaldo Vianna. Correspondências. RAIMUNDO MAGALHÃES JUNIOR. FV-OV1.0.1.24/1. Agosto de 1940. Cedoc-Funarte.

<sup>158</sup> “Para a biblioteca da SBAT”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXVII, N. 241, p. 2, nov. 1947.

<sup>159</sup> Arquivo Oduvaldo Vianna. Correspondências. Oficina Brasil – Proto e Ferrara. FV-OV5.0.1.62/5. 13 de junho de 1942. Cedoc-Funarte.

<sup>160</sup> Arquivo Oduvaldo Vianna. Correspondências. Oficina Brasil – Proto e Ferrara. FV-OV5.0.1.62/6. 20 de junho de 1942. Cedoc-Funarte.

nos exigiram”.<sup>161</sup> O imbróglio se estende ao menos até março de 1944, quando, com outras vias de comunicação suspensas devido ao conflito mundial, Proto y Ferrara decide pela postagem regular de pacotes de livros de cinco quilos cada, via encomenda postal (*colis postaux*)<sup>162</sup>, após “muita dor de cabeça”<sup>163</sup>.

Tudo indica que os obstáculos vividos por Oduvaldo Vianna para recuperação dos seus livros, em que pesem os impeditivos da Guerra, eram comuns no caso de grandes remessas, o que restringia essa ação a situações em que se arcava com os custos pretendendo o lucro comercial. Mas, como argumentado, era sobretudo nas atitudes de pequena monta que se situava proporção significativa da circulação de textos dramáticos. O motor fundamental dessa dinâmica era um meio teatral profissional atento para a aquisição de sucessos dos palcos estrangeiros, formando um estreito mercado que podia ou não impor um valor de troca imediato a esses objetos. Pode-se mesmo observar nisso uma corrida pelos originais exitosos no exterior para tradução e montagem, o que ocorrerá, sem dúvidas, paralelamente à valorização do autor nacional, que fazia conviverem alternadamente nos cartazes o repertório local e o europeu.

Joracy Camargo narra um episódio do começo de sua carreira, nos anos 1920, quando trabalhava como tradutor para o ator Jayme Costa, que traz elementos que permitem entrever a corrida e o “tráfico” de textos.<sup>164</sup> Jayme lera uma crônica no Diário de Notícias em que se dizia que Leopoldo Fróes acabara de fazer bastante sucesso em Lisboa com uma peça francesa intitulada *Coiffeur pour Dammes*, chamada em Portugal de *O senhor que se segue*. Ele quis obter a comédia para lançá-la no Teatro Trianon, mas como tratava-se de peça recentemente estreada em Paris, não sabia como conseguir uma cópia. Um jovem artista francês, Antoine Cassal, que viera para o Brasil na Companhia Bataclan, lembrou que estavam em cartaz no Municipal os franceses Vera Sergine e Henry Rolland, de quem, por amizade, poderia conseguir emprestada uma cópia dessa comédia apenas para que Joracy a traduzisse. Entretanto, Rolland não possuía o texto, que em verdade fracassara em Paris e não estava incluído em seu repertório. Para não perder o trabalho, Joracy e Cassal decidiram criar uma outra peça a partir das cenas narradas na crônica do Diário de Notícias, entregando-a, porém, como tradução do original francês. Enganando Jayme Costa, disseram que “Rolland se negara a permitir a tradução, mas

---

<sup>161</sup> Arquivo Oduvaldo Vianna. Correspondências. Oficina Brasil – Proto e Ferrara. FV-OV5.0.1.62/7. 9 de julho de 1942. Cedoc-Funarte.

<sup>162</sup> Arquivo Oduvaldo Vianna. Correspondências. Oficina Brasil – Proto e Ferrara. FV-OV5.0.1.62/10. 11 de fevereiro de 1944. Cedoc-Funarte.

<sup>163</sup> Arquivo Oduvaldo Vianna. Correspondências. Oficina Brasil – Proto e Ferrara. FV-OV5.0.1.62/16. 6 de janeiro de 1947. Cedoc-Funarte.

<sup>164</sup> PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores*, segunda série. Curitiba – S. Paulo – Rio: Editora Guáira Limitada, 1941.

que o “ponto” da companhia, mediante uma gratificação de duzentos mil réis, estaria disposto a dar um jeito, e a consentir que todas as noites, depois dos espetáculos, eu a traduzisse, em seu camarim, no Municipal”<sup>165</sup>. Ao buscar conseguir a autorização do autor francês, contudo, eles descobriram que Leopoldo Fróes já havia adquirido os direitos da peça com exclusividade.

Tal narrativa lança luz, simultaneamente, sobre a atenção aos êxitos internacionais através dos periódicos, sobre o costume de se pedir cópias a artistas estrangeiros em temporadas, sobre a disputa por direitos de representação e sobre o possível “tráfico” exercido pelos pontos, aqueles que por excelência e ofício detinham o texto completo das peças cotidianamente. A despeito da estratégia fictícia, decerto Joracy e Cassal se ampararam na verossimilhança de uma prática bastante plausível, fornecendo, assim, indícios acerca dos caminhos do texto teatral. É bem verdade que tais procedimentos vigoravam em decorrência da fragilidade persistente de um regime de proteção aos direitos autorais, ainda que a SBAT lutasse para transformar esse quadro desde 1917, como será visto mais adiante. O enraizamento, todavia, de determinado *modus-operandi* fazia com que perdurasse o panorama desenhado por Magalhães Junior para o período anterior à criação da SBAT:

Até fins daquele ano, o penúltimo da primeira grande guerra mundial, usava-se e abusava-se dos direitos dos autores teatrais, nacionais e estrangeiros, na liberal e desconchavada República dos Estados Unidos do Brasil. Ia a coisa a tal ponto que eram tão poucas as garantias a esses direitos que alguns autores de fama, como Georges Feydeau e outros, “vendiam” suas peças a um empresário brasileiro, que se convertia, assim, em “proprietário exclusivo” das mesmas, em língua portuguesa. Era a prática adotada por Celestino Silva que, de simples cambista, passaria a grande empresário e dono de teatros. Todas as vezes que ia à Europa ou mandava alguém, em seu nome (...) adquiria algumas “propriedades”. Outros, porém, nem isso faziam. Tomavam pura e simplesmente de uma peça estrangeira e mandavam traduzi-la, comprando a tradução, por uma quantia relativamente pequena, às vezes escondendo o nome do autor, coisa em que eram useiros e vezeiros os portugueses, sempre prontos a converter uma comédia francesa, como “Prête-moi ta femme”, num burlesco “O tio padre”.<sup>166</sup>

Nessas condições, percebe-se que, em uma perspectiva transnacional, se por um lado os autores poderiam almejar a ampla circulação de seus textos não editados para que fossem encenados, por outro, o medo das cópias e adaptações livres poderia restringir esse ímpeto, o que fazia com que buscassem acordos de venda específicos ou delegassem essa função às sociedades de autores. Paralelamente, ao mesmo tempo em que os textos circulavam entre “homens de teatro” próximos, como ideias para montagens e traduções, havia, conforme

<sup>165</sup> Ibid. p. 92-93.

<sup>166</sup> MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966. p. 71-72.

evidenciado, certo clima de disputa pela aquisição e compra de originais estrangeiros de sucesso. O acesso aos manuscritos se apresentava, portanto, como um desafio. Em 1948, o francês Paul Arnold publicou um artigo intitulado “*Pour une circulation mondiale des manuscrits*” em seu periódico *La Revue Théâtrale*<sup>167</sup>, onde projetava a otimização da circulação dos repertórios nacionais:

Em todos os países, os dramaturgos reclamam das dificuldades que enfrentam para divulgar suas obras no exterior e, assim, colocar teatros de todo o mundo em condições de procurá-las e apresentá-las. Na verdade, na atualidade, não existe uma organização capaz de distribuir manuscritos para o mundo, além, é claro, de certas “agências” que proliferam por todo o lado, mas que, seriamente preocupadas apenas com a viabilização de obras de autores renomados ou de obras consagradas por sucesso comercial ou ainda de autores a eles vinculados por contrato, não operam uma difusão incompleta em razão de interesse material, causando um dano tão grave quanto evidente ao patrimônio intelectual de uma nação. Sabemos que esses agentes ganham oficialmente até 50% dos direitos recuperáveis e que na verdade ele paga na maioria das vezes ao autor uma taxa derrisória, vivendo escandalosamente do trabalho intelectual de outros? Não é esse problema material, por mais significativo que seja, que nos preocupará, especialmente aqui; gostaria apenas de delinear as linhas mestras de uma organização mundial capaz de dar em todos os lugares acesso à toda a produção dramática de todos os países.<sup>168</sup>

Como a circulação de peças em livros e periódicos seria lenta e reduzida, e como não se pode esperar que os diretores de teatro, já sobrecarregados de manuscritos nacionais, tomem conhecimento da produção impressa no estrangeiro, Arnold propunha criar uma organização especialmente encarregada em cada país de difundir e fazer conhecer no mundo inteiro a produção dramática de diversas nações. Isso seria viabilizado a partir da confecção de resumos substanciais das peças representadas, exigidos dos dramaturgos no momento do registro do texto nas sociedades de autores, e então reunidos por organismos nacionais. Tais organismos

<sup>167</sup> Sonhando com uma “União Mundial do Teatro”, Paul Arnold fundou *La Revue Théâtrale* com o intuito de ser a única revista do gênero de porte internacional e funcionando como um convite para adesão à referida União, a ser criada em 1950. De fato, seu comitê de honra era bastante poliglota e havia diversos correspondentes no estrangeiro, inclusive no Brasil.

<sup>168</sup> Do original: “*Dans tous les pays, les auteurs dramatiques se plaignent des difficultés qu'ils éprouvent pour faire connaître leurs oeuvres à l'étranger et mettre ainsi les théâtres du monde entier en situation de les rechercher et de les représenter. En fait, il n'existe à l'heure actuelle aucune organisation susceptible de diffuser les manuscrits dans le monde, abstraction faite, bien entendu, de certaines "agences" qui prolifèrent ou sévissent un peu partout, mais qui, ne se préoccupant sérieusement que du placement des oeuvres d'auteurs réputés ou des oeuvres consacrées par un succès commercial ou encore de celles d'auteurs liés avec elles par contract, n'opèrent une diffusion d'ailleurs incomplète qu'en fonction d'un intérêt matériel bien compris, portant ainsi au patrimoine intellectuel d'une nation un dommage aussi grave qu'évident. Sait-on de reste que ces agentes prennent officiellement jusq`à 50 p. 100 des droits récupérables et qu'en fait il paient la plupart du temps à l'auteur un forfait souvent dérisoire, vivant ainsi scandaleusement sur le travail intellectuel d'autrui? Ce n'est pas ce problème matériel, quelque important qu'il soit, qui nous préoccupera, surtout ici; je voudrais seulement dégager les grandes lignes d'une organisation mondiale susceptible de donner en tous lieux accès à toute la production dramatique de tous les pays*”. (Tradução nossa). ARNOLD, Paul. “Pour une circulation mondiale des manuscrits”. *La Revue Théâtrale: Revue Internationale du Théâtre*, Paris, Éditions Bordas, n. 8, p. 21- 24, Juin 1948. p. 21.

estabeleceriam catálogos da produção dramática de seu país, cujas cópias seriam endereçadas ao exterior periodicamente.<sup>169</sup> O interesse pelos resumos geraria a demanda pelos manuscritos completos aos organismos competentes, que comunicariam a demanda ao autor. Este último enviaria o texto diretamente ao interessado, sem intermediários para evitar plágios antes de uma eventual publicação. Tratava-se assim de um processo que envolveria recepção, classificação, feitura de muitas cópias, tradução para o inglês ou francês e difusão transnacional. Embora seja fortemente provável que a utopia de Paul Arnold não tenha se concretizado, pode-se perceber em seu projeto as altas demandas por esse tipo de material e a denúncia de circuitos orientados por interesses puramente comerciais.

Ao analisarmos o teatro no papel não podemos deixar de encará-lo em suas condições materiais ampliadas e em seus diversos suportes. As relações concretas desses agentes com o texto copiado permitem observar as aproximações e distanciamentos com outras formas de registro de peças no papel, demonstrando pluralidades de usos e objetivos, e o modo pelo qual as formas materiais interferem na construção de sentidos, conforme preconizado por Donald McKenzie.<sup>170</sup> A convivência entre mais de um formato de comunicação escrita para o teatro não significa apenas o paralelismo de três tecnologias (manuscrito, datiloscrito e impresso), mas a imposição de uma demanda utilitária que fazia com que as peças circulassem em número maior em cópias efêmeras que servissem aos artistas e companhias, distribuídas muitas vezes a todo um elenco, ao ensaiador, à censura, ao ponto e a outros trabalhadores do espetáculo.

A circulação de tantas cópias trazia, certamente, impactos para as edições de teatro, às quais era preciso atribuir significados diferentes e apostar em seu potencial para uma circulação de maior capilaridade, encarando esse suporte como maneira de fixar o texto e proporcionar maior controle por parte do autor. De certa maneira, a publicação em livro, ainda que absolutamente impossibilitada de acompanhar o ritmo dos palcos e também destinada a outros fins, estabiliza e ordena relações conflituosas, pacificadas pela comercialização explícita e intermediada pelos livreiros e editores. Há, desse modo, diferentes objetivos nas variadas formas de comunicação escrita, tais como disponibilização de repertório, memorização para a cena, alcance de público, perenização e glorificação, confecção de objeto como produto derivado do espetáculo, afirmação da autoria, distribuição expandida geograficamente e

---

<sup>169</sup> Os custos dessas operações seriam retirados de uma taxa módica aplicada sobre os direitos do autor no território estrangeiro onde ele seria interpretado.

<sup>170</sup> MCKENZIE, D. F. *Bibliografia e a Sociologia dos textos*. Trad. Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

estratégia comercial para venda de edição feita imediatamente após a verificação do sucesso de palco.

No que se refere aos formatos impressos e a seus processos de produção e transmissão, se fazem necessárias algumas apreciações que deem a ver, citando Chartier, as “redes de práticas que organizam, histórica e socialmente, os diferentes modos de acesso aos textos”<sup>171</sup>. Nesse sentido, nos primeiros anos do nosso recorte, definido entre 1917 e 1948, é incontornável a permanência dos traços da tradicional dependência em relação ao mercado e à cultura portugueses, que se manifestava na importação de edições lusas e de modelos de projetos editoriais. Essas dinâmicas eram derivadas, ao mesmo tempo, das vicissitudes do comércio livreiro e da já mencionada expressiva presença portuguesa em nossos meios teatrais, mensurável não só pelas constantes turnês de companhias que atravessavam o Atlântico, mas pela exportação de autores, tradutores, adaptadores, empresários, ensaiadores, atores e atrizes, característica incontornável da constituição do nosso teatro do século XIX até aproximadamente a década de 1940. Como consequência dessa presença acentuada, era inevitável a transmissão de um repertório de edições teatrais portuguesas que servia de oferta simultaneamente às companhias brasileiras profissionais, às representações em escolas, sindicatos, associações amadoras e grêmios recreativos, e, sobretudo, ao público leitor das mesmas peças que via nos palcos, sem dúvidas, constituindo o maior consumidor em potencial.

A construção de uma cultura teatral escrita brasileira é, portanto, indissociável da penetração dos impressos portugueses e de suas modalidades de produção. Em relação ao século XIX, os volumes eram disponibilizados tanto por meio de exportações quanto pela abertura de livrarias filiais, familiares ou congêneres portuguesas no Rio de Janeiro, que davam novos direcionamentos a processos de transmissão de modelos teatrais e editoriais europeus, cujo epicentro irradiador, grande parte das vezes, era Paris. Exemplificando esses circuitos, a coleção *Archivo Theatral ou Collecção Selecta dos Mais Modernos Dramas do Theatro Francez*, estudada por Ana Clara Santos<sup>172</sup>, foi um projeto da “sociedade para a publicação de bons dramas” – com mais de cem títulos traduzidos e impressos pela Typographia Carvalhense em Lisboa, entre 1838 e 1845 –, que ambicionava a reforma do teatro português e do gosto do seu público através da edição dos sucessos nos teatros parisienses, onde então vigorava o drama romântico, o melodrama e o vaudeville, publicando nomes como Alexandre Dumas, Victor

<sup>171</sup> CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 16.

<sup>172</sup> SANTOS, Ana Clara. O *Archivo Theatral*: uma coleção de teatro francês. *Arquivo Solto Sinais de Cena* 15, p. 119-124, 2011.

Hugo, Eugène Scribe, Halévy e Pixérécourt. Alguns anos depois do lançamento dessa coleção, isto é, a partir de 1841, ela é reproduzida no Rio de Janeiro pela Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e C., dividida em cinco séries e com algumas modificações nos títulos, mesclando peças portuguesas às francesas.<sup>173</sup>

Assinalando outra faceta desse circuito difusor, Silvia Cristina Martins de Souza, ao estudar a intensificação das publicações de textos teatrais no Rio de Janeiro a partir de fins dos anos 1850, identifica a

(...) presença representativa dos exemplares de peças escritas em português e editadas em Portugal, que foram comercializadas à exaustão na capital do império (...). Aproveitando-se da proximidade linguística e cultural, muitos livreiros portugueses exploraram seus negócios no Rio contando, para o bom andamento dos seus trabalhos, com a cooperação de conterrâneos estabelecidos nesta cidade, com os quais firmaram contratos de parceria, compra, venda ou distribuição.<sup>174</sup>

A autora ressalta, contudo, que muitas dessas edições – brochuras in-oitavo ou in-décimo segundo, com papel de baixa qualidade –, procurando diminuir os custos para tornar o produto mais acessível, “não passavam de publicações clandestinas realizadas sem conhecimento dos autores”<sup>175</sup>. Seja como for, um caso emblemático teria sido o da Livraria Cruz Coutinho, que, segundo Souza, se estabeleceu no Rio no final da década de 1860 como propriedade do português Antônio Augusto da Cruz Coutinho, irmão de Antônio Rodrigues da Cruz Coutinho, livreiro e editor do Porto, o que facilitava a importação de obras. Embora a Livraria não comercializasse ou publicasse exclusivamente o gênero dramático, o ramo adquiriu lugar especial em seu catálogo, com brochuras que custavam de 400 a 1\$000 réis, donde se destacou a coleção Teatro Moderno Luso-Brasileiro, editada no Brasil até os anos 1880, com mais de cem títulos.<sup>176</sup> Mesmo mudando de proprietário, a Livraria irá editar obras teatrais até pelos menos a virada do século, apesar de ter como carro-chefe a edição e comercialização de volumes pornográficos.<sup>177</sup> Silvia Cristina de Souza nos fornece ainda um outro exemplo

<sup>173</sup> MACIEL, Paulo Marcos Cardoso. O negócio da tradução teatral visto do Brasil do século XIX. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 173-192, 2019.

<sup>174</sup> SOUZA, S. C. M. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Varia História*, UFMG, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, p. 557-578, jul-dez. 2009. p. 562.

<sup>175</sup> SOUZA, S. C. M. Um objeto já perdido de moda?: literatura dramática e mercado editorial fluminense. *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), Rio de Janeiro, v. 3, p. 91-114, 2009. p. 96.

<sup>176</sup> De acordo com Souza, mais de 60% dos títulos, de diferentes gêneros teatrais, eram assinados “por dramaturgos brasileiros, alguns ainda hoje conhecidos, como Martins Pena e França Júnior, ao lado de outros só conhecidos pelas plateias daquela época, como os atores (e também dramaturgos) Vasques, Martins, Costa Lima e Dias Guimarães”. Segundo ela, foram publicados 111 textos na coleção. Identificamos, contudo, ao menos 125. *Ibid.* p. 112.

<sup>177</sup> Segundo Silvia C. Martins de Souza, em 1892 Antônio Augusto morreu e deixou a livraria para seu pai, que levou os negócios por pouco tempo, até passa-los para Jacinto Ribeiro dos Santos. Ubiratan Machado apresenta uma versão um pouco diferente. Segundo esse autor, tendo emigrado para o Brasil em 1866 e estabelecendo-se

significativo dessas transações ao apontar que o editor Francisco de Paula Brito, no final da década de 1850, como correspondente dos portugueses Francisco Palha e Miguel Cobellos, proprietários da coleção Teatro Moderno, lançaria no Rio a mesma coleção.

Apesar do desenvolvimento e da expansão numérica das tipografias na capital brasileira da segunda metade do século XIX ter permitido a impressão local desses volumes, no modelo das brochuras simples e baratas, os exemplos mostram um estreito vínculo com os empreendimentos editoriais de Lisboa e Porto, aprofundado pelo borramento de fronteiras entre as delimitações nacionais dos teatros dos dois países. Efetivamente, esses fluxos de sujeitos, ideias, mercadorias e capital dizem respeito à extensão e complementaridade de um mercado, o que pode ser constatado pelo fato de muitas dessas publicações, produzidas dos dois lados do Atlântico, trazerem na capa ou contracapa a informação de que a peça em questão fora “representada com grande sucesso em diversos teatros de Portugal e do Brasil”. Percebe-se, assim, que, ao menos até a década de 1920, muitas edições teatrais não deixavam ver qualquer traço nacionalista substancial que separasse esses dois mundos, o português e o brasileiro.

Se esses intercâmbios se consolidam e se intensificam na segunda metade do século XIX, momento em que, “com o lento recuo dos franceses, os livreiros portugueses voltam a se interessar pelo mercado carioca”<sup>178</sup>, de maneira nenhuma eles se arrefecem no século XX. De acordo com Cristina Costa, “houve na primeira metade do século XX intenso intercâmbio entre o teatro português e brasileiro”, com grande “fluxo de companhias portuguesas para o Brasil, tendo em vista as dificuldades por que passava a Europa e o grande fluxo emigratório de Portugal”, apesar desse movimento não ter sido homogêneo, “oscilando de acordo com as relações estabelecidas entre Brasil e Portugal e com a situação política interna”.<sup>179</sup> No começo do século, ao menos até o fim da I Guerra Mundial, verifica-se, além da já citada persistência da importação de publicações e de projetos editoriais, a impressão de obras de autores e de editoras brasileiras em tipografias de além-mar. Evidentemente, dinâmicas similares podem ser observadas em décadas anteriores, a exemplo da Typographia Theatral de Pires Franco da

---

como livreiro-editor com a Livraria Popular à rua São José, 75, Antônio Augusto da Cruz Coutinho vende obras de música popular e publica algo de literatura brasileira, mas dedica-se sobretudo à edição e comércio de obras pornográficas, acumulando um bom capital e retornando a Portugal em 1885. Seria, pois, o seu herdeiro, Francisco Rodrigues da Cruz Coutinho, que teria assumido a Livraria Popular, que só então passaria a se chamar Cruz Coutinho, mantendo as “leituras para homens” como especialidade da casa, que possui excelente movimento comercial, mas não atrai os intelectuais. Em 1893, o segundo Coutinho também regressa a Portugal e a Livraria, reformulada, passaria a ser conduzida por Jacinto Ribeiro dos Santos. MACHADO, Ubiratan. *História das Livrarias Cariocas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 89 e 109.

<sup>178</sup> Ibid. p. 89.

<sup>179</sup> COSTA, Cristina. *Teatro e Censura*: Vargas e Salazar. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2010. p. 118.

Cunha, que no fim da década de 1880 imprimia o “Theatro Selecto Brasileiro: collecção escolhida de comedias, dramas e scenas cômicas”, empreendimento que poderia tanto ser exportado para o Brasil quanto fazer a dramaturgia brasileira circular por Portugal.<sup>180</sup> Mas é sobretudo com a crise do mercado editorial brasileiro nas primeiras duas décadas do século XX, que “pressionados pelas altas taxas de importação do papel, os grandes editores passam a imprimir seus livros na Europa”<sup>181</sup>, e os pequenos diminuem fortemente a publicação de autores nacionais.<sup>182</sup>

O resultado dessa crise será a importação de livros, principalmente de Portugal e França, e o fortalecimento do comércio de usados. Desse período datam relevantes edições ou reedições em traduções portuguesas de clássicos do teatro, identificadas como circulantes no Brasil e com papel vital tanto para o acesso a obras célebres em idioma comum, quanto para a utilização em montagens<sup>183</sup> e para a demanda por traduções brasileiras.<sup>184</sup> Citemos, como exemplo, que sobretudo na décadas de 1920, a Imprensa da Universidade de Coimbra junto da Academia das Ciências de Lisboa, reedita as traduções, ou melhor seria dizer versões, das comédias de Molière, transladadas “liberrimamente da prosa original a redondilhas portuguesas”<sup>185</sup>, ou vertidas “livremente e acomodadas ao português”<sup>186</sup>, pelo escritor romântico Antonio Feliciano de Castilho, cujas primeiras edições datavam das décadas de 1860 e 1870.<sup>187</sup> Atente-se para o fato de que no Brasil da década seguinte a essas reedições, portanto nos anos 1930, há clamores

---

<sup>180</sup> Identificamos que, em 1889, essa coleção já havia publicado a série “Actor Vasques”, com onze textos desse célebre ator e autor (*As pitadas do Velho Cosme; Os namorados de Julia; O fim do anno; O Joaquim Sachristão; O diabo no Rio de Janeiro; O snr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar; D. Rosa assistindo no Alcazar a um spectacle extraordinaire avec mlle. Riselte, scena cômica em resposta ao snr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar; Um dos taes; O Brazil e o Paraguay, scena patriótica; A Orphã*), e ao menos 19 peças de outros autores muitas vezes não identificados, entre cenas cômicas, paródias, canções, cenas fantásticas, comédias e poesias cômicas.

<sup>181</sup> MACHADO, Ubiratan. Op. Cit. p. 155.

<sup>182</sup> Aspectos técnicos desse impacto no mercado editorial e exemplos serão abordados mais detidamente no capítulo quatro.

<sup>183</sup> A montagem de *Romeu e Julieta* pelo Teatro do Estudante do Brasil (TEB) em 1938, por exemplo, se valeu da tradução portuguesa de Domingos Ramos.

<sup>184</sup> Essa circulação pôde ser atestada pela presença repetida dessas edições nas bibliotecas consultadas; pelas referências a algumas delas em textos em periódicos da época; pela verificação de carimbos de livrarias brasileiras (especialmente a Livraria Teixeira, de São Paulo, que se especializaria em teatro); e pela menção a essas traduções no inquérito enviado pela Comissão de Teatro Nacional em 1936 a diversos intelectuais, o que será abordado no capítulo quatro.

<sup>185</sup> MOLIÈRE. *O médico à força*. Comédia a antiga transladada liberrimamente da prosa original a redondilhas portuguesas por Antonio Feliciano de Castilho. Theatro de Molière. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade; Academia das Sciencias de Lisboa, 1927. A primeira edição data de 1869 e a segunda de 1917.

<sup>186</sup> MOLIÈRE. *Tartufo*. Comedia vertida livremente e accomodada ao portuguez por Antonio Feliciano de Castilho. Theatro de Molière. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade; Academia das Sciencias de Lisboa, 1924. A primeira edição data de 1870.

<sup>187</sup> O “Theatro de Molière” de Castilho compreende as seguintes peças: *Médico à Força, Tartufo, O Avaro, Doente de Cisma, As Sabichonas e O Misanthropo*.

para que sejam feitas traduções mais literais, uma vez que as de Castilho seriam muito livres e “antes parafrásticas”<sup>188</sup>.

Por sua vez, a prestigiosa Livraria Chardron, de Lello & Irmão, casa do Porto existente até os dias de hoje, cuja formação remonta a 1869 e que publicava nomes brasileiros como Coelho Netto, Euclides da Cunha e João do Rio, edita na primeira metade do século XX inúmeras peças de Shakespeare, traduzidas em sua maioria por Domingos Ramos, em volumes bem cuidados e ilustrados.<sup>189</sup> Dentro do seu variado catálogo<sup>190</sup> – que incluía séries que iam de literatura a estudos filosóficos, religião, economia, direito, agricultura e livros didáticos –, as obras de Shakespeare eram parte da Bibliotheca Theatral, composta por dramas, comédias e monólogos, havendo ainda a série Bibliotheca Para o Povo, formada por autos, entremezes, farsas e lôas, em meio a contos e histórias diversas.<sup>191</sup>

É digno de nota que nos periódicos brasileiros da década de 1920 se avolumam anúncios com as últimas novidades literárias da Chardron, disponíveis em “todas as livrarias do Brasil”, justamente no momento em que ela buscava estreitar ainda mais seus laços com os autores e livreiros brasileiros, com a vinda de seus proprietários na Exposição Internacional do Centenário da Independência. Nessa ocasião, o *Jornal do Recife* comunica que a Casa Canetti acabara de receber da Chardron uma “brilhante colleção de finas e importantes obras literárias”, dentro da qual se destacam as peças de Molière, “que serão sempre lidas com avidez, deixando os melhores resultados aos seus editores”, sendo, portanto, recomendado ao público que leia “essas joias litterárias daquela conhecida livraria”.<sup>192</sup> Como estratégia de venda, os mesmos volumes foram enviados ao *Correio da Manhã* e assinalados em nota.

Deve-se salientar que, no começo dos anos 1920, o discurso expansionista da Chardron veiculado por seus próprios donos afirmava que a Livraria tinha, além dos mercados português e brasileiro, “as colônias portuguesas da África e da Ásia, onde vinte milhões de homens falam, como nós, a mesma língua”, e “150.000 portugueses da Califórnia”.<sup>193</sup> No caso brasileiro,

<sup>188</sup> AFONSO CELSO. Resposta ao inquérito enviado pela Comissão de Teatro Nacional. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1935.04.30.

<sup>189</sup> Em 1947, a Chardron já havia publicado 17 obras de Shakespeare: *Macbeth*, *Hamlet*, *Othelo*, *As Alegres Comadres de Windsor*, *Júlio Cesar*, *O Mercador de Veneza*, *A Tempestade*, *Antonio e Cleópatra*, *Coriolano*, *Os dois cavalheiros de Verona*, *Ricardo II*, *Pércles*, *Tímon de Atenas*, *Rei Lear*, *Noite de Reis*, *Romeu e Julieta* e *Muito Barulho por Nada*.

<sup>190</sup> Essas informações sobre as séries do catálogo da Livraria Chardron foram extraídas da contracapa da primeira edição de *As Alegres Comadres de Windsor*, de 1913. SHAKESPEARE, William. *As Alegres Comadres de Windsor*. Trad. Dr. Domingos Ramos. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, 1913.

<sup>191</sup> Vale mencionar que, em 1891, a Livraria Chardron adquiriu, dentre outros, o espólio da Livraria de Antônio Rodrigues da Cruz Coutinho, irmão de Antônio Augusto da Cruz Coutinho, e que também possuía como um de seus ramos a publicação de volumes teatrais “populares”, de materialidade simples e preços acessíveis.

<sup>192</sup> “Um Livro de Molière”. *Jornal do Recife*, Recife-PE, p. 2, 16 nov. 1922.

<sup>193</sup> “Homenagem a Coelho Netto”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 4, 29 mai. 1923.

certamente a assinatura da Convenção Especial sobre a Propriedade Literária e Artística entre Brasil e Portugal, também por ocasião das comemorações do centenário da Independência – assinada em 26 de setembro de 1922, e que se tornaria lei pelo decreto nº 4.818 de 24 de janeiro de 1924 –, facilitava essas importações. Segundo Hallewell, o acordo fez com que o governo brasileiro não somente reconhecesse os direitos autorais de escritores portugueses como também concedesse “a suspensão das taxas alfandegárias sobre a importação de livros desse país (desde que fossem brochuras)”<sup>194</sup>. Além disso, com a promoção dos acordos internacionais de proteção aos direitos autorais nesse começo de século, “o Brasil passou a contar com as importações de Portugal para suprir-se de ficção traduzida”<sup>195</sup>.

Não podemos deixar de destacar ainda que, para além da circulação desses clássicos, a tradução portuguesa de algumas obras modernas continuou sendo o primeiro contato no Brasil, em livro e em idioma comum, com a dramaturgia de alguns autores de êxito no exterior, situação que só mudaria significativamente a partir da década de 1950 com o incremento das traduções nacionais e a substituição das portuguesas. Esse é o caso, especialmente, das edições de peças de Eugene O’Neill (como *Ana Christie*, *Lázaro Riu* e a *Trilogia Electra e os Fantasmas*), que constituíram um projeto de tradução (algumas “traduções livres”, diga-se de passagem) de toda a dramaturgia do autor norte-americano por Henrique Galvão, lançadas na década de 1940 pela Livraria Popular de Francisco Franco, casa especializada em teatro fundada em Lisboa em 1890.<sup>196</sup> É digno de nota que três dessas edições seriam adquiridas pelo Serviço Nacional de Teatro para compor sua biblioteca em 1944.<sup>197</sup>

Conforme indicam esses exemplos, as edições com traduções portuguesas de clássicos da dramaturgia “universal”, e também de alguns modernos, supriam uma lacuna no Brasil dada a quase absoluta inexistência de traduções brasileiras publicadas dessas obras, o que deixava como alternativa a leitura em idioma original, quando possível, ou, na maior parte das vezes, em traduções francesas. Seguramente, tais edições portuguesas permitiam acesso mais democratizado para além de grupos intelectualizados que dominavam outros idiomas a ponto de serem capazes de ler textos complexos de outras épocas. Diante desse panorama, comparativamente à retração editorial brasileira das primeiras décadas do século, Portugal pré-salazarista oferecia melhores condições produtivas para o livro, proporcionadas pelo menor

<sup>194</sup> HALLEWELL. Op. Cit. p. 293.

<sup>195</sup> Ibid. p. 127.

<sup>196</sup> Não nos foi possível identificar se toda a obra de O’Neill foi de fato publicada pela Livraria.

<sup>197</sup> São elas: *Ana Cristina*, *Além do Horizonte* e *Electra e os Fantasmas*. Relatório das Atividades do Serviço Nacional de Teatro em 1944. Cedoc-Funarte.

preço do papel e pela maior qualidade técnica, e a maioria de seus editores mantinha a percepção de que o Brasil seria mercado cativo<sup>198</sup>.

No caso das publicações teatrais, o Catálogo de Teatro da coleção do livreiro Eduardo Antunes Martinho<sup>199</sup> pode testemunhar o provável fortalecimento de uma cultura teatral escrita em Portugal, baseada na formação de coleções, na importação de obras estrangeiras, na edição nacional e no acúmulo de obras do passado. Esse catálogo, publicado em 1996, inventariou as 1165 obras de teatro (manuscritas, datilografadas e impressas) adquiridas pela Biblioteca Nacional de Lisboa em 1982 do livreiro-antiquário Eduardo Antunes Martinho, que, por sua vez, em data imprecisa anterior à Revolução dos Cravos, comprara essa coleção da Livraria de Ferreira e Franco. Apesar de não possuímos maiores detalhes, é possível que essa Livraria tenha sido tributária da já citada Livraria Popular de Francisco Franco, fundada em 1890 e voltada para o teatro. Todos esses caminhos revelam o acúmulo de exemplares produzidos entre os séculos XVIII e XX, não obstante a maioria se situar entre o segundo terço do século XIX e o terceiro quartel do século XX. Apesar desse intervalo ultrapassar nossos objetivos, podemos perceber um imenso repertório de gêneros variados, predominantemente de origem portuguesa, mas também de outros países, donde se destacam obras francesas e espanholas, como as coleções *La Petite Illustration*, *La Farsa* e *El Teatro Moderno*, todas produzidas na primeira metade do século XX, além de algumas peças brasileiras. Segundo Luiz Francisco Rebello, na introdução do catálogo, a maior parte do conjunto corresponde “a um tipo de teatro destinado a abastecer as companhias profissionais de natureza comercial e os grupos de teatro amadores”<sup>200</sup>. Pode-se depreender desse inventário, por conseguinte, a constituição dessa cultura teatral escrita em torno de algumas livrarias, espaços de confluência das produções nacionais e estrangeiras, das demandas dos artistas e companhias, da compra e venda de livros novos e usados, em suma, das possibilidades de produção e trânsito de textos e edições teatrais em determinado período.

Com efeito, há nessa prática colecionista uma das bases de dinamização do comércio de livros de teatro usados na primeira metade do século XX, não só em Portugal, mas também e sobretudo no Brasil. No começo desse século, tudo indica que os pequenos “livrinhos” baratos que se disseminaram nos oitocentos entraram em um paulatino declínio como investimento dos

---

<sup>198</sup> MEDEIROS, Nuno. *O Livro no Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Edições Outro Modo, 2018.

<sup>199</sup> FERREIRA, Teresa A. S. Duarte (Org.). *Catálogo de Teatro: a coleção do livreiro Eduardo Antunes Martinho*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996.

<sup>200</sup> REBELLO, Luiz Francisco. Introdução. In: FERREIRA, Teresa A. S. Duarte (Org.) *Catálogo de Teatro: a coleção do livreiro Eduardo Antunes Martinho*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996. p. 11-17. p. 13.

editores, tendo a presença reduzida em seus catálogos. Eles sobrevivem nos alfarrabistas e em iniciativas pontuais de livreiros que ainda apostam nesse nicho.<sup>201</sup> Um dos motivos para esse declínio pode ser atribuído aos efeitos da lei nº 946 de 1º de agosto de 1898, que dispunha sobre direitos autorais de escritores residentes no Brasil, e às sucessivas convenções que naquele momento se esforçavam para proteger a propriedade intelectual, fazendo com que, “mais ou menos a partir dessa época (...) a publicação ilícita de obras estrangeiras” deixasse “de ser uma prática normal de editores respeitáveis”<sup>202</sup>. Isso é particularmente significativo a partir de 17 de janeiro 1912, quando a lei nº 2.577 estendeu a cidadãos membros da IV Convenção Pan-Americana de Direitos Autorais, realizada em Buenos Aires em 1910, os direitos garantidos pela lei de 1898. Mas, apesar da intensa movimentação e defesa moral da propriedade intelectual, o impacto maior, em nosso caso, viria com a já citada assinatura da Convenção Especial sobre a Propriedade Literária e Artística entre Brasil e Portugal, em 26 de setembro de 1922. Ainda que esses esforços, em relação ao teatro, se estendam por décadas, não há dúvidas de que todas essas disposições coíbiam minimamente a proliferação de cópias piratas, plágios, traduções e publicações não autorizadas que eram a matéria de grande parte dessas brochuras.

Outras possíveis causas para a contração das publicações dos “livrinhos” teatrais residem no êxito acachapante de alguns gêneros musicados pouco afeitos à matriz escrita; no aprofundamento do descrédito literário em relação ao teatro; na concorrência de outras formas de entretenimento, como o cinema; na sofisticação dos impressos, inclusive das revistas ilustradas, que passavam a oferecer ao consumidor produtos visualmente mais chamativos por preços similares; e na proliferação de periódicos especializados em teatro, nacionais e estrangeiros. Para fazer frente à tamanha concorrência, a alternativa de se investir materialmente nessas publicações teatrais, o que demandaria uma mudança de formato, se mostrava, muito provavelmente, um negócio arriscado. Contudo, dentro de um contexto de crise da capacidade editorial interna, portanto nas duas primeiras décadas do século XX, a importação de livros será acompanhada pelo fortalecimento do comércio de usados e antigos, fazendo com que essa produção de décadas anteriores continuasse circulando, mesmo que, muitas vezes, com status ainda mais reduzido. Como aponta Ubiratan Machado, nas livrarias modernizadas e espaçosas que acompanharam as transformações do Rio de Janeiro nesse

---

<sup>201</sup> A Livraria Teixeira de São Paulo, que por longas décadas apostará nesses “livrinhos populares”, será abordada no próximo capítulo.

<sup>202</sup> HALLEWELL. Op. Cit. p. 292.

começo de século, os livros são mais bem arrumados com as lombadas encadernadas em cores, enquanto “as brochuras são colocadas em lugares menos visíveis”<sup>203</sup>.

Uma vez que é esvaziado o objetivo desses volumes de serem vendidos ao mesmo público que via a peça nos palcos, haja vista a perda de imediatismo, era preciso manter seu direcionamento como oferta para formação de repertório e encenação por amadores e circuitos periféricos, espaços que não passam por mudanças tão rápidas e permitem certa estagnação ou repetição dos cartazes. As obras com essa apresentação material – isto é, brochura, in-oitavo, papel jornal, pouco número de páginas – que permanecem sendo editadas trarão tal destinação de maneira clara. A persistência da venda de volumes usados ou antigos é sugerida, por exemplo, por algumas características do negócio de Jacinto Ribeiro dos Santos, que comprara a Livraria Cruz Coutinho em 1893, após ter sido “caixeiro da casa, casado com a filha do patrão”<sup>204</sup>. Renomeada para Livraria Jacinto, a casa sobrevive até 1945 em diversos números da rua São José, e, conforme aponta novamente Ubiratan Machado, o novo proprietário interrompe o já mencionado comércio de volumes pornográficos, se dedica aos livros didáticos e de direito, e tem como “ponto de orgulho (...) o estoque e a edição de peças teatrais”, chegando a se anunciar como a única livraria “do país que se dedica à lira teatral”.<sup>205</sup> Além disso, “no fundo da loja, encerradas em gavetas, há um bom estoque de edições populares, importadas de Portugal”<sup>206</sup>. Não é improvável que parte desse estoque fosse composto das famigeradas brochuras teatrais, e que, paralelamente à importação, Jacinto comercializasse ainda o espólio deixado pela Cruz Coutinho.

Todas as dinâmicas tratadas aqui, capazes de iluminar alguns dos aspectos que caracterizavam a circulação do teatro inscrito no papel, são parte de circuitos que se situam na confluência entre as rotas do comércio de livros e dos “homens de teatro”, o que significa reconhecer ao mesmo tempo o cruzamento dessas diferentes práticas, a especificidade contida nesse tipo de texto e a maior ou menor institucionalização das trocas desses artefatos. Esses trânsitos ocorrem de maneira mais sistemática a partir de meados do século XIX e, por razões evidentes, se intensificam em escala global a partir das últimas décadas desse século com as facilidades para a difusão de uma cultura urbana transnacional de entretenimento obtidas por meio das inovações técnicas decorrentes da segunda revolução industrial, especialmente a expansão das ferrovias para os deslocamentos por terra e o aprimoramento da navegação a

---

<sup>203</sup> MACHADO. Op. Cit. p. 129.

<sup>204</sup> Ibid. p. 134.

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> Ibid. p. 135.

vapor transatlântica. Além de tornar a travessia dos oceanos mais segura, curta<sup>207</sup> e regular, o desenvolvimento dessas embarcações multiplicava as redes de transporte internacional e aumentava a capacidade de passageiros e carga. Vale lembrar, “da verdadeira revolução que fora a introdução dos guindastes a vapor no convés dos transatlânticos”<sup>208</sup>, o que, em nosso caso, permite imaginar a disseminação de seu uso para se colocar a bordo tanto materiais cênicos de peso mais elevado quanto caixas de livros maiores e empilhadas. O teatro e seus textos, então, se expandem nos itinerários do capitalismo industrial e imperialista. Bastam as palavras de Christophe Charle para o vislumbre do alcance desse fenômeno em escala global: “Depois de 1890, o inglês se torna a língua dominante do sistema das exportações teatrais em escala mundial, pois as peças criadas em Londres são montadas em todo o Império Britânico e nos Estados Unidos, o que significa um mercado potencial de cerca de 200 milhões de anglófonos (...)”<sup>209</sup>.

Em relação às rotas das atividades teatrais, os desdobramentos do projeto *Global Theatre Histories*, coordenado por Christopher Balme e Nic Leonhardt, da Universidade Ludwig-Maximilians de Munique (LMU), e agregando pesquisadores de diversos países, têm fornecido caminhos significativos para a investigação da “emergência do teatro como fenômeno global”<sup>210</sup> entre os séculos XIX e XX.<sup>211</sup> Tendo como um dos focos as rotas comerciais continentais e intercontinentais que permitiram a mobilidade de artistas e produções, em um processo de mercantilização e institucionalização do teatro, são apresentadas novas

---

<sup>207</sup> Hallewell confirma essa diminuição do tempo em relação aos prazos de entrega de livros a partir do momento em que os navios a vapor foram introduzidos nas rotas do Atlântico Sul, em fevereiro de 1851. Segundo ele, “Os primeiros vapores faziam em pouco menos de 29 dias a viagem entre a Europa e a capital brasileira (tempo reduzido para 22 dias por volta da década de 1880), enquanto um veleiro podia levar de 20 a 75 dias ou mais”. HALLEWELL. Op. Cit. p. 223.

<sup>208</sup> MANTUANO DA FONSECA, T. V. A revolução dos vapores na navegação marítima. *História Econômica & História de Empresas*, v. 21, n. 2, p. 479-517, 27 dez. 2018. p. 495. Segundo esse autor, “A generalização da navegação a vapor, dos materiais de ferro e, especialmente, do casco de aço, fizeram da construção naval um esforço constante de desenvolvimento das forças produtivas capitalistas. A Revolução Industrial nos transportes de longa distância, que acontece no âmbito do que chamamos de Segunda Revolução Industrial, constituiu importante avanço técnico e tecnológico com o objetivo de garantir a efetivação dos seus capitais e mercadorias em territórios cada vez mais distantes, reflexo direto do imperialismo”. p. 495.

<sup>209</sup> CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 160.

<sup>210</sup> BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. Trad. Sonia Coutinho. In: REIS, Angela de Castro; WERNECK, Maria Helena (Orgs.). *Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 203-2019. p. 203.

<sup>211</sup> Como desdobramento das atividades de pesquisadores luso-brasileiros ligados a esse projeto, foi publicado, em 2012, o livro *Rotas de Teatro: entre Brasil e Portugal*. REIS, Angela de Castro; WERNECK, Maria Helena (Orgs.). *Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

perspectivas que estabelecem “uma ligação entre o modernismo teatral (como prática artística) e a modernização, em suas manifestações econômicas e institucionais”<sup>212</sup>. Segundo Balme,

A ideia de “histórias globais do teatro” gira em torno de uma crença ou hipótese central segundo a qual, durante a segunda metade do século XIX, ocorreu uma mudança sísmica na maneira como as nações e culturas começaram a lidar umas com as outras, e que, por sua vez, se reflete nas formas pelas quais o teatro foi organizado e disseminado, e na maneira como funcionou como força cultural. A segunda metade do século XIX assiste a um crescimento sem precedentes do teatro ocidental em todos os centros metropolitanos, que inclui turnês extensas e o estabelecimento de redes teatrais internacionais, atravessando o globo.<sup>213</sup>

A pesquisadora Nic Leonhardt, por sua vez, no livro *Theatre Across Oceans*<sup>214</sup>, destaca o papel e os procedimentos dos mediadores transatlânticos do teatro entre 1890 e 1925, mediadores estes que passavam por um processo de profissionalização e em cujo espectro semântico estavam incluídos *entrepreneurs*, *impresarios*, *managers* e *agents*. O alto grau de organização de suas atividades dependia fortemente das novas formas de transporte e das novas mídias e tecnologias de comunicação, como jornais e revistas ilustradas, ao mesmo tempo em que o telégrafo dinamizava os negócios e modernas formas de publicidade fomentavam a demanda pelo consumo de entretenimento. Grandes portos marítimos construídos pelo mundo se transformavam em zonas de contato cultural, onde se cruzavam “homens de negócios, passageiros ricos, atores, produtores, equipes de filmagem e empresários teatrais”<sup>215</sup>, os quais eram citados nominalmente com avidéz pelos jornais diários. Os portos e as estações, os navios e os trens, passaram a ser, portanto, parte das redes de circuitos transnacionais por meio das quais transitavam artistas e repertórios, a exemplo das rotas do empresário e ator anglo-americano Maurice E. Bandmann, efetivadas da virada do século até a década de 1920, e que se estenderam da Inglaterra a Gibraltar, por todo o caminho até a Índia, as Filipinas e o Japão, além de passagens pelo Brasil e Peru.<sup>216</sup> Para Balme, um dos vetores fundamentais dessa intensa circulação seria a difusão de concepções ocidentais para a formação em teatro, viabilizada por caminhos de trocas de informações, migração de “especialistas”, transmissão de “ideias,

---

<sup>212</sup>BALME. *Opc. Cit.* p 204.

<sup>213</sup> *Ibid.* p. 208.

<sup>214</sup> LEONHARDT, Nic. *Theatre Across Oceans: Mediators of Transatlantic Exchange, 1890-1925*. Serie Transnational Theatre Histories. Palgrave Macmillan, Springer Nature Switzerland, 2021.

<sup>215</sup> Do original: “*businesspeople, wealthy passengers, actors, producers, film crews and theatre managers*”. (Tradução nossa). *Ibid.* p. 46.

<sup>216</sup> *Ibid.* p. 44. A trajetória e as redes de Bandmann deram origem a um livre de Balme, também como desdobramento do projeto Global Theatre Histories: BALME, Christopher. *The Globalization of Theatre 1870-1930: the theatrical networks of Maurice E. Bandmann*. New York: Cambridge University Press, 2020.

tradições e normas estéticas que gradualmente conduziram à implementação de instituições globalmente comparáveis”<sup>217</sup>.

Partindo dessas premissas, situamos a edição de teatro (e também outras formas de escritos) como parte desses circuitos e importante veículo de aprendizado profissional e divulgação de possíveis ideias para uma modernização teatral, entendida em seus sentidos amplos.<sup>218</sup> Não há dúvidas de que ela se fez fundamental para a disseminação de conhecimento, propostas, códigos, técnicas e novidades – seja por meio de peças ou textos teóricos – operando como espécie de “ponte” entre a formação prática-intuitiva e a formação institucional em um período ainda precário, especialmente no Brasil, em relação ao estabelecimento de escolas de teatro.

As propostas do projeto *Global Theatre Histories*, assim, podem ajudar a compreender a circulação do “teatro no papel” imiscuída à maneira pela qual os estados-nação se relacionavam, exportavam e importavam suas culturas, ideias e mercadorias. Como exemplificado anteriormente, o seu transporte e difusão precisa ser observado nas entrelinhas das rotas teatrais e nas relações de trocas informais entre seus agentes, mesmo que o resultado disso seja pontual e disperso. Mas é também na convergência desses mesmos caminhos que se situa grande parte das rotas de comércio formal dessas edições, afinal, uma atividade teatral dinâmica motiva a difusão de publicações em torno dela. No caso brasileiro da primeira metade do século XX, parecem se refletir ainda, por extensão lógica, as tendências gerais do comércio livreiro de importação. Isto significa que, conforme explanado no estudo de Hallewell, a atividade editorial se beneficia moderadamente das consequências da I Guerra Mundial, mas parte significativa dos negócios ainda se concentra nas importações, primordialmente de Portugal e da França; a década de 1920 mantém, em geral, essas disposições; até que, em um país dependente da exportação de produtos primários, a crise econômica mundial de 1929 faz com que o valor do mil-réis caia radicalmente, ao que se seguirá a queda drástica das importações de livros na década seguinte.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> BALME. 2012. Op. Cit. p. 215.

<sup>218</sup> Não foram encontradas referências à edição de teatro como parte das investigações do projeto *Global Theatre Histories*, apesar da pertinência desse objeto enquanto parte dessas rotas.

<sup>219</sup> Segundo Hallewell, “Não só o escudo português subiu (em termos de mil-réis) 150% entre maio de 1930 e outubro do ano seguinte; o franco francês subiu ainda mais depressa. Enquanto, em 1935, o custo das importações portuguesas apenas dobrara, o franco subira de \$250 para 1\$200 e o custo dos livros franceses, no Brasil, encarecera 600%, passando de um preço médio de 3\$000 para 18\$000. A extensão da resistência do consumidor está refletida na queda das importações. O total de livros vindos do exterior diminuiu dois terços no período 1928-1932, passando de 995 para 302 toneladas. As importações de Portugal diminuíram três quartos (72,7%) nesse período (...). O declínio máximo se daria em 1936, “com apenas 19 toneladas de livros franceses importados; 94% abaixo de 1928, o último ano ‘normal’”. HALLEWELL. Op. Cit. p. 439-440.

Apesar de não possuímos um corpus específico para análise dos livros teatrais estrangeiros<sup>220</sup>, a recorrência de alguns títulos nas bibliotecas investigadas e listas de venda de livrarias nos jornais sugerem que as dinâmicas de importação seguiram, nessas décadas, a mesma lógica de oscilação dos fluxos internacionais. Assim, verifica-se inicialmente, como perpetuação da “belle-époque tropical”, a presença do livro francês como mercado atravessado por um imaginário que via a modernidade em tudo que viesse desse país; enquanto o livro português ocupava posição ambígua, uma vez que as propostas de nacionalização do teatro e do livro no Brasil buscavam libertar-se da dependência lusa, mas defrontavam-se com as condições técnicas para sua viabilização. A reação contrária à lusofonia foi capaz de, paulatinamente, associar o teatro português ao atraso, e não à modernidade, fazendo com que se buscasse, tanto quanto possível e lentamente, a sua substituição, seja em cena ou nas páginas. Apesar disso, em 1941, o decano dos ensaiadores Eduardo Victorino ainda defendia uma aproximação teatral luso-brasileira mais intensa pelo viés intelectual, ou seja, “através do intercambio do livro de teatro”<sup>221</sup>.

Como consequência da crise de 1929 e das restrições à importação, ao que tudo indica, o comércio de usados ganha ainda mais fôlego nas décadas seguintes, respondendo por parcela considerável da difusão de edições estrangeiras. Essas trocas parecem se assentar mais no colecionismo particular, com a venda de bibliotecas, do que em um fluxo sistematizado e constante de títulos, o que fazia com que essa pequena rede de comércio da “livraria teatral” trouxesse ao público exemplares praticamente únicos e editados com um “lapso temporal” de uma ou duas décadas. De fato, os anúncios das livrarias nos jornais das décadas de 1930 e 1940, em que esporadicamente apareciam livros de teatro dentro de sortimentos “ingleses, americanos e franceses”<sup>222</sup> de inúmeros gêneros, indicam que predominavam os volumes de teatro produzidos na década de 1920, ou mesmo antes. É bem verdade que eram anunciadas apenas as obras que poderiam despertar maior interesse nos bibliófilos e que casas como a Livraria Leite Ribeiro e a J. Leite<sup>223</sup>, por meio de seus correspondentes na Europa, prometiam encomendar qualquer livro desejado, certamente, para quem pudesse pagar. Vale pontuar que a hegemonia da circulação de edições teatrais portuguesas e francesas não significa, de maneira alguma, a ausência nesses circuitos de obras provenientes de outras praças, ainda que, mantendo

---

<sup>220</sup> Se foi realizado, tanto quanto possível, o levantamento das edições teatrais produzidas no Brasil dentro de nosso recorte, o exame sistemático da presença de obras estrangeiras nas bibliotecas demandaria outros tipos de esforço e acarreta grandes problemáticas, a exemplo da identificação da data em que o volume foi incorporado a determinado acervo.

<sup>221</sup> “Appolonia Pinto e o Teatro Brasileiro”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, p. 10, 26 abr. 1941.

<sup>222</sup> “Livros Ingleses, americanos e franceses”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 19 nov. 1944.

<sup>223</sup> MACHADO, Ubiratan. Op. Cit.

uma tendência identificada por Paulo Maciel em relação ao século XIX<sup>224</sup>, majoritariamente elas fossem dedicadas a séries de um mesmo autor canônico ou de grande sucesso, a exemplo das edições inglesas de Shakespeare e Bernard Shaw ou das espanholas de Calderón de La Barca.

Diante da confluência desse comércio livreiro com as rotas das atividades teatrais, podemos esboçar<sup>225</sup> circuitos para a edição de teatro estrangeira (e também para o texto copiado) que passam primordialmente por Paris, Lisboa, Rio de Janeiro e Buenos Aires. Percebe-se que a capital argentina se insere cada vez mais pela intensificação das turnês de companhias brasileiras; pela participação na mesma rota das companhias europeias que passam pelo Brasil; pelas trocas de repertório e tradução de peças fortalecidas a partir da década de 1930; e pela maior penetração de livros argentinos durante a II Guerra Mundial, motivada pela dificuldade de acesso a edições francesas e pela expansão dessa indústria no país platino, que beneficiava-se da retração dessa atividade na Espanha durante a Guerra Civil.<sup>226</sup>

Lidamos com um recorte temporal de crises em que, se por um lado há a persistência de práticas, trânsitos e produções que aqui foram identificados desde o século XIX, por outro, será o momento de questionamentos e surgimento de novas formas e técnicas. Conforme já demonstrado, o primeiro conflito mundial trouxera, com a diminuição das turnês, o acirramento dos nacionalismos e dos debates acerca dos rumos do teatro nacional, assim como impactos sobre o mercado editorial. Contudo, ainda que, como apontou Nic Leonhardt, a I Guerra tenha levado ao colapso dos fluxos desse mercado transnacional teatral devido à mobilização para o esforço de guerra, às ameaças da travessia e ao corte de cabos telegráficos submarinos, as rotas serão lentamente reavivadas ao longo dos anos 1920, mesmo que com uma grave redução em relação ao período pré-guerra. Desse modo, podemos falar de inflexões provocadas nesses trânsitos, que irão reconfigurar a influência portuguesa, seja nos palcos ou na importação de livros, e conferir especial destaque às experiências francesas impulsionadas pelos diversos discursos modernizadores, o que, como veremos, ganhará novo fôlego quando do segundo conflito mundial. Isso significa que, mesmo com o recrudescimento dos nacionalismos, a França permanece como sinônimo de alta cultura e de elevado grau de organização da vida teatral, o que se reflete nas propostas de modernização que irão surgindo no Brasil, ao imporem o reconhecimento de um suposto atraso cultural e o “acertar dos ponteiros” segundo padrões eminentemente franceses.

---

<sup>224</sup> MACIEL, Paulo. 2017. Op. Cit.

<sup>225</sup> Uma pesquisa sistemática acerca dessas rotas, sobretudo durante o século XX, ainda está por ser feita.

<sup>226</sup> HALLEWELL. Op. Cit. p. 541.

Ao contrário do que se possa imaginar, o aumento da circulação e a diminuição do espaço-tempo pode, em certa medida, desfavorecer “monopólios” de peças estrangeiras, enquanto uma maior lentidão nesses processos pode favorecer a estagnação de determinados repertórios. Nesse sentido, percebe-se que a retração da circulação e exportação teatral em consequência das duas guerras mundiais afetou a intensidade dos fluxos e terminou por beneficiar não apenas a produção nacional, mas também o prestígio da cena francesa de caminhos já codificados, além de ter dado sobrevida à influência portuguesa. Tal percepção evidencia que as dinâmicas de transmissão transnacionais não possuem ascensão homogênea e que elas precisam ser observadas no cruzamento das práticas culturais e dos condicionamentos econômicos e políticos. Como uma apropriação da “República Mundial das Letras”, de Pascale Casanova<sup>227</sup>, podemos conceber, assim, um espaço literário teatral transnacional com suas configurações geográficas, lutas, hierarquias, intercâmbios desiguais, idiomas com maior ou menor legitimidade literária, relações de dominação, leis e funcionamentos particulares.

---

<sup>227</sup> CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.



**Imagem 2:** O “garoto “Assovio”. *Comédia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, Anno II, N. 20, p. 9, 21 abr. 1917. Fonte: Hemeroteca Digital – BN

### 2.3.2. *Impressos da cena*

Em março de 1917, ensaiava-se no Teatro Recreio, no Rio de Janeiro, a revista fantástica Cinema-Troça, original de J. Brito<sup>228</sup> e Vieira Cardoso, com um prólogo, três atos, 17 quadros e três apoteoses.<sup>229</sup> Nessa montagem grandiosa da empresa José Loureiro, dirigida pelo português Henrique Alves, eram apresentados quadros que alegorizavam a vida noturna da capital e continham, até mesmo, um julgamento da própria revista. Durante o espetáculo, uma “graciosa atriz” de nome Tina Coêlho, entrava na plateia vestida no papel do garoto Assovio, com boina, roupa miserável, olheiras e cigarro na boca, vendendo o periódico teatral Comedia [Imagem 2, p. 181]. Este mesmo periódico, em julho de 1918, relataria uma contenda ocorrida no Teatro São José, quando o garoto que o vendia por entre o público teve a infeliz ideia de oferecer o jornal ao “pulha” Antonio Tavares, “que se faz de actor, de contra-regra, de ponto e até de revisteiro, nas horas vagas”. Dando uma amostra de sua falta de educação, Tavares “investiu contra o pequeno “gavroche” e de punhos cerrados ameaçou desanica-lo caso persistisse naquele gesto”.<sup>230</sup>

Esses dois episódios fornecem indícios acerca de uma estreita proximidade entre o acontecimento teatral e o impresso, evidenciando estratégias de venda que aproveitavam a cena e o público. Além disso, tanto o “gavroche” quanto o garoto Assovio – o primeiro por referenciar o personagem infantil que recolhe balas de tiros e canta entre as barricadas no romance de Hugo *Os Miseráveis*, o segundo pelo próprio nome indicar forma de chamar atenção para si e seu produto – remetiam à prática da venda urbana, aludindo a jovens mascates que comercializavam folhas volantes, jornais e folhetos, e que se tornaram figuras marcantes na difusão de uma imprensa de rua típica da Belle Époque. Como demonstrou Jean-Yves Mollier<sup>231</sup> em relação à França, esse período fora marcado pelo crescimento das despesas com entretenimento no orçamento das famílias, o que permitia um frenesi das massas pelo papel. Não é preciso duvidar que, guardadas as devidas proporções, movimento semelhante ocorria por aqui, simultaneamente ao desenvolvimento de uma cultura urbana e da indústria do divertimento. Os cruzamentos das práticas do teatro e da produção e circulação de impressos é, portanto, fenômeno que deve ser observado mais detidamente, haja vista que se pode mesmo dizer que dessa interseção surgiu o que chamamos de uma cultura do impresso teatral,

<sup>228</sup> J. Brito também era o diretor de Comedia Jornal de Theatro.

<sup>229</sup> “Cinema-Troça”. *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, Anno II, N. 14, p. 5, 10 mar. 1917.

<sup>230</sup> *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, Anno III, N.66, p. 9, 27 jul. 1918.

<sup>231</sup> MOLLIER, Jean-Yves. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo: ensaios sobre história cultural*. Trad. Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

materializada em cartazes, programas, libretos, periódicos folhetos, coleções e peças avulsas. Essas diversas modalidades de textos e suportes lançam luz sobre outros regimes de publicação e sobre as maneiras pelas quais um texto de teatro poderia ser inscrito na página, testemunhando as transformações, as consequências nas práticas e os processos de diferenciação pelos quais historicamente passou o teatro no papel.

O cronista de uma matéria publicada em *A Manhã* em 1943 narra como se anunciava um espetáculo durante todo o século XVIII e no começo do século XIX:

Na véspera e no dia do espetáculo, os cômicos (assim se chamavam os atores) saíam à rua para prevenir o público que fosse à noite vê-los no teatro. (...). Na frente vinha o ator de maior relevo (o estrêlo de hoje). E vinha caracterizado segundo o papel que ia representar à noite. Em cada esquina, ele, seguido do seu bando, fazia uma fala ao povo sobre as virtudes da peça, e colocava na parede um cartaz manuscrito, pois, naquele tempo, não havia cartazes impressos. (Os impressos só apareceram em 1840 e pela primeira vez foram usados pelo teatro São Pedro que tinha, como diretor literário o dr. Francisco José Pinheiro Guimarães).<sup>232</sup>

Independentemente dos caminhos particulares que tenha tomado essa substituição de técnicas para produção dos cartazes, chama a atenção que, para a realização desse impresso de função publicitária em outro patamar técnico, tenho sido designado um profissional específico, um “diretor literário”. E, de fato, desde ao menos a década de 1850 foi instalada uma tipografia no Teatro São Pedro de Alcântara, então o mais importante do Rio de Janeiro, produzindo “cartazes, notícias, bilhetes de teatro, programmas para bailes”, jornais e qualquer obra “por volumosa que seja”<sup>233</sup>, além de vender folhetos e romances. Em 1860, então de propriedade de M. G. de S. Rego, ali se continuava a fazer todo o gênero de impressões, “especialmente para theatros, circos, sociedades de bailes”<sup>234</sup>, em papel liso, cartão, cetim, dourados, prateados e coloridos. Estabelecia-se, assim, o começo de certa especialização profissional amparada na multiplicação dos tipos de impressos relacionados à atividade teatral.

Se globalmente, em meados do século XIX, ocorria uma paulatina invasão desses produtos nos domínios da cena, acentuada pelas necessidades de burocratização de uma atividade que se ampliava e pela celebração a ídolos e a consequente criação de *souvenirs* (donde se destacam a *carte de visite* e a *carte postale*), será com a segunda revolução industrial que irão se aprofundar as relações entre teatro e modalidades de impresso mais facilmente reproduzíveis e barateadas. A expansão e diversificação das formas de entretenimento como consequência direta do desenvolvimento capitalista faziam com que o teatro, visto como

<sup>232</sup> “Teatro”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 14 out. 1943.

<sup>233</sup> “Typographia do Theatro S. Pedro d’Alcantara”. *A Rosa Brasileira*, Rio de Janeiro, N.4, p. 1, 13 mar. 1853.

<sup>234</sup> *Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal*, Rio de Janeiro, p. 4, 21 out. 1860.

qualquer empresa, se valesse ao mesmo tempo de inovações técnicas e de estratégias para aumentar seus lucros e ampliar o espectro de recursos que aproximassem o espectador. Mesmo que se leve em consideração apenas a parcela alfabetizada da plateia, o aprofundamento do teatro enquanto parte da vida social das populações urbanas aumentava progressivamente a possibilidade de leitura das diversas acepções de seus textos por um público muito mais amplo, fazendo desses objetos extensão ou derivação do acontecimento dos palcos e aprofundando as relações entre seus agentes e receptores. Desse modo, mudanças no comportamento social, cultural e econômico das sociedades foram acompanhadas por deslizamentos e diálogos entre as formas de alguns impressos, evidenciando que as instâncias dessa mediação eram condicionadas por suas materialidades e condições de produção.

Como um dos meios mais elementares dessa dinâmica, podemos mencionar os cartazes, isto é, impressos sobre papel afixado em local público, cuja modernização e popularização se dá apenas na segunda metade do século XIX, quando afirmam-se enquanto poderosos meios de comunicação de massa no cotidiano urbano. Com um radical aumento no ritmo de sua produção, sobretudo na Europa, os cartazes passarão por inovações nos projetos gráficos com a convocação de artistas para sua concepção e com a utilização em larga escala de técnicas como a litografia. No Brasil, contudo, pode-se dizer que, de acordo com as fontes disponíveis, eles permaneceram eminentemente tipográficos até pelo menos a década de 1920, quando foram incorporadas ilustrações ou fotografias.<sup>235</sup> Sem pretendermos nos deter nas idiosincrasias do desenvolvimento histórico desse objeto, deve-se notar que sua função é publicitária e informativa, objetivando comunicar à determinada audiência, por meio da palavra escrita, o elenco, direção e autor de um espetáculo, bem como local, dia, horário e preços de determinadas sessões. Era comum, entretanto, até a primeira metade do século XX, que o cartaz apresentasse a lista de atrações ou quadros do espetáculo, sobretudo em se tratando daqueles que apresentavam números variados, no que ele se aproximava do programa.

Sobre este último, Walter Lima Torres<sup>236</sup> defende que ele tenha evoluído a partir de uma emancipação do cartaz. Isso porque de um cartaz utilizado por vezes como programa, dobrado e distribuído à plateia, o programa teria adquirido configuração própria a partir da década de 1860, inicialmente como folhas soltas ou folhetos e com os mesmos dados do primeiro, e posteriormente em formato revista. Sua hipótese central aponta que “os programas como são

---

<sup>235</sup> MIRANDA, Orlando (Org.). *O cartaz no teatro*. Serviço Nacional de Teatro; Secretaria de Cultura de São Paulo; Edição Fundação Padre Anchieta, s.d.

<sup>236</sup> TORRES, Walter Lima. O programa de teatro. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de Cultura Teatral*. Jundiá: Paco Editorial, 2016. p. 187-211.

hoje adviriam do resultado de uma lenta síntese entre os **cartazes**, os **jornais-programas** e os **almanaques**<sup>237</sup>, mobilizando os diferentes aspectos dessas matrizes da indústria tipográfica que se desenvolveram nos séculos XVIII e XIX, e combinando interesses mercadológicos e estéticos:

Resumindo, pode-se dizer que do cartaz, restrito pelo tempo em que anuncia uma temporada, advieram os elementos didascálicos e promocionais da obra. Do almanaque, assimilou-se um conteúdo volumoso e variável de informações diversas, fatos e efemérides que podem ser resumidos dentro da ênfase que denominei de histórica. Já nos jornais-programas, encontra-se uma massa de informação sobre as temporadas nos diversos teatros de uma cidade, o resumo de peças, a biografia de artistas, homenagens, crônicas e críticas sobre o que chamamos comumente de atualidade do movimento teatral.<sup>238</sup>

Antes de adquirir a configuração que possui hoje, contudo, ainda segundo Torres, o programa de teatro teria passado, nas últimas três décadas do século XIX, por transformações que marcaram a sua modernização e autonomização, a saber, uma orientação mercadológica que o concebia como catálogo para anúncios de produtos e serviços, e a inserção de textos reflexivos sobre a montagem, ou seja, de discursos sobre a obra.

Para o nosso contexto, nas primeiras décadas do século XX no Brasil, longe de defender um projeto estético da companhia ou do espetáculo, o programa era predominantemente informativo – com dados da equipe, preços, sessões, temporada –, celebrava os ídolos e empresários, continha eventualmente excertos críticos ou comentário de jornalistas, e vendia espaços consideráveis para publicidade. Mas ele ocupa, de todo modo, um lugar no universo dos impressos teatrais, e, à medida que evolui para o formato revista, seria incrementado com dados biográficos sobre o autor, análise da obra, informações mais específicas sobre o elenco e o diretor, e até mesmo, trechos do texto teatral. Assim, os programas compunham um conjunto de prospectos, folhas volantes, revistas, libretos (no caso de óperas e operetas) e resumos vendidos ou distribuídos antes e durante os espetáculos, nas bilheterias, no hall de entrada ou mesmo na plateia, como demonstrado no caso da revista Cinema-Troça e do personagem-vendedor Assovio.

Os diversos gêneros teatrais, como negócio arriscado e de êxito flutuante, apostavam, desse modo, em maneiras de prolongar a experiência cênica através dos escritos, de fidelizar seus públicos e de multiplicar seus lucros por meio de produtos derivados, gerando potencialmente formas de leitura fundadas simultaneamente no ler e no ver. Não se pode

---

<sup>237</sup> TORRES, Walter Lima. Programas de teatro: objeto e fonte. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 114-129, 2017. p. 118.

<sup>238</sup> Ibid. p. 121.

esquecer, ainda, que as constantes turnês de companhias estrangeiras, mesmo que não fossem de ópera, podiam dar ensejo à produção de folhetos que facilitavam uma aproximação a espetáculos em outros idiomas, a despeito das elites frequentadoras desse repertório se postarem como fluentes. Jean-Claude Yon afirma em relação ao século XIX, e não há motivos para crermos que essa prática tenha desaparecido no começo do século seguinte, que “uma brochura com o resumo detalhado da peça na língua do país visitado é muitas vezes distribuída ao público. As récitas de turnês dramáticas no estrangeiro que encontramos em um bom número de memórias de atores fazem frequentemente menção ao barulho de páginas viradas ao mesmo tempo pelos espectadores”<sup>239</sup>.

Em 1913, o cronista do jornal O Comércio de São Paulo denunciava que a polícia de costumes “deveria proibir a venda de livros ou folhetos imorais e cheios de gravuras obscenas, que pelo seu preço reduzido são vendidos nos cafés-concertos”<sup>240</sup>. Como indicado, portanto, os recintos onde proliferavam os gêneros ligeiros e os próprios teatros eram espaços onde, como atividade secundária, eram vendidos impressos, de maneira imediatamente ligada ou não ao espetáculo em cartaz. No que se refere aos programas, libretos e folhetos “oficiais”, a sua proliferação parece até mesmo ter levado ao surgimento de contrafações e vendedores ambulantes que se aproveitavam desse pequeno comércio nas redondezas e inclusive no interior dos teatros. Em episódio narrado por Mucio da Paixão no livro *Espírito Alheio*, de 1916, o crítico Oscar Guanabario havia feito recentemente uma viagem à Europa e uma de suas primeiras providências fora visitar os teatros em Paris. Relata ele:

Cá pelo nosso amado Brasil os programmas e preconícios das peças são distribuídos gratuitamente pelas casas ou pelos espectadores, em Paris são vendidos à porta dos theatros e dos centros de diversões. Chegando a um theatro, Guanabario vê adeantar-se para elle um perfeito typo de malandro, que lhe oferece o Selecte programme.<sup>241</sup>

Mesmo perplexo com o alto preço, Guanabario acaba pagando pelo programa, uma vez que, alegadamente, seria o valor tabelado. Ao entrar no teatro, “aparece-lhe um outro vendedor de cartazes e programmas, que lhe oferece o Programma Official”, ao qual o crítico teria respondido que já o adquirira. A réplica do vendedor é categórica: “- Mas isso não vale nada.

---

<sup>239</sup> Do original: “une brochure avec le compte rendu détaillé de la pièce dans la langue du pays visité est souvent distribuée au public. Les récits des tournées dramatiques à l'étranger que l'on trouve dans bon nombre de mémoires d'acteurs font souvent mention du bruit des pages toutes tournées au même moment par les spectateurs”. (Tradução nossa). YON, Jean-Claude (Dir.). *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle*. Paris: Éditions Nouveau Monde, 2008. p. 12.

<sup>240</sup> *O comércio de São Paulo*, São Paulo, s.p., 16 mai. 1913.

<sup>241</sup> PAIXÃO, Mucio da. *Espírito Alheio* (episódios e anedotas de gente de theatro). Colligidos por Mucio da Paixão. São Paulo: C. Teixeira & C.a – Editores, 1916. p. 165-166.

O sr. foi roubado à entrada; isso e nada é a mesma cousa. São annuncios e retratos falsos”<sup>242</sup>. Práticas semelhantes não parecem ter se restringido à França, pois na mesma obra Mucio da Paixão descreve outro caso ocorrido no Teatro Lyrico do Rio de Janeiro, quando um sujeito adquiriu, assim que adentrou o edificio, um exemplar do libreto da ópera que ali fora assistir. Ao subir o pano, ele tentou em vão acompanhar com a leitura o que se passava em cena, dado que haviam lhe vendido, propositalmente, um libreto de ópera distinta.<sup>243</sup>

É bastante provável que o comércio desses impressos, estreitamente vinculados e viabilizados no mesmo espaço e tempo do acontecimento teatral, tenha cumprido um papel relevante como um dos mecanismos partícipes na reprodução de gêneros e formas teatrais, na divulgação de obras e na circulação de rastros de ideias em âmbito nacional e transnacional. Em setembro de 1907, quando da passagem pelo Polytheama Baiano, em Salvador, do ator francês Constant Coquelin e da companhia do *Théâtre de la Porte Saint-Martin* para apresentação de trechos de *As Preciosas Ridículas* e de *Cyrano de Bergerac*, membros do elenco “desceram à terra” no intervalo entre as duas peças para vender ao público, entre cadeiras e camarotes, impressos e postais, “como qualquer companhia dramática portuguesa sem berço fazia”.<sup>244</sup> Na mesma ocasião, a Livraria Almeida teria anunciado “a venda de libretos com o resumo do *Cyrano de Bergerac*”<sup>245</sup>. É certo que esse comércio do que chamamos “impressos da cena” abrangeu também as edições dos próprios textos dramáticos. Assim, pequenas publicações, brochuras, como produtos derivados para serem vendidos nos espetáculos, seguiam a dinâmica do próprio mercado veloz teatral. Em 1910, por exemplo, devido ao sucesso de público da peça *João Cândido*, representada no Cinema Royal de Niterói por companhia sob a direção de Gastão Tojeiro, “tiraram-se dela várias cópias, que se espalharam por todos os cantos”<sup>246</sup>.

Os editores, na Europa como no Brasil, não tardaram a perceber as potencialidades desse gênero para um público consumidor cada vez maior, explorando as “peças do momento”. Jean-Yves Mollier, ao analisar o surgimento de uma literatura industrial no século XIX, aponta como a inovação que criara o libreto teatral no formato in-12 após a Revolução Francesa era decorrente da “vontade de se realizar pequenas obras a bom preço, com impressão medíocre e cujo custo material permita, a priori, esperar atingir as camadas ou categorias sociais que antes

---

<sup>242</sup> Ibid. p. 166.

<sup>243</sup> Ibid. p. 279.

<sup>244</sup> FRANCO, A. *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994. p. 24.

<sup>245</sup> Ibid. p. 23

<sup>246</sup> ROCHA, Daniel. “Gastão Tojeiro”. *Comoedia*, Rio de Janeiro, N. 6, p. 4-9, abr-mai. 1947. p.7.

não haviam considerado o livro como um elemento passível de mobiliar seu espaço doméstico”<sup>247</sup>. Responsáveis por colocar em moda esse pequeno formato na França a partir do final dos anos 1820, as peças eram impressas em um intervalo muito curto entre a estreia e a disponibilização para a venda, visando “os leitores recém-chegados à soleira do mundo da leitura, pouco educados, ignorantes das delícias da literatura subversiva do século XVIII, mas preparados, sem dúvida, para esses primeiros prazeres eróticos e sado-masoquistas pelos melodramas de Pixérécourt”<sup>248</sup>. O sucesso desses empreendimentos, ou seja, a especialização em edições teatrais e sobretudo em grandes coleções<sup>249</sup>, seria de tal monta que serviu de trampolim para editores construírem seus nomes, afastarem concorrentes e acumularem capital. Mollier afirma mesmo que “o espectador do teatro do *boulevard* parisiense comprava, sem dúvida, mais facilmente a peça do dia que ele desejava reler e, talvez, decorar para contá-la a seus amigos ou colegas de trabalho do que o romance exposto nas vitrines das lojas da capital”<sup>250</sup>.

Guardadas as devidas proporções, o Rio de Janeiro não fugiu a essa dinâmica, como já demonstrado na exploração desse nicho pela Livraria Cruz Coutinho. Na segunda metade do século XIX, como sugere Silvia Martins de Souza, “a representação das peças funcionava como uma espécie de propaganda para a venda dos exemplares impressos”<sup>251</sup>. Da mesma maneira que ocorreu paulatinamente, como vimos, uma contração da publicação dos chamados “livrinhos” teatrais, o século XX testemunhará a rarefação de editoras específicas explorando a relação entre público e acontecimento teatral de maneira tão imediata, o que não impedirá a persistência, e até um possível aprofundamento, das iniciativas dos próprios autores e empresários. Desse modo, grandes empresários do ramo no Rio de Janeiro, como Pascoal Segreto e Nicolino Viggiani, não se furtarão a mandar imprimir peças para serem vendidas em representações.

Apesar de, factivelmente, a maior parte desses exemplares ter virtualmente desaparecido, foram localizados cinco volumes produzidos por Segreto, relativos a espetáculos da Companhia Nacional de Operetas, Comédias, Mágicas Revistas e Variedades do Teatro São

<sup>247</sup> MOLLIER. 2008. Op. Cit. p. 24.

<sup>248</sup> Ibid. p. 28.

<sup>249</sup> Mollier inclui nas grandes coleções teatrais francesas do início do século XIX o *Magasin Théâtral*, *La France Dramatique au XIXe siècle* e a *Bibliothèque Dramatique*. MOLLIER, Jean-Yves. Em torno do Palais-Royal, as edições teatrais e musicais. In: \_\_\_\_\_. *O Dinheiro e as Letras: história do capitalismo editorial*. Trad. Katia Aily Franco de Camargo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. p. 439-483. p. 439.

<sup>250</sup> MOLLIER. 2008. Op. Cit. p. 30.

<sup>251</sup> SOUZA, S. C. M. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Varia História*, UFMG, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, p. 557-578, jul-dez. 2009. p. 564.

José, encenados entre 1912 e 1919: *O cachorro da mulata*, burleta-revista em três atos, de Cardoso de Menezes, de 1912; *Pomadas e Farofas*, revista também de Cardoso de Menezes com música de Chiquinha Gonzaga, do mesmo ano de 1912; *A viúva da alegria (paródia à viúva alegre)*, por Mauro d'Almeida e Luiz Rocha, de 1913; *Corrida de Ganso*, revista de Carlos Bettencourt e Restier Junior, de 1917; e *Jéca-Tatú*, revista de costumes nacionais de Romano Coutinho e Alfredo Breda, de 1919.<sup>252</sup> De papel de qualidade extremamente baixa, todos continham em torno de 20 páginas, incluídas as capas, e o texto integralmente em versos alternando coro e inúmeros papéis, sem qualquer prefácio ou lista de personagens.

Com o passar dos anos há um ligeiro aprimoramento da impressão, com capas mais ornadas e maior número de informações, como data de estreia, diretor cênico e maestro da orquestra. *Corrida de Ganso* – que alegoriza as nações aliadas na Primeira Guerra –, já com alguns ornamentos muito simples antecedendo os atos, contou com quatro páginas inteiras de publicidade de estabelecimentos como camisarias, perfumarias, alfaiataria, casa de artigos para homens, joalheria, casa de penhores e “fornecedora de chapéus últimos modelos para as melhores artistas dos nossos theatros”. O último volume localizado, *Jéca-Tatú*, de 1919, certamente inspirado na personagem de Monteiro Lobato – narrando de maneira alegórica as desventuras de um sertanejo impactado pela vida moderna na capital – é o de impressão mais bem cuidada, com letras maiores e mais nítidas para o texto, ornamentos, farta publicidade, resumo do espetáculo com indicação de cada quadro, e mesmo reproduções fotográficas das efígies dos dois autores e de uma atriz da companhia que havia falecido, à qual são dedicados alguns versos. Apesar dos gêneros patrocinados por Segreto usualmente dispensarem a fixação da matriz literária, cogita-se dessas edições serem usadas como meio da plateia acompanhar os versos, talvez cantar junto, e decorá-los, fazendo com que as máximas tivessem uma maior ressonância social. Dada a magnitude da Companhia do Teatro São José e dos empreendimentos de Segreto, é de se crer na recorrência dessa prática, de baixo custo e poucos riscos para o empresário, a despeito dos poucos exemplares encontrados.

Pouco tempo depois, em 1920, o italiano Nicolino Viggiani também lançaria uma coleção absolutamente vinculada aos espetáculos em cartaz no Teatro Trianon. Dessa década até seu falecimento, em 1948, Viggiani seria um dos maiores empresários teatrais do Rio de Janeiro, responsável por trazer inúmeras companhias europeias, dentre elas as de Anton Giulio Bragaglia, Maria Melato, Dario Nicodemi, Luigi Pirandello, Louis Jouvet, a *Comédie Française*, além de músicos como Yehudi Menuhin, Claudio Arrau e Artur Rubinstein, e de

---

<sup>252</sup> Esses exemplares pertencem ao acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall.

conferencistas como Marinetti e André Maurois.<sup>253</sup> Em 1921, ele se associaria a Oduvaldo Vianna e Viriato Corrêa para ocupar o Trianon com a Companhia Brasileira de Comédias, que impulsionaria a carreira de Procópio Ferreira. Um ano antes, contudo, ele já se aproximava desse Teatro (então sob a direção do empresário J. R. Staffa) e de seus círculos, valendo-se de sua curta experiência como editor<sup>254</sup> junto a José Miccolis<sup>255</sup> e fazendo publicar os textos de comédias que ali eram encenadas. Foram localizados três desses volumes, todos de 1920, produzidos sob o selo de N. Viggiani Editor e com a identificação “Repertório do Trianon”: *Os pés pelas mãos*, de Erico Gracindo e Renato Alvim; *Terra Natal*, de Oduvaldo Vianna; e *Tinha de Ser*, de Mario Domingues<sup>256</sup> e Mario Magalhães. Também foi lançado um libreto da ópera *Huguenet*, como repertório da temporada de 1920 do Teatro Municipal, “em rico volume e encadernação luxuosa”.<sup>257</sup>

O papel dos livros do “Repertório do Trianon” era de gramatura mais alta, com capas ilustradas e coloridas [Imagens 3, 4 e 5, p. 203], prefácio do editor, lista de personagens com pequenas descrições e intérpretes, versos de música ouvida na peça, e não há publicidade, à exceção da lista dos outros títulos já lançados na série. O maior apuro dessas edições em relação às do Teatro São José pode testemunhar alguns fatores. Em primeiro lugar, para além do fato de Viggiani ter alguma experiência como editor e publicitário, há a possibilidade de – com uma diferença de poucos anos (oito anos em relação à primeira publicação localizada de *Segreto*) – o desenvolvimento técnico da impressão ter se difundido de maneira a permitir um barateamento que levaria à redução das capas tipográficas e ao incremento de novas concepções arrojadas que marcarão essa década. Como evidenciado nas capas dessa pequena coleção de N. Viggiani, há intenso diálogo com as revistas ilustradas, com as tendências vanguardistas de alguns artistas que se projetavam, com a moda e o cotidiano urbano. Em segundo lugar, essa diferença material e gráfica pode demarcar dois projetos que, mesmo sendo igualmente pensados primordialmente para venda nos espetáculos, se ajustavam aos bolsos e às camadas de público presumivelmente frequentadoras dos dois espaços, o São José da Praça Tiradentes e

<sup>253</sup> “Nicolino Viggiani: a vida de um verdadeiro empresário teatral”. *Comoedia*, Rio de Janeiro, Ano 3, N. 9, p. 51-61, jun-jul. 1949. Uma pesquisa detida sobre esse empresário, nascido na Itália, e seus empreendimentos ainda está por ser feita.

<sup>254</sup> Segundo a matéria da revista *Comoedia* supracitada, Viggiani editou os primeiros álbuns fotográficos do Rio de Janeiro.

<sup>255</sup> Segundo Ruy Castro, Miccolis era um gráfico italiano “proprietário de uma grande oficina na rua do Lavradio, a Patria degli Italiani, que imprimia os livros da Editora Leite Ribeiro”. Em 1923, ele se juntaria a Benjamin Constallat para fundar a Editora Benjamin Constallat & Miccolis. CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 228.

<sup>256</sup> O dramaturgo Mario Domingues se tornaria, dentro de poucos anos, secretário de Viggiani.

<sup>257</sup> Vale dizer que, em 1918, Viggiani já havia editado a obra *Da Letra F, Nº 2... (O Municipal em 1918)*, fruto da experiência do escritor Benjamin Constallat enquanto crítico teatral.

o “elegante teatrinho da Avenida” Rio Branco. Essa diferenciação também é demarcada por meio de observações paratextuais: enquanto nos primeiros exemplares a linguagem coloquial retirada de expressões cotidianas do momento é utilizada sem qualquer constrangimento e aproveitada em seus versos, em *Tinha de Ser*, editada por Viggiani, é feita a ressalva que determinadas personagens “falam em linguagem que não tem nada de gramatical. E os autores respeitaram essa linguagem”<sup>258</sup>.

No prefácio do editor a essa mesma peça, representada pela primeira vez pela Companhia Alexandre Azevedo em 31 de agosto de 1920, é relatado que, após as primeiras leituras do texto e o começo dos ensaios, diante de tamanhos elogios, resolveu-se por sua impressão. Justificando ainda a “razão de ser desse livro”, seus autores, Mario Domingues e Mario Magalhães, argumentam que mesmo que a escolha de sua peça possa se constituir um equívoco quando representada, isso não impediria que figurasse como “exemplar a mais na bibliotheca de Nicolino Viggiani, que tomou a si, no intuito de colaborar com o seu dedicado amigo Sr. J. R. Staffa no levantamento do nosso theatro, a empreza de editar as peças representadas no querido theatro da elite carioca”<sup>259</sup>. Assim, foram impressos, desse volume, ao menos três mil exemplares, de maneira progressiva, isto é, cada milheiro produzido de acordo com a demanda, e vendidos a 2\$000 (dois mil-réis), valor compatível com as edições de peças teatrais mais baratas naquele período.

Além disso, Viggiani, que diga-se não era o empresário por trás dos espetáculos, buscava expandir seu negócio por meio de estratégias publicitárias. Uma delas consistia no oferecimento do livro como prêmio para aqueles espectadores que acertassem a aposta do número de récitas à qual chegaria a peça em cartaz. O concurso era divulgado nos jornais e um papel para resposta distribuído aos frequentadores do teatro. Em abril de 1920, por exemplo, o espectador Julio Magalhães, tendo arriscado que *Os pés pelas mãos* chegaria a 26 representações consecutivas, ganhou um exemplar do texto dessa mesma peça.<sup>260</sup> Outra estratégia de Viggiani compreendeu uma parceria com o pó de arroz “Trián”, segundo a qual seus fabricantes, aproveitando-se da similaridade entre o nome desse produto e o Teatro Trianon, ofertavam exemplares dessas peças à imprensa, o que dava ensejo para a simultânea divulgação desse cosmético fabricado “segundo a fórmula extraída do livro “Mes Memoires”,

---

<sup>258</sup> DOMINGUES, Mario; MAGALHÃES, Mario. *Tinha de Ser*. Comédia em 3 actos. Rio de Janeiro: N. Viggiani Editor, 1920. p. 7.

<sup>259</sup> Ibid. p. 5.

<sup>260</sup> *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 6, 30 abr. 1920.

de Cléo de Mérode, a artista que dominou Paris pela sua rara beleza (...) e que domina hoje os mais elegantes boudoirs do Rio de Janeiro”<sup>261</sup>.

Podemos tomar esses casos como vestígios de um comércio que havia em torno do teatro e de suas apresentações. Chama a atenção que algumas dessas edições eram confeccionadas em gráficas que produziam uma diversidade de impressos ligados ao meio teatral. Responsáveis por algumas impressões das peças do Teatro São José, as oficinas tipográficas do periódico *Theatro & Sport*, por exemplo, localizadas na rua Buenos Aires nº 210 e 231, entre 1914 e 1925, preparavam “com esmero e brevidade, programas, lotações e libretos”, além de trabalhos artísticos, teses, relatórios, cartões de visitas, catálogos e cartazes, concedendo “grandes reduções nos preços de trabalhos para teatro”.<sup>262</sup> O Atelier “Comedia”, de Nery & Comp., que produzia revista teatral de mesmo nome, instalado na rua Espírito Santo nº 14, entre 1916 e 1919, funcionou executando trabalhos artísticos em desenhos, capas para revistas, ilustrações para reclames e cartazes, e vendendo figurinos para teatro. Atestando a existência dessas tipografias e gráficas mais ou menos especializadas, o jornal *O Paiz* de 30 de abril de 1920 informava que o “magazine” *Theatro*, teve seu terceiro número atrasado, em 1920, devido “à falta de despacho do papel que era destinado para a sua impressão, e também devido a várias reformas que se verificaram nas suas oficinas, pois *Theatro* é impresso em oficinas próprias”<sup>263</sup>. Igualmente, o periódico *Estação Theatral*, circulante entre 1910 e 1912, era impresso na *Typographia Theatral* de Affonso Pragana & Cia, localizada à Rua Senhor dos Passos, nº 178.<sup>264</sup>

De acordo com Valmir Aleixo Ferreira, esse fenômeno que cruzava práticas era resultado do desenvolvimento de dois processos simultâneos ocorridos durante grande parte do século XIX:

(...) o crescente movimento de concentração de gráficas na região central do Rio de Janeiro; e a aptidão que somente imprensa e teatro possuíam para pautar questões, temas e assuntos no âmbito da esfera pública na sociedade. Essa relação entre imprensa e teatro foi primordial para consolidar a existência desses dois campos, visto que muitos periódicos eram vendidos dentro dos próprios teatros ou mesmo em seus arredores e os espetáculos teatrais

<sup>261</sup> “O Trian e a Literatura Theatral”. *D. Quixote*, Rio de Janeiro, Anno 7, N. 334, p. 12, 3 out. 1923.; “O Trian e a Literatura Theatral”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 28 set. 1923.

<sup>262</sup> Informações retiradas dos reclames veiculados no próprio jornal.

<sup>263</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 6, 30 abr. 1920.

<sup>264</sup> FERREIRA, Valmir Aleixo. Uma coisa puxa a outra: público, beijo e enquete na Estação Theatral. In: BRANDÃO, Tania; GUSMÃO, Henrique Buarque de; FERREIRA, Valmir Aleixo (Orgs.). *Teatro e sociedade: novas perspectivas da história social do teatro*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021. p. 64-80. p. 66.

dependiam dessa propaganda para aumentar seu público e conseqüentemente alcançar o sucesso.<sup>265</sup>

A proliferação de pequenas tipografias que prestavam serviços ou se especializavam com mais ou menos força nessa área também é confirmada nos dados biográficos do dramaturgo Gastão Tojeiro, escritos por Daniel Rocha na revista *Comoedia* em 1947, e que narram os primórdios de suas atividades, no começo do século XX:

É quando lhe surge Marinônio Piedade, também autor de pequenas comédias, que lhe propõe instalarem uma pequena tipografia. A idéia lhe agrada. A tipografia estava muito mais perto do Teatro (...). E em fins de 1906 a praça do Rio de Janeiro possui mais uma organização comercial, girando sob a razão social de M. Piedade & Cia., que sob o pomposo título de “LIVRARIA LUSO-BRASILEIRA” ia dedicar-se a confecção de impressos, livros e artigos de papelaria em geral. A firma se instala num prédio da Rua da Assembléia, 46 próximo à Rua da Quitanda (...). Como sempre o teatro era a preocupação máxima do jovem comerciante. Além de uma revista semanal intitulada “O Teatro”, a nova Livraria começou logo a editar peças teatrais. Assim, “O Oráculo” e “O Dote”, de Artur Azevedo, bem como “Gioconda” de D’Annunzio, em tradução de Portocarrero, são ali editadas, entre várias outras. A firma durou cerca de um ano. Gastão Tojeiro dela se retira e Marinônio Piedade ainda mantém o seu estabelecimento por algum tempo.<sup>266</sup>

É na própria revista *O Theatro*, que localizamos, em 1908, um anúncio desse empreendimento, porém com nome diverso do exposto por Daniel Rocha. Ela é apresentada como *Typographia e Livraria Paulista de M. Piedade & C.*, e aceitava encomendas para execução de todos os trabalhos tipográficos, simples ou ilustrados, principalmente peças teatrais, programas para espetáculos de teatros públicos ou particulares, lotações, cartões de convite, recibos, etc.

Concebendo a imprensa periódica como alicerce para a dinâmica comercial do teatro, não é de se espantar que essas tipografias tivessem como uma de suas atividades principais, rotineiras e, possivelmente, mais rentáveis, a edição de jornais e revistas especializados em teatro. Dentro do nosso recorte, isto é, entre 1917 e 1948, computamos 27 desses periódicos produzidos no Brasil – a maioria no Rio de Janeiro, mas três em Recife, um em São Paulo, e um em Crato, no Ceará –, e seguramente outros ainda foram fundados.<sup>267</sup> É certo que grande

<sup>265</sup> FERREIRA, Valmir Aleixo. Ressonâncias em claro-escuro: mediação e esfera pública na Revista *Theatral*. In: 30º Simpósio Nacional de História - História e o futuro da educação no Brasil, 2019, Recife-PE. *Anais...* Recife: Associação Nacional de História - ANPUH-Brasil, 2019. p. 16.

<sup>266</sup> ROCHA, Daniel. “Gastão Tojeiro”. *Comoedia*, Rio de Janeiro, N. 6, p. 4-9, abr-mai. 1947. p. 5.

<sup>267</sup> São eles, em ordem alfabética: *A Máscara* (RJ, 1927-?); *A Ribalta* (RJ, 1922); *A Scena Muda* (RJ, 1921-1955); *Anuario Theatral Argentino-Brasileiro* (1926); *Arte e Artistas* (RJ, 1918 e 1921); *Ba-ta-clan* (RJ, 1924); *Boletim/Revista SBAT* (RJ, 1924-2002 - a partir de 1946 o Boletim passou a se chamar “Revista”); *Cine-Teatro* (RJ, 1918-1922); *Comedia* (RJ, 1922); *Comedia Jornal de Theatro* (RJ, 1915-1919); *Comoedia* (RJ, 1946-1952); *Contraponto* (Recife, 1946-1950); *Do Theatro* (RJ, 1936); *Epocha Theatral* (1917-1919); *Gazeta Theatral* (RJ, 1921-1928); *Jazz-band* (RJ, 1924); *Jornal dos Theatros* (RJ, 1938); *Jornal/Revista de Theatro & Sport* (RJ, 1914-1925); *Nosso Boletim - Grupo Gente Nossa* (Recife, 1936-1939); *O Binóculo* (RJ, 1918); *O Theatro* (RJ, 1920);

parte teve existência bastante curta, provavelmente como resultado da aventura de entusiastas que não souberam se equilibrar entre os negócios e o interesse apaixonado em promover o teatro nacional. Um número significativo desses periódicos foi criado entre a Primeira Guerra Mundial e o final da década de 1920, a despeito das “circunstancias tenebrosas da guerra, que a tudo atingiu e principalmente à imprensa pela dificuldade de aquisição da sua principal matéria prima”<sup>268</sup>.

É forçoso reconhecer que esses impressos acompanhavam uma tendência verificada na França onde, entre 1870 e 1914, segundo Sophie Lucet<sup>269</sup>, foi fundado número significativo de periódicos consagrados ao teatro, testemunhando as tentativas para se criar um novo espaço editorial que levaria à emergência da *revue de théâtre* moderna. Uma vez que é apenas a partir do início do século XX que “a fotografia começou a se fazer mais presente nos impressos brasileiros”<sup>270</sup>, com a difusão da litografia e da reprodução fotomecânica, percebe-se que com a Primeira Guerra, em se tratando de periódicos teatrais, a fotografia passava cada vez mais a se apresentar como atrativo poderoso capaz de atrair leitores ávidos por reconhecer seus astros, se reconectar à experiência cênica ou vislumbrar palcos distantes.

Dentro desse espectro, dois jornais chamam a atenção por seu apuro e relativa longevidade: Comedia Jornal de Theatro (o mesmo vendido pelo personagem Assovio na revista Cinema-Troça) e Jornal de Theatro & Sport, posteriormente alçado ao epíteto de “Revista”. O primeiro deles, fundado em dezembro de 1915 e circulante até 1919, com direção e propriedade de Miguel Austregésilo, Levi Autran e Henrique Marinho, apesar de alguns percalços intentava ser semanal, com uma tiragem entre 10 e 20 mil exemplares, número bastante significativo dadas as condições. O segundo, semanário saído aos sábados e fundado em 1914 por Lino Ferreira – “um artista industrial” da imprensa, que “nem sequer é conhecido entre o pessoal dos theatros, não podendo portanto ser apontado como um conquistador de

---

O Theatro (RJ, 1929); Palcos e Telas (RJ, 1918-1921); Rio-Theatro (RJ, 1924); Teatros e Diversões (SP, 1920); Theatro - órgão oficial e de propaganda do "Gremio Soriano de Albuquerque" (Crato-CE, 1939). Valmir Aleixo Ferreira, em sua tese, também elaborou uma relação de periódicos teatrais brasileiros entre o século XIX e o começo da década de 1920. FERREIRA, Valmir Aleixo. *Revista Comoedia (1946-1952), a fortaleza do velho: entre materialidade e bem cultural, disputas e conflitos no processo de especialização da imprensa carioca e sua inserção no sistema teatral*. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

<sup>268</sup> SALVILIUS. “Em pedaços”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno V, N. 179, p. 1, 30 mar. 1918.

<sup>269</sup> LUCET, Sophie. Avant-propos - Pour une préhistoire des revues de théâtre. *Revue d'Histoire du Théâtre*, n. 259 [en ligne], mis à jour le 01/07/2013. Disponível em: <https://sht.asso.fr/avant-propos-pour-une-prehistoire-des-revues-de-theatre/>. Acesso em: 16 out. 2018.

<sup>270</sup> ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Do gráfico ao foto-gráfico: a presença da fotografia nos impressos. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 60-93. p. 93.

actrizes, que fizesse do seu jornal as suas credenciaes de amor”<sup>271</sup> –, se torna em meados dos anos 1920 a revista teatral mais antiga em circulação no país. Já em 1917, sua distribuição era bastante considerável, podendo ser encontrada à venda em “todos os theatros e nos pontos de jornaes” do Rio de Janeiro; na ponte das barcas de Niterói; na Agencia Annunziatto e no Theatro Apollo de São Paulo; no Theatro Casino Antarctica de Ribeirão Preto; no Theatro Petit Casino em Porto Alegre; na Livraria Acadêmica de Manaus; na Agência Martins de Belém; em endereços específicos em Barra do Piraí (RJ), Belo Horizonte, Juiz de Fora e Santos; e até em Buenos Aires. Em verdade, tanto Comedia Jornal de Theatro quanto Jornal de Theatro & Sport possuíam redator correspondente na capital argentina, sendo que o último mantinha também um escritório:

*En las oficinas de nuestra revista en la Argentina, se atenderán GRATUITAMENTE las consultas, pedidos de informaciones de empresas, periodísticas etc., que dirijan los lectores y amigos de THEATRO & SPORT. Este notable servicio, en obsequio nuestros fornecedores queda establecido desde 1º de Enero 1917 y se extiende à Uruguay, Chile, Paraguay, etc., etc.*<sup>272</sup>

Como pode ser vislumbrado, esses periódicos parecem ter cumprido papel relevante nas trocas de informações internacionais e colocavam à venda aos seus consumidores impressos de outros países, a exemplo do Álbum Theatral, de Lisboa, revista quinzenal, cujos exemplares eram regularmente remetidos por um colaborador português e anunciados em Theatro & Sport, que comercializava vários de seus números já encadernados conjuntamente.

De modo geral, esses periódicos herdavam características próprias do desenvolvimento da indústria de entretenimento na Belle Époque, dando grande destaque visual às celebridades com seu poder de sedução e refletindo o ritmo acelerado da circulação de atrações portando as últimas inovações espetaculares. Com poucas pretensões intelectuais, havia diálogo intenso com as peças em cartaz, grande presença de artistas portugueses, “mexericos”, anedotas, provocações, ilustrações, clichês com fotos de perfis de atores em seus personagens recortadas e emolduradas por ornamentos ilustrados, notícias irônicas, curiosidades históricas, modas, novidades semanais e trechos de versos que seriam cantados em um espetáculo de variedades, o que possibilitava ao público conhecer antes a canção ou prolongar a experiência vista no palco. Não obstante as tipografias desses jornais eventualmente publicarem livros de peças – como *Os rivaes de George Walsh ou (o ídolo das meninas)*, de Gastão Tojeiro, editada pela Gazeta Theatral em 1922 –, a prática usual era a veiculação nos próprios periódicos de poesias

<sup>271</sup> SALVILIUS. “Em pedaços”. *Jornal de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno V, N. 179, p. 1, 30 mar. 1918.

<sup>272</sup> ““Theatro & Sport” en Buenos Aires”. *Jornal de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 116, p. 2, 13 jan. 1917.

para declamação, monólogos, partituras de canções e, sobretudo, de peças curtas em capítulos.

Se desde o seu segundo exemplar, em 1916, *Comedia Jornal de Theatro* se propunha publicar em todos os seus números um monólogo em versos e uma canção (letra e música) “dos mais aplaudidos autores e maestros”<sup>273</sup>, a partir de 1917 serão publicadas diversas peças curtas de autores brasileiros ou de estrangeiros adaptadas, cujos originais poderiam ser enviados à redação do jornal para seleção. Os textos poderiam ser curtos como um *lever de rideau*, isto é, uma peça rápida representada antes de uma principal ou no intervalo entre duas, e ocupar até mesmo apenas uma única página, como *Cruel Paradoxo*, cena de automóvel assinada por Ângelo publicada em 20 de julho de 1918, para ser lida possivelmente como um pequeno conto. As peças com mais de um ato, por outro lado, eram geralmente divididas em fascículos, podendo chegar a três ou quatro partes, tal qual os romances em folhetim, prática extremamente difundida ao menos desde o começo do século.

Apesar dos periódicos teatrais não constituírem nesse trabalho o objeto principal, eles nos interessam na medida em que sustentamos que houve, no Brasil, um lento deslizamento de peças inscritas nesses impressos para os livros. Se é certo que ambas as formas conviveram por décadas, uma busca por mudanças no estatuto do teatro escrito e o crescimento do comércio livreiro irão favorecer a inscrição de peças em livros e a paulatina rarefação de sua presença em periódicos. Deve-se ressaltar, contudo, que essa mudança de estatuto não significou, necessariamente, uma progressão quantitativa na publicação, mas uma mudança de perspectivas para a edição de teatro, ainda que em nosso recorte possamos vislumbrar o lento declínio das peças circulantes em jornais e revistas e as buscas para que o livro fosse seu suporte privilegiado.

Em meio a esse processo, entretanto, deve-se ressaltar que a veiculação de textos teatrais não era exclusividade dos periódicos especializados, mas, muito pelo contrário, fenômeno difundido em seu formato folhetim por entre diversas revistas ilustradas de maior circulação. Pode-se mesmo dizer que o vai e vem constante entre o jornal e o livro característico do século XIX encontrará seu paralelo no teatro, no Brasil, com a multiplicação das revistas ilustradas. Periódicos como *Fon-Fon*, *Para Todos*, *Revista da Semana* e *Leitura Para Todos* irão publicar de maneira relativamente recorrente textos teatrais em uma composição mais arejada e dinâmica, com ilustrações combinadas com o texto geralmente diagramado em duas colunas, como evidenciado na comédia *As Melindrosas*, publicada sem autoria na *Revista da Semana*

---

<sup>273</sup> “Canções e monólogos”. *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, Anno I, N. 2, p. 11, 16 dez. 1916.

em 1918; no “ato granguinholesco” *Olhos Verdes*, de Viriato Corrêa, publicado em Para Todos em 1919; na peça *A campanha contra o jogo*, de P. Wolff, ou no “*lever de rideau*” *O quadro de Wateau*, de Danton Vampré, ambas publicadas em Leitura Para Todos em 1920 [Imagens 6, 7, 8 e 9, p. 204]. Por vezes, as peças de autores nacionais de maior sucesso poderiam sair das revistas e ganhar igualmente as páginas de um livro. Usualmente melodramáticas, românticas, policiaescas, ou leves e bem-humoradas, essas peças em formato folhetim estiveram presentes nas revistas ilustradas até aproximadamente o final da década de 1920, quando elas quase ficarão restringidas às revistas especializadas em teatro. Abandonando, na maioria das vezes, o modelo de divisão “episódica”, os periódicos teatrais, cada vez em menor número, irão destinar a divulgação de peças a um público circunscrito que se fechava à medida em que o teatro perdia força enquanto entretenimento de massa.

Dentro do espectro de revistas ilustradas que adotaram essa prática não há dúvidas de que o maior destaque coube à *Ilustração Brasileira*. Criada em 1909 e passando por três fases (1909-1915, 1920-1935, 1935-1958), esta revista teve papel relevante na difusão de textos dramáticos ao não apenas publicar peças divididas em episódios em suas páginas, como também criar uma seção de suplementos teatrais ilustrados ou com fotografias, intitulados *A Ilustração Theatral*. O grande investimento em publicidade, com páginas inteiras em outros periódicos, garantia que a *Ilustração Brasileira*, revista de grande formato saída quinzenalmente, “nos moldes da *Illustration*, de Paris, publica em todo os números suplementos theatraes, contendo o texto completo de Dramas e Comédias estrangeiras, de grande êxito e peças nacionais inéditas”<sup>274</sup>. Se a partir da década de 1920, cresce o número de peças de autores nacionais, o repertório inicial era predominante estrangeiro e sobretudo francês, de autores contemporâneos como Paul Hervieu, Brioux, Paul Garvault, Tristan Bernard, Alfred Capus, Gabriel Faure e Gaston Leroux, mas chegou a incluir nomes como Lev Tolstói, Gerhart Hauptmann, Oscar Wilde e Bjornstjerne Bjornson. Eram, em geral, peças que obtiveram êxito nos palcos de Paris, mas que também excursionaram por Buenos Aires e até pelo Rio de Janeiro.

Segundo Raimundo Magalhães Junior, à época da fundação da SBAT, em 1917,

O repertório estrangeiro estava a mercê das companhias existentes no país e muitas vezes não havia, sequer, necessidade de fazer traduzir as peças, porque elas já haviam aparecido, em nosso idioma, no suplemento da “*Ilustração Brasileira*”, que imitava, o melhor que podia, “*L’Illustration*” de Paris.<sup>275</sup>

<sup>274</sup> *Leitura Para Todos*, Rio de Janeiro, N. 86, p. 2, abr. 1913. (Anúncio).

<sup>275</sup> MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo “Abadie Faria Rosa e o Teatro Nacional”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXVI, N. 225, p. 8, Jan-Fev-Mar 1945. Publicado também em *A Noite*, em 13 janeiro de 1945.

De fato, a Ilustração Brasileira copiava, com seu suplemento teatral, a revista *Illustration Française*, que, em 1898, lançou a *L'Illustration Théâtre* com a peça *L'ainée* de Jules Lemaitre. Esta série perdurou até 1913, quando mudou de formato e foi transformada em *La Petite Illustration Théâtrale*, publicada paralelamente a fascículos de romances até 1939. Com aproximadamente 30 páginas em formato revista, o texto disposto em duas colunas e capas padronizadas onde figurava espécie de cartaz das peças contendo equipe e informações da estreia [Imagens 10 e 11, p. 205], seus volumes incluíam ainda páginas com fotos do espetáculo abrindo e fechando o texto, além de críticas. Chegando, em 1939, com o texto *Ondine*, de Jean Giraudoux – vinculado à montagem de Louis Jouvet que seria trazida ao Rio de Janeiro poucos anos depois –, ao espantoso número de 465 peças editadas, *La Petite Illustration Théâtrale* havia trazido, ao longo de duas décadas e meia, autores de sucesso nos palcos parisienses, como Sacha Guitry, Jules Romains, Henry Bataille, Edmond Rostand, Jean Giraudoux, Henry Bernstein e Gaston Baty, dentre inúmeros outros. Decerto, configurou-se um meio eficaz de difusão da cultura teatral francesa no exterior, não apenas por meio de seus autores, mas de seus espetáculos, haja vista que os textos eram associados a montagens específicas, projetando nomes como Jacques Copeau, Louis Jouvet, Charles Dullin e Gaston Baty. Ademais, deve-se ressaltar que suas capas registravam o resguardo dos direitos de edição, reprodução, tradução, adaptação e representação por todos os meios atualmente conhecidos e também por aqueles que pudessem ainda ser inventados, aplicáveis a todos os países.

Esta publicação, segundo Brício de Abreu, de “renome mundial”<sup>276</sup>, foi, sem sombra de dúvidas, o maior veículo de penetração da produção textual teatral francesa do entreguerras no Brasil, sendo largamente assinada e comercializada, a julgar pelos lotes divulgados no Jornal do Comércio nos anos 1930. Em 1916, quando da vinda de Sacha Guitry, o cronista Totó, do jornal paulistano *O Pirralho*, censurando os críticos, já diria que “essa gente pensa que para se escrever sobre Guitry, basta conhecer alguns adjetivos e ter corrido os olhos pelos números da *Illustration théâtrale*”<sup>277</sup>. Na mesma ocasião, no *Correio Paulistano*, Gomes dos Santos apontava que o que Guitry apresentou nessa temporada “era já velharia para nossa elite muito lida. Ou pelos fascículos cor de creme da *Illustration Théâtrale*, ou pelas colleções econômicas de Arthème Fayard, ou pelas tournées que anteriormente nos visitaram, o seu teatro estava já conhecido, saboreado, discutido”<sup>278</sup>. Vale dizer que a referida coleção da Arthème Fayard era,

<sup>276</sup> ABREU, Brício de. “A Semana”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, p. 3, 7 fev. 1942.

<sup>277</sup> TOTÓ. “Cartas ao Jacintho”. *O Pirralho*, São Paulo, Anno V, N. 222, p. 5, 19 ago. 1916.

<sup>278</sup> SANTOS, Gomes dos. “Prestigio de Paris (carta a uma carioca)”. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 17 ago. 1916.

provavelmente, a série Modern-Theatre produzida na década de 1910, fartamente ilustrada, e que publicava dramaturgos como Henry Bataille, Georges Courteline, Pierre Wolff, Alfred Capus e Georges de Porto-Riche.<sup>279</sup>

Em artigo do Jornal do Brasil em 1936, Fábio Aarão Reis, criticando o “nefasto vírus do estrangeirismo”, diria que “era de se ver o afan, a corrida impaciente e inquieta aos navios que iam chegando de França, querendo cada qual ser o primeiro a receber um exemplar da “Illustration Theatrale”<sup>280</sup>. Este mesmo crítico, em matéria saída no periódico Beira-Mar em 10 de dezembro de 1938, afirmaria que um certo grupo de senhoras da alta sociedade nunca se esquece “das récitas da Comédie Française” e da “leitura assídua da Illustration Theatrale”<sup>281</sup>. Em 1941, a Revista da Semana, por ocasião do lançamento de um livro de Jules Romains, informaria que o nome desse homem de teatro “nos chegou por meio da Illustration Théâtre”<sup>282</sup>. Do mesmo modo, Raimundo Magalhães Junior, em artigo na revista Cultura Política nesse mesmo ano, diria a respeito da peça *The butter-and-egg-man*, de George S. Kaufmann, que “muitos brasileiros, assinantes da biblioteca teatral da Illustration, de Paris, devem ter tomado conhecimento através da versão francesa, publicada num dos suplementos dessa famosa revista, sob o título de Le gentleman de Ohio”<sup>283</sup>. É bastante provável, conforme sugerido pelos volumes encontrados, que os mais zelosos encadernassem conjuntamente em capa dura uma sequência dessas revistas para comporem suas bibliotecas.<sup>284</sup>

Os indícios dessa ampla circulação, capaz de fornecer as referências que se acreditava fundamentais sobre o teatro estrangeiro, confirmam o papel dos periódicos na difusão de textos e ideias teatrais nas primeiras décadas do século XX. Nesse sentido, quando da criação da Comissão de Teatro Nacional, em 1936, seria publicado texto no boletim da Casa dos Artistas no qual se podia ler: “o Theatro na França é assim, na Allemanha é tratado de tal forma, na Italia tem essa ou aquela orientação, e, até mesmo na Russia dos Soviets não esquecemos. Conhecemos, de facto essas organizações? Sim. Lemos bastante os “magasins” estrangeiros”<sup>285</sup>. Como demonstrado, revistas como *La Petite Illustration Théâtrale*<sup>286</sup>, além de

<sup>279</sup> Alguns exemplares dessas edições foram encontrados no acervo do Departamento de Artes Cênicas Unicamp, com carimbo de Luís Otavio Burnier.

<sup>280</sup> AARÃO REIS, Fábio. “O Teatro no Brasil”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 24, 24 mai. 1936.

<sup>281</sup> AARÃO REIS, Fábio. “Yayá Boneca”. *Beira Mar*, Rio de Janeiro, p. 2, 10 dez. 1938.

<sup>282</sup> “Os sete mistérios da Europa”. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, p. 13, 19 abr. 1941.

<sup>283</sup> MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. “Teatro VII”. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, Ano I, N. 7, p. 357-359, set. 1941. p. 357.

<sup>284</sup> Os exemplares de nosso acervo pessoal estão encadernados dessa maneira, com a identificação na lombada “France Illustration – Litteraire & Théâtrale”, os anos “1938-1939” e o número do volume, “16”.

<sup>285</sup> “A Comissão de Theatro Nacional”. *Boletim Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro, Número especial em comemoração ao 19º aniversário de sua fundação, s.p., 24 ago. 1937.

<sup>286</sup> Mesmo que tenha sido criada como suplemento, a *Petite Illustration Théâtrale* adquiriu existência autônoma.

comercializadas internacionalmente, forneceram modelos para impressão de peças. Se o caso mais emblemático é o da *Ilustração Theatral*, derivada da *Ilustração Brasileira*, um segundo exemplo deve ser mencionado por suas similaridades extremas com o protótipo francês, mesmo que o volume de peças publicadas tenha sido infinitamente mais reduzido.<sup>287</sup> Trata-se da edição teatral mensal de Foto-Film, série especial da revista da Empresa Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia, dirigida por Ruy Castro e Carlos Sússekind de Mendonça. Circulante de 1923 a 1925, com 23 números e vendida a 1\$000 (mil-réis), seu projeto contemplava uma capa chamativa com retratos da montagem ou dos astros, fotografias e artigos acompanhando textos de peças de autores como Armando Gonzaga, Abadie Faria Rosa, Corrêa Varella e sobretudo do próprio Ruy Castro, a maioria vinculada ou similar ao repertório do Teatro Trianon [Imagens 12 e 13, p. 205].

Toda a diversidade de impressos teatrais tratados aqui e suas modalidades de publicação chamam atenção para a pluralidade de possibilidades de seus usos. Se à primeira vista o texto de teatro é destinado mais expressivamente à formação profissional e à utilização em etapas fundacionais do processo de criação cênica – isto é, a escolha da peça, a leitura coletiva em voz alta, a memorização e as indicações para o ensaiador –, ele também pode ser um produto derivado que objetiva a multiplicação das montagens de um texto e, potencialmente, a perpetuação de uma relação do público com o espetáculo. Mas seus usos e objetivos poderiam ir além disso, abarcando o aprimoramento intelectual, o contato com a cultura clássica e humanista, a defesa do idioma nacional, a atualização do mercado, a leitura solitária em revistas ilustradas como entretenimento, o aprendizado do idioma francês, a instrumentalização pedagógica para crianças. Dessa maneira, nem todas as publicações eram para profissionais do meio, extrapolando o teatro institucional a partir do momento em que eram destinadas a salões, escolas, clubes, igrejas, serões dramáticos, saraus e conjuntos amadores.

Para tal, havia uma grande mistura de gêneros e formas dramáticas que pudesse operar como oferta vasta a ser selecionada. Como breves exemplos, pode-se mencionar o volume *O Cancioneiro Theatral*, da Livraria Universal de Laemmert & C., publicado em 1905, que disponibilizava um repertório de monólogos e canções compilado por Leal Silva, comportando “poesias para recitar e cantar, Monologos, Canções, Fabulas, tanto no gênero comico como no sentimental. O livro é portanto, um instrumento necessário em todos os salões modernos e indispensável aos moços que gostam de apresentar-se, fazendo um casamento rico

---

<sup>287</sup> Na década de 1940, o periódico *Dom Casmurro* ainda irá lançar uma série de suplementos teatrais igualmente inspirada em *La Petite Illustration Théâtrale*, configurando um terceiro exemplo de apropriação desse modelo. Esta experiência, contudo, será abordada em nosso capítulo 4.

e feliz”<sup>288</sup>. Embora esta obra seja do começo do século e remeta a uma moda declamatória formada ainda no século XIX, ela terá como um de seus mais legítimos e longevos sucessores a *Lyra Teatral*, de Vieira Pontes, que terá inúmeras e sucessivas edições ao longo da primeira metade do século XX, e que será abordada em capítulo posterior.

Igualmente destinado a outros usos e públicos que não o do meio teatral, em 1926 a Pimenta de Mello & C. lança o *Theatro d’O Tico-Tico*, de Eustórgio Wanderley<sup>289</sup> e ilustrado por Fritz (Anísio Oscar Mota), um completo repositório de canções, duetos, coros, comédias, farsas, sainetes, cenas cômicas, diálogos, poesias e monólogos, recomendado de presente “para a petizada” e às professoras na organização dos programas das festas escolares.<sup>290</sup> No mesmo sentido pedagógico, em 1919 a Casa Braz Lauria vendia uma *Bibliotheca Theatral Para Crianças*<sup>291</sup>; e em 1930, a Livraria Quaresma anunciava um volume de *Theatrinho Infantil*, uma coleção de 34 peças para as crianças, “podendo ser representadas em qualquer lugar, seja num tablado, numa sala ou seja ao ar livre”<sup>292</sup>.

Decerto, os periódicos, com sua produção mais acelerada, barata e seu potencial para atingir público mais amplo, podiam amplificar ainda mais essa pluralidade de usos. Vale lembrar que, de 1906 a 1908, Arthur Azevedo já publicava uma série de sainetes intitulados “Teatro a Vapor” no jornal *O Século*, conformando um teatro que, nas palavras de Tatiana Siciliano,

(...) apesar de possuir a forma narrativa de uma peça (estrutura e narração), é pensado para ser lido, não encenado, um teatro que, além disso, faz referências diretas a jornais e revistas dentro das tramas, sugerindo uma cumplicidade entre os gêneros. Por comentar os fatos ocorridos no mundo, o sainete aproxima-se da crônica, só que de forma teatral.<sup>293</sup>

Não há dúvidas de que a perpetuação dessa prática nas revistas ilustradas nessas primeiras décadas do século XX operava de maneira semelhante, ou seja, compondo as leituras, imaginários e formas de lazer do “teatro urbano”.

Se a história da edição teatral na França no começo do século XX é marcada por uma diminuição da produção devido à ampla concorrência de outros meios e a mudanças de práticas

<sup>288</sup> *Almanak Laemmert*, Rio de Janeiro, p. 1596, 1905. (Anúncio).

<sup>289</sup> Eustórgio Wanderley, poeta, compositor, jornalista e escritor para a infância, era professor da Escola de Teatro do Distrito Federal e sócio da SBAT, da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), da Sociedade de Homens de Letras do Brasil, do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, e membro da Academia Pernambucana de Letras.

<sup>290</sup> ““Theatro d’O Tico-Tico”, 1926: Às professoras – para as festas escolares”. *O Tico-Tico*, Rio de Janeiro, Anno XXX, N. 1.424, p. 3, 18 jan. 1933.

<sup>291</sup> *O Tico-Tico*, Rio de Janeiro, Anno XXIV, N. 703, p. 21, 26 mar. 1919.

<sup>292</sup> *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, p. 17, 31 mai. 1930.

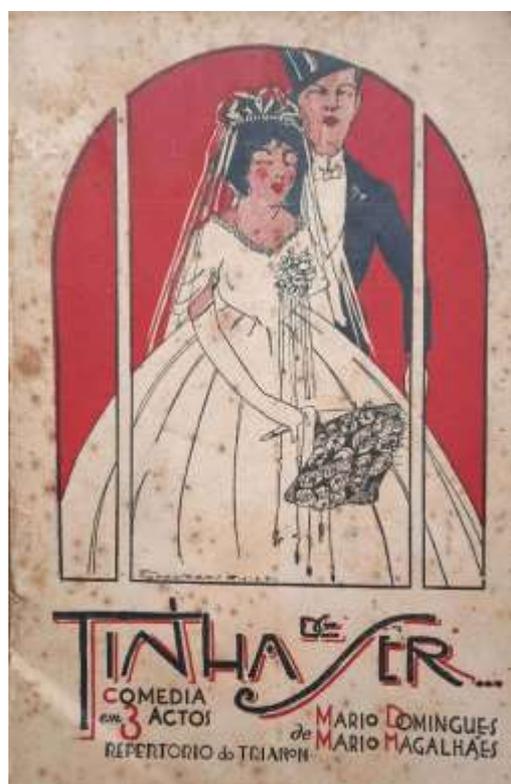
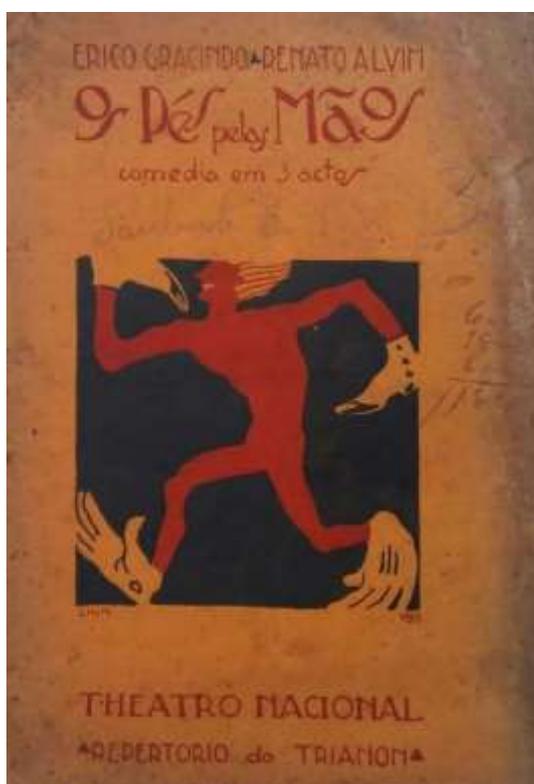
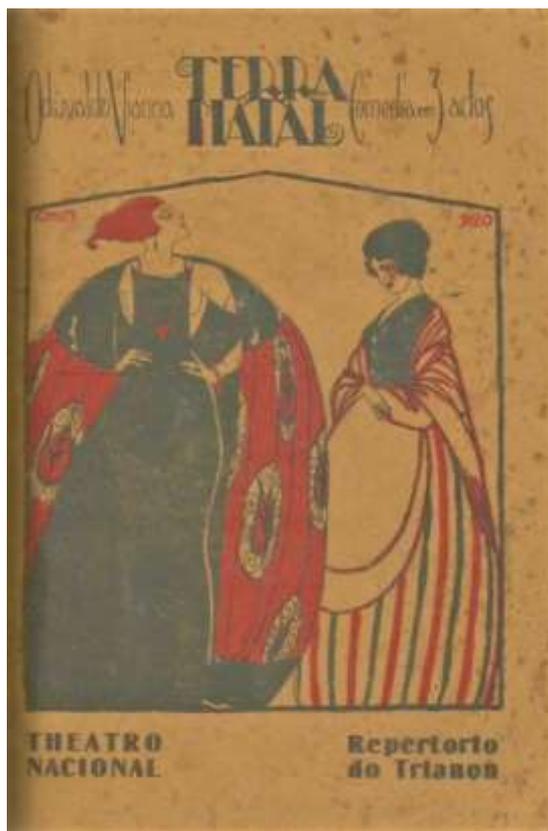
<sup>293</sup> SICILIANO, Tatiana Oliveira. *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo: cenas de um teatro urbano*. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014. p. 169.

<sup>294</sup>, no caso brasileiro constata-se uma diferença: o incremento da produção editorial teatral em livros se dá a partir de então. O aumento do reconhecimento do trabalho teatral escrito nacional, a partir do fim da Primeira Guerra, impulsiona o teatro como impresso de maior estatuto e com maior objetivo de perenização. Esse processo será concomitante ao declínio das peças teatrais em formato folhetim, que se beneficiavam de um intenso diálogo com a imprensa. É possível conjecturar que a decadência desse modelo em revistas tem também no rádio um de seus motivos, haja vista a concorrência dessa nova forma de comunicação periódica por meio do rádioteatro e da radionovela.

Do mesmo modo, a venda de impressos nas bilheterias, no hall de entrada ou na plateia dos teatros será, lentamente e em grande medida, substituída pela distribuição às livrarias como espaços privilegiados para tal. Por fim, o crescente controle do repertório textual encenado e publicado, submetido à ordem do direito autoral, mudava paulatina, mas radicalmente, a lógica desse mercado que passará a estar ligado à noção de propriedade intelectual. As sociedades e redes mútuas promoviam uma batalha pela valorização simbólica e econômica do texto, se empenhando na certificação do que seria uma obra teatral e afastando, não sem inúmeros debates, adaptadores, arranjadores e plagiários, que corriqueiramente divulgavam o nome do tradutor mas omitiam o do autor. Consequentemente, isso levará a um maior cuidado e lentidão nas dinâmicas de publicação, distantes de tantas impressões ligeiras para venda nas noites de representação. Ao mesmo tempo, os projetos nacionais, intelectuais e os imperativos da consagração no mundo letrado irão atravessar essa produção cultural efêmera pelo imaginário da durabilidade, do silêncio e do peso do ordenamento das bibliotecas, buscando transformar parte da produção teatral escrita em monumento e almejando assim um regime de inscrição temporal das obras distinto daqueles fugazes, eventuais e demasiadamente instáveis.

---

<sup>294</sup> Como o demonstra Jean-Yves Mollier. MOLLIER. 2008. Op. Cit.



Imagens 3, 4 e 5: Peças do “Repertório do Trianon” publicadas por Nicolino Viggiani em 1920

*Revista da Semana*

**As Melindrosas**  
(Comédia)

Elroy Pires e Cecília Achalei

**PERSONAGENS:**

Jobo d'Albuquerque	PERFECIONISTA	Anna Rima
Raul Beral	PERFECIONISTA	Lúcia Bastos
João Gomes	Madame Bastos	Olga Vargas
Jose Renato	Comde	Paquerina
Duque de Vilhena	Maria de Lourdes	Elisa Vargas
Guodas Alves	Esther Costa	Nina Leão

**Comediantes, cantantes e artistas**

... (text continues with a synopsis of the play) ...

**O QUADRO DE WATTEAU**

... (text continues with a synopsis of the play) ...

... (text continues with dialogue and scene descriptions) ...

**A CAMPANHA CONTRA O JOGO**

Peça em 1 acto, de P. Woll

**PERSONAGENS:**

Leonel, Director do Circulo Balanista.	Dakwal	Três amigos a par...
Felix	O Principe Sessantaf...	zera
Cardelino	Felix	Iluz, Schatz
Salsisti	O Duque de Estorpi...	Maria, Estancia
Sonando	O Comissario	à bella Doreteia
		Um anchoa.

... (text continues with a synopsis of the play) ...

... (text continues with dialogue and scene descriptions) ...

*Dardofoto*

**Os Verdes**

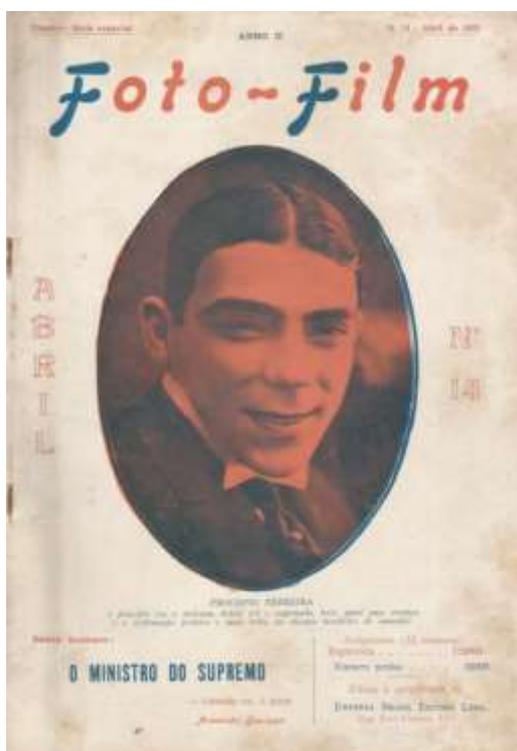
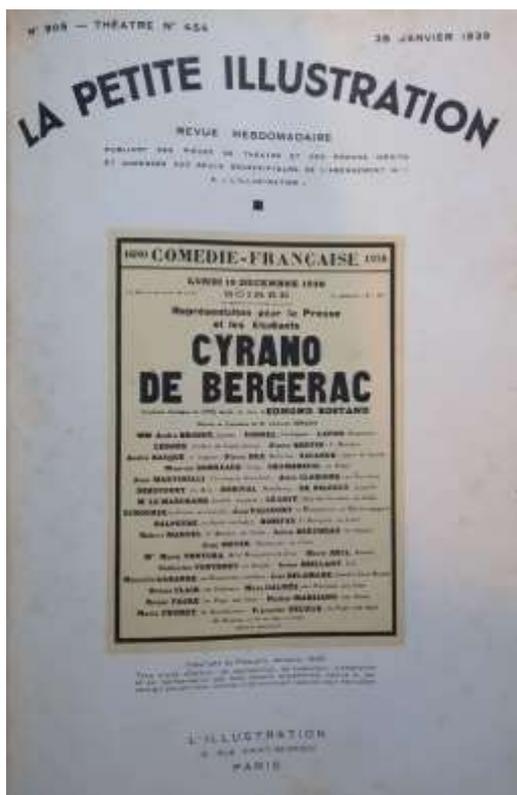
**ACTO GRANGUINHOLESICO**

**de VISIATO CORREA**

... (text continues with a synopsis of the play) ...

... (text continues with dialogue and scene descriptions) ...

Imagens 6, 7, 8 e 9: Peças publicadas em: Revista da Semana, RJ, Anno XIX, N. 2, p. 3, 16 fev. 1918; Leitura Para Todos, RJ, N. 17, p. 73, dez. 1920; Leitura Para Todos, RJ, N. 15, p. 105, out. 1920; Para Todos, RJ, N. 37, p. 19, 30 ago. 1919. Fonte: Hemeroteca Digital – BN



Imagens 10 e 11: Volumes de *La Petite Illustration Théâtrale* de 1939

Imagens 12 e 13: Volumes de *Foto-Film* de 1925

## 2.4. A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

### 2.4.1. SBAT: inventar um autor de teatro

A lendária sentença ‘não só de pão vive o homem’, está justificada mais do que nunca. Não só de trigo vive a República. Alguma coisa existe que vale nesta terra (...), e que não é somente trigo e carne: vale também a produção de vossos cérebros, que se traduz em ouro. Vosso labor intelectual deu pão a centenas de pessoas (...).

Discurso do presidente da Sociedade Argentina de Autores Dramáticos e Líricos. “Para que os srs. autores leiam”. *Comedia Jornal de Theatros*, 11 ago. 1917

Entre as décadas de 1920 e 1930, uma figura se tornaria extremamente conhecida nos meios teatrais do Rio de Janeiro. Tratava-se de Franxavier Valadares Porto, o velho e “popularíssimo” Valadares da SBAT, magro e baixinho, marcado por sua “farta bigodeira”, gravata *à lavallière*, e por portar sempre uma pasta.<sup>295</sup> Funcionário da Diretoria Geral de Saúde Pública e antigo cocheiro da Carris Urbanos<sup>296</sup>, quando já era admirador e amigo dos dramaturgos, ele se tornaria o primeiro fiscal e cobrador de direitos autorais da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, com cadeira cativa nos teatros e conhecido por dormir nas estreias quando as peças não lhe agradavam – o que já era um mau termômetro para os autores e empresários – e por rir desbragadamente quando as peças lhe cativavam. Trabalhando para a Sociedade desde o seu início, conta-se que Valadares teria sido agredido quando incumbido da primeira cobrança. Convém, contudo, abordar precisamente esse início para compreendermos o porquê de sua fiscalização.

A narrativa é razoavelmente conhecida e seu relato possui ares míticos: às 17 horas de 27 de setembro de 1917 – dia em que “uma chuva copiosa a curtos intervalos tudo alagava, amolecendo a terra, esfriando entusiasmos”<sup>297</sup> –, treze pioneiros se reuniram na sala da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), então no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, e fundaram a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, a SBAT. Conforme atestado na primeira ata lavrada pelo secretário *ad-hoc* Viriato Corrêa, estiveram presentes Oscar Guanabarin,

<sup>295</sup> “O velho Valadares”. *A Noite*, Rio de Janeiro, 2 jun. 1945. 2ª seção, p. 6.

<sup>296</sup> “Antoine. Um capítulo da história anedótica do teatro no Rio de Janeiro, excerto do livro inédito, de Ruben Gill, “Praça Tiradentes””. *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro, s.p., 1947.

<sup>297</sup> “Uma reportagem no conselho da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes”. *Comoedia*, Rio de Janeiro, Ano I, N. 1, p. 25, 1 jun. 1946. As palavras são do dramaturgo Daniel Rocha e se repetem de maneira quase idêntica em matéria sobre os 70 anos da Sociedade veiculada em sua revista em 1987. ROCHA, Daniel. A SBAT e o direito do autor no Brasil. *Revista de Teatro SBAT*, Rio de Janeiro, n. 463, p. 1-14, jul-ago-set. 1987.

Gastão Tojeiro, Francisca Gonzaga (Chiquinha), Euricles Mattos, Avelino Andrade, Bastos Tigre, Fabio Aarão Reis, Alvarenga Fonseca, Raul Pederneiras, Oduvaldo Vianna, Antonio Quintiliano e Rafael Gaspar da Silva (J. Praxedes).<sup>298</sup> A reunião teria sido coordenada por Pederneiras e, como não havia mais funcionários da ABI no local e ninguém havia se preparado, a ata fora redigida em uma folha simples de carbono para cópias datilografadas, sendo posteriormente guardada como relíquia no cofre da tesouraria da Sociedade.

A primeira diretoria provisória, encarregada de elaborar os estatutos, foi composta pelo presidente Oscar Guanabarro, e por Viriato Corrêa, Tojeiro, Chiquinha Gonzaga e Euricles Mattos. Já na segunda reunião, realizada na semana seguinte, os primeiros treze se tornaram 32, somando-se aos anteriores nomes como Coelho Netto, Paulo Barreto (João do Rio), Belmiro Braga, Carlos Cavaco, Candido Costa, Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt.<sup>299</sup> Nas dez reuniões preparatórias que se seguiram no mês de outubro – onde buscou-se elaborar o regimento interno, nomear comissões, e aprovar os estatutos e as tabelas de cobrança de direitos – mais nomes se juntaram, a exemplo de Abdon Milanez, Catulo da Paixão Cearense, Medeiros e Albuquerque, Francisco Braga, Bento Mussurunga e Celestino Silva. A observação desses nomes evidencia que o conjunto era formado sobretudo por dramaturgos de carreira que alimentavam a máquina acelerada da produção teatral no Rio de Janeiro nessas primeiras décadas do século, mas também por amantes do teatro que buscavam eventualmente emplacar seus textos, por intelectuais cuja produção dramaturgica não era sua atividade principal (casos de Paulo Barreto, Catulo e Coelho Netto), e por maestros e compositores ligados ao teatro musicado e que tinham nele um instrumento significativo de divulgação do seu trabalho (Chiquinha Gonzaga, Bento Mussurunga, Paulino Sacramento e Abdon Milanez).

Em que pesem as disputas narrativas pela idealização do projeto de uma sociedade, oscilando entre as lideranças de Chiquinha Gonzaga e de Raul Pederneiras (com a colaboração de Viriato Corrêa)<sup>300</sup>, o movimento ganhava uma expressão prática coletiva após alguns anos

<sup>298</sup> Também fizeram-se representar por procuração José M. Nunes, Adalberto de Carvalho, Raul Martins, Carlos Cavaco, Domingos Roque, Paulino Sacramento, Luiz Peixoto e Mauro de Almeida. *Acta da Fundação da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes*, 1917. Arquivo SBAT. Agradeço ao Sergio da SBAT e a Solange Balbi pelo envio das atas.

<sup>299</sup> A lista completa dos presentes inclui ainda os nomes de Agenor de Carvoliva, Goulart de Andrade, Azevedo Coutinho, Ignacio Raposo, Lessa Bastos, Marques Pinheiro, Raphael Pinheiro, Julião Machado, Arthur Cintra, J. Brito, Rubem Tavares, Carlos Bettencourt, Abílio Margarido, Mario Monteiro e Euclides Bastos, fazendo-se representar ainda Delgado de Carvalho, Henrique Oswald, Oscar Lopes, Benjamin Carvoliva, Arlindo Leal, João Luso, Restier Junior, os irmãos Quintiliano, José Nunes, Paulino Sacramento, Adalberto de Carvalho, Bento Mussurunga e Mauro de Almeida. *Acta da Reunião de 4 de outubro de 1917*. Arquivo SBAT.

<sup>300</sup> A biografia de Chiquinha Gonzaga, de Edinha Diniz, por exemplo, atribui a ela a liderança e ideia de criação da SBAT, enquanto os relatos mais oficiais da própria associação, estabelecidos em grande medida por sucessivos textos de Daniel Rocha ao longo de seus boletins e revistas, concedem em geral esse “título” a Pederneiras. DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1999.

de reivindicações e campanhas na imprensa, por meio das quais se denunciava a falta de reconhecimento do autor teatral, os abusos dos empresários e as apropriações indébitas do nascente mercado fonográfico. Há que se frisar que em 1917 já existiam leis e convenções que intentavam proteger os direitos autorais de escritores no Brasil. Conforme mencionado em seção anterior, a lei nº 946 de 1º de agosto de 1898 dispunha sobre essas questões para os residentes em território nacional e, em 1912, a lei nº 2.577 estendeu a cidadãos membros da IV Convenção Pan-Americana de Direitos Autorais, realizada em Buenos Aires em 1910, os mesmos direitos. Além disso, o Código Civil de 1916, instituído pela lei nº 3071, trazia em seu artigo 649 que a reprodução de uma obra literária, científica ou artística pertencia exclusivamente ao seu autor, e que após o seu falecimento esse direito seria conferido aos herdeiros por um período de 60 anos.<sup>301</sup> Para assegurar esse direito, o artigo nº 673 do mesmo Código orientava que a obra divulgada por tipografia, litografia, gravura ou outros sistemas de reprodução fosse depositada, em dois exemplares, na Biblioteca Nacional, no Instituto Nacional de Música ou na Escola Nacional de Belas Artes, sendo que a certidão desse registro atestaria a propriedade da obra.<sup>302</sup> Esses mecanismos, contudo, pareciam ineficazes para a dinâmica teatral no que se refere à proteção da obra dramática e à fiscalização de seus usos, o que era agravado pelas formas instáveis de inscrição do texto, como já demonstrado, facilitando as apropriações e dificultando o registro.

Ao mesmo tempo, o controle da propriedade intelectual se mostrava cada vez mais uma preocupação internacional, cujo maior símbolo havia sido a Convenção da União de Berna (CUB), realizada na Suíça em 1886 (com diversas revisões nas décadas seguintes), e que intentava estabelecer o reconhecimento dos direitos de autor entre as nações signatárias, lançando as bases da propriedade literária e artística internacional. Dessa maneira, autores deveriam ter suas obras protegidas também no estrangeiro, e não apenas pelas legislações desenvolvidas em cada país de origem, o que buscava regular as intensas trocas empreendidas transnacionalmente de modo bastante livre ao longo do século XIX. Embora o Brasil não fosse inicialmente um dos países signatários – o que só ocorreria no governo de Epitácio Pessoa, em 1922 –, a formação de sociedades literárias, teatrais e musicais em diversas localidades criava uma ambiência favorável à articulação coletiva e à pressão pela observância dessas leis e

---

<sup>301</sup> Artigo 649 da Lei nº 3.071 de 01 de janeiro de 1916. Disponível em: [www.jusbrasil.com.br/topicos/11439124/artigo-649-da-lei-n-3071-de-01-de-janeiro-de-1916](http://www.jusbrasil.com.br/topicos/11439124/artigo-649-da-lei-n-3071-de-01-de-janeiro-de-1916). Acesso em: 18 mai. 2020.

<sup>302</sup> Artigo 673 da Lei nº 3.071 de 01 de janeiro de 1916. Disponível em: [www.jusbrasil.com.br/topicos/11436686/artigo-673-da-lei-n-3071-de-01-de-janeiro-de-1916](http://www.jusbrasil.com.br/topicos/11436686/artigo-673-da-lei-n-3071-de-01-de-janeiro-de-1916). Acesso em: 18 mai. 2020.

acordos. De modo geral, tais sociedades davam continuidade e aprofundavam a lógica inaugurada na Inglaterra do início do século XVIII e na França do final do mesmo século, quando as noções de *copyright* e de *droit d'auteur* forneceram os “modelos de propriedade científica, literária e artística mais difundidos no Ocidente, transplantados para diversos países e consagrados pelas Convenções Internacionais”<sup>303</sup>. Sem adentrarmos nos meandros desse processo complexo que ultrapassa em muito o mundo do espetáculo, podemos dizer que o direito autoral moderno se fundaria então como uma série de prerrogativas jurídicas que asseguram a propriedade intelectual e a exploração comercial de suas expressões, garantindo a titularidade de um criador sobre sua obra e unindo assim os direitos morais e patrimoniais.

No caso específico do teatro, a inspiração paradigmática para a criação de sociedades em defesa dos interesses de seus autores era proveniente da *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (SACD), idealizada na França por Beaumarchais em 1777, mas colocada em prática apenas em 1829 graças os esforços do dramaturgo Eugène Scribe. A despeito do estatuto legal adquirido em 1837, a SACD enfrentaria grandes dificuldades para que os dramaturgos franceses recebessem pelo imenso volume de peças representadas no exterior, quadro que só começaria a se transformar nos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial com a adoção de uma postura mais ofensiva.<sup>304</sup> Conformando uma poderosa associação de renome internacional, segundo Christophe Charle, precisamente em 1907, a SACD contabilizava 302 sócios permanentes e 4058 estagiários (status intermediário antes da admissão plena).<sup>305</sup> Nesse contexto, o estabelecimento de acordos bilaterais aumentava a influência dessa sociedade como modelo que se ansiava repetir em outros países.

Simultaneamente, a fundação da SBAT está inserida em um amplo impulso associativo internacional derivado de tensões sociais e de perspectivas de participação política que se abriam naquelas décadas, fazendo com que o clima de organização de classes para exercer pressões e transformações no mundo do trabalho alcançasse também o teatro. Podemos mesmo dizer que se dá, então, a consolidação de um entendimento segundo o qual o profissional desse meio se reconhecia como um trabalhador como outro qualquer, com maior ou menor força e

---

<sup>303</sup> ALVES, Marco Antônio Sousa. Genealogia e crítica do direito autoral: colocando em questão o autor e as formas de fomento e proteção das criações intelectuais. In: XVII Congresso Nacional do Conpedi, 2008, Brasília. *Anais...* Florianópolis: Fundação Boiteux, 2008. p. 6452-6468. p. 6456.

<sup>304</sup> YON, Jean-Claude. L'Évolution de la législation internationale du droit d'auteur au XIXe siècle: le cas du répertoire français à l'étranger. In: YON, Jean-Claude (Dir.). *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle*. Paris: Éditions Nouveau Monde, 2008. p. 19-33.

<sup>305</sup> CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 141.

concessões a depender do local e da solidez do estabelecimento dessa atividade enquanto mercado. Hélène Boisbeau assinala que

Nos anos 1900, o mundo do teatro foi abalado, como o conjunto da sociedade francesa, por importantes movimentos grevistas. A greve, legalizada pela lei de 1864, tornou-se, para os trabalhadores, tanto um meio de pressão quanto uma forma de expressão. As profissões teatrais vivenciam isso. A greve também informa sobre as tensões sociais que se exercem no seio dos teatros e quais são as consequências de suas transformações sociais e econômicas. Em 1914, surgiram os primeiros sindicatos de defesa dos trabalhadores do espetáculo (...).<sup>306</sup>

Tais reivindicações e formas associativas se proliferaram por outros países. Em 1910, por exemplo, era criada a *Sociedad de Autores Dramáticos y Líricos* na Argentina (futura Argentores); e, no ano de 1919, duas greves em importantes centros teatrais das Américas ganhavam as páginas dos jornais: a greve dos artistas de Buenos Aires, que não obteve grandes resultados mas legou a consolidação da *Asociación de Actores*<sup>307</sup>; e a greve da *Actors' Equity Association* em Nova York. Esta última durou um mês e opusera empresários e artistas, que reivindicavam pautas como ordenados mínimos e pagamento por ensaios. Buscava-se, assim, corrigir os abusos das empresas e da Associação dos Empresários, que acabou sendo obrigada a ceder às exigências da associação de atores.<sup>308</sup> O periódico *O Jornal* noticiou da seguinte maneira o término dessa greve: “É eis assim terminada (...) a tumultuosa greve dos artistas americanos, que por tanto tempo interessou aos seus colegas do mundo inteiro. ‘O exemplo está dado’, disem elles. ‘Que os nossos collegas nos imitem!’. Aguardemos agora a solução do conflito theatral de Paris e Madrid, ainda sem solução satisfatória”<sup>309</sup>.

No Brasil, como salienta Flávia Ribeiro Veras<sup>310</sup> ao estudar as maneiras pelas quais os artistas se constituíram como categoria trabalhista no Rio de Janeiro, o crescimento da indústria de diversões na virada do século convertia o teatro em uma forma capitalista de produção,

<sup>306</sup> Do original: “*Dans les années 1900, le monde du théâtre est secoué, comme l’ensemble de la société française, par d’importants mouvements de grève. La grève, légalisée par la loi de 1864, devient, pour les ouvriers, autant un moyen de pression qu’un mode de`expression. Les professions théâtrales l’experimentent. La grève fournit aussi des informations sur les tensions sociales qui s’exercent au sein des théâtres et qui sont les conséquences de leurs mutations sociales et économiques. En 1914, apparaissent les premiers syndicats de défense des ouvriers du spectacle (...)*”. (Tradução nossa). BOISBEAU, Hélène. *Évolution des contours sociologiques et juridiques de la profession (1789-1992)*. In: GOETSCHEL, Pascale.; YON, Jean-Claude (Dir). *Directeurs de Théâtre, XIXe-XXe siècles: histoire d’une profession*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2008. p. 13-29. p. 20.

<sup>307</sup> Segundo GOMES, Tiago de Melo; VELASCO, Carolina González. Trabalhadores do teatro musicado no Rio de Janeiro e Buenos Aires dos anos 1920. In: KABENGELE, Daniela do Carmo e PALAMARTCHUCK, Ana Paula. (Org.). *Diálogos possíveis: a cultura nas ciências humanas*. Maceió: Ed. UFAL, 2015. p. 133-160.

<sup>308</sup> SEGRAVE, Kerry. *Actors Organize: A History of Union Formation Efforts in America, 1880-1919*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2007.

<sup>309</sup> “A greve theatral em Nova York”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 11, 17 nov. 1919.

<sup>310</sup> VERAS, Flávia Ribeiro. *Tablado e Palanque – A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918-1945)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica-RJ, 2012.

oriunda de investimento significativo de capital por parte dos empresários, o que gerava lucros e aumentava a exploração dos profissionais do setor. Além disso, a diminuição das turnês com a Primeira Guerra Mundial, conforme já demonstrado, acarretou um refluxo sobre o mercado interno e impactou as relações de trabalho, fortalecendo ao mesmo tempo os sentimentos nacionais e as organizações coletivas. Neste cenário, a reivindicação por melhores condições de trabalho e o desenvolvimento de alguma consciência de classe materializada na criação de associações não será privilégio dos autores: em 1918 será fundada a Casa dos Artistas; em 1920 serão criadas a União dos Pontos Profissionais de Theatro e a União dos Carpinteiros Theatraes<sup>311</sup>; em 1922, a União dos Eletricistas Theatraes<sup>312</sup>; e até o ano de 1927 seriam ainda criadas a União dos Contra-Regras, a União das Coristas Theatraes do Brasil, a União dos Maquinistas, a Associação Benéfica dos Porteiros Theatraes, e até mesmo uma União dos Cambistas Theatraes.<sup>313</sup> Com reivindicações e graus de organização diversos, algumas dessas sociedades seriam regidas, a partir de 1927, pela Federação das Classes Teatrais do Brasil.

As palavras do dramaturgo Daniel Rocha quando dos 70 anos da SBAT evidenciam o entendimento institucional acerca do contexto que marcara a sua criação:

O ano de 1917 foi um ano de grande agitação no mundo inteiro. (...). O Brasil declarava guerra à Alemanha do Kaiser e as greves surgiam aqui e ali, sob o comando dos Centros de Resistência, Grêmios Operários e outros conglomerados obreiros. Os nossos intelectuais participavam à sua maneira dessa agitação, tidos como “anarquistas”, “bolcheviques” e “marximalistas”, segundo os jornais da época. A fundação da SBAT surgiria como consequência dessa tomada de consciência de todos os trabalhadores contra a dominação do empresariado em geral.<sup>314</sup>

No bojo das lutas da Primeira República, portanto, e coincidindo especificamente com anos marcados por greves e mobilizações operárias, a SBAT inaugura um processo de enfrentamentos possibilitado pelo fato de o artista passar a ser capaz de compreender seu trabalho de maneira correlata daquele realizado pelo trabalhador manual, reconhecendo assim sua situação de exploração. Em 27 de outubro de 1917, com a eleição de sua diretoria provisória

<sup>311</sup> A União dos Carpinteiros Theatraes, fundada em 20 de junho de 1920, seria reconhecida de Utilidade Pública Municipal pelo Decreto Legislativo nº 3.113, de 9 de agosto de 1926.

<sup>312</sup> A União dos Eletricistas Teatrais, por exemplo, fora fundada em abril de 1922, e uma de suas primeiras ações foi dirigir-se à Inspeção de Iluminação Pública pleiteando só admitirem como eletricista nas casas de diversões quem atestasse competência mediante um exame. Para os sócios que não se considerassem preparados, a União abriria um curso em sua sede. “União dos Electricistas Theatraes”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 6, 31 abr. 1922.

<sup>313</sup> “Francisco Antonio Correia”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 5 jul. 1927. No final de 1925 também seria fundada a Sociedade Brasileira de Empresarios Theatraes, tendo como alguns de seus membros J. Cruz Junior, Manoel Pinto, Christiano de Souza, Raul Gomes da Silva, Francisco Serrador, Antonio Neves, Nicolino Viggiani e Eduardo Victorino.

<sup>314</sup> ROCHA, Daniel. “A SBAT e o direito do autor no Brasil”. *Revista de Teatro SBAT*, Rio de Janeiro, n. 463, p. 1-14, jul-ago-set.1987. p. 2.

– composta por Paulo Barreto (presidente), Raul Pederneiras (vice-presidente), Viriato Corrêa (1º secretário), Avelino de Andrade (2º secretário), Bastos Tigre (tesoureiro), Oduvaldo Vianna (procurador) e Agenor de Carvoliva (arquivista)<sup>315</sup> –, o discurso de posse do presidente Paulo Barreto não deixava dúvidas acerca dessa perspectiva:

A Sociedade Brasileira de Autores Theatraes surgiu depois, muito depois do que devia ter surgido. Como todas as outras profissões, a profissão de fornecedor de trabalhos theatraes, poderia sofrer do mal comum às terras novas que seguem sem iniciativa as formas das velhas organizações sociaes: a exploração dos trabalhadores pelas empresas de trabalho. (...). Socialmente, o mundo não tem sido na sua evolução senão o crescente desenvolvimento do sentimento das classes. Aqui no Brasil, há exemplos recentes da força representativa das classes unidas, desde os operários até os artistas, desde a Resistencia dos Estivadores ao Centro Musical. (...). O capitalista, que é comerciante, serve-se em qualquer classe social dos mesmos processos, e o resultado para os que lhe dão trabalho, quando não são unidos – é a sua crescente desconsideração. Deixa de valer o trabalhador desde que outro o substitue e logo o amador vale como o trabalhador (...). Aquelles que tenham a teimosia romântica de julgar a profissão das letras uma excepção, basta lembrar que os artistas deixaram de ser parasitas desde que unidamente defenderam os seus interesses, de fornecedores sociaes de obras tão necessárias como as mais necessárias obras: as obras de arte. E que foram e são as leis exigidas pelas classes unidas as garantidoras da subsistência e da riqueza dos que têm a profissão de escrever. (...).

É no terreno pratico, resistindo, teimando, creando o valor econômico e o valor financeiro da obra de theatro que conseguiremos o respeito da outra parte que enriquece (...).

A Sociedade Brasileira de Autores Theatraes é uma associação de classe, sem intuits litterarios, sem pretenções românticas, sem fins rethoricos. O seu único desejo é realizar o respeito à profissão de escriptor de theatro. (...) a Sociedade é o “comitê” permanente de “controle” para que cada theatro retribua como deve, respeite como deve, o trabalho alheio (...).

Queremos, sim, viver, como vivem os nossos confrades em todos os paizes em que há uma litteratura theatral – litteratura que em alguns casos, seja dito de passagem, floriu extraordinariamente, como na Hespanha, na Italia, na Argentina, depois da força tenaz das sociedades nossas congêneres.<sup>316</sup>

O primeiro impulso para o reconhecimento de uma identidade coletiva de autores teatrais com objetivos comuns passava, assim, por assimilar e difundir a ideia de que a categoria era caracterizada pela venda de sua força de trabalho para produção de textos em série que servissem aos palcos. Essa venda, todavia, se dava costumeiramente de modo injusto e sem qualquer regulação, fazendo com que eles não se beneficiassem dos lucros obtidos nas temporadas. Os acordos eram informais e os autores recebiam pelo texto aquilo que os

<sup>315</sup> Foram ainda nomeados um Conselho Fiscal (Francisca Gonzaga, Heitor Beltrão, Alvarenga Fonseca, Paulo Araújo, Arthur Cintra e Candido Costa); um “comitê” da SBAT em Portugal (Coelho de Carvalho, Albino Forjaz de Sampaio e Augusto de Castro); e instituídas uma comissão de relações internacionais, uma comissão perante o prefeito municipal para advogar a abolição do imposto sobre espetáculos de peças nacionais e a melhor fiscalização das companhias, e uma comissão para obter do congresso um código teatral.

<sup>316</sup> “SBAT – O discurso do sr. Paulo Barreto”. *A Rua*, Rio de Janeiro, p. 5, 1 nov. 1917.

empresários estivessem dispostos a pagar, isso quando suas obras não eram plagiadas com títulos trocados ou representadas sem autorização. Por essas razões, a SBAT estabeleceu como um de seus objetivos primordiais a defesa moral da propriedade intelectual, à qual correspondia um valor de troca; e, para assegurar essas transações, desde as suas primeiras reuniões foi discutida a instituição de uma tabela mínima para o pagamento de direitos aos dramaturgos associados.

O alto prestígio de alguns nomes e a penetração na imprensa de parte de seus membros faziam com que as iniciativas e discussões empreendidas desde o princípio da Sociedade fossem amplamente reportadas nos periódicos, o que de imediato despertou a insatisfação de grandes empresários, como Pascoal Segreto e Leopoldo Fróes, que afirmavam não possuir meios para cumprir a dita tabela. Em matéria no jornal *A Rua*, era dito que “o Sr. Leopoldo Fróes numa entrevista absolutamente pitoresca afirmou que os autores theatraes no Brasil não tinham direito a receber mais do que recebiam porque não viviam exclusivamente do teatro – uns eram empregados públicos, outros jornalistas, outros advogados, etc., etc.”<sup>317</sup>. Além disso, o *leitmotiv* de que o Brasil não possuía literatura teatral servia aos empresários para desacreditarem a associação e buscarem se manter soberanos nas decisões que envolviam o uso dos textos. Enquanto isso, da outra parte, denunciava-se que os empresários cobravam 50% da renda bruta de um espetáculo pelo aluguel dos seus teatros e se serviam da obra alheia de modo completamente arbitrário. Tal conflito teve como resultado aproximadamente um ano de ofensas, boicotes, representação de peças antigas para escapar ao pagamento de direitos e campanhas na imprensa e nos palcos. Tendo como principais pivôs, de um lado, Paulo Barreto e Viriato Corrêa, e do outro, Leopoldo Fróes, que criou uma “lista negra” dos autores que não deveriam ser representados, o embate teria gerado até arremessos de ovos e batatas em cena aberta no Teatro Trianon, com a condução dos envolvidos para a delegacia.<sup>318</sup>

Em março de 1918, foi criada a Associação dos Autores Dramáticos Brasileiros (AADB), tutelada pelos empresários e com o objetivo implícito de fazer frente à SBAT ao pregar uma suposta harmonia de interesses defendendo que os acordos deveriam ser feitos entre as partes envolvidas sem a submissão a tabelas externas.<sup>319</sup> Em novembro de 1918, contudo, as duas associações acabam fundindo-se, com a patente vitória dos propósitos da primeira, o que

<sup>317</sup> “Scenas & Telas”. *A Rua*, Rio de Janeiro, p. 2, 6 fev. 1918.

<sup>318</sup> MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966.

<sup>319</sup> A diretoria da AADB era composta por Azeredo Coutinho (presidente), Candido de Castro (vice-presidente), Octavio Rangel (1º secretário), Luiz Palmeirim (2º secretário) e Gastão Tojeiro (tesoureiro). Vale dizer que, ao que tudo indica, Gastão Tojeiro, presente nos momentos iniciais de fundação da SBAT, se retira desta por pressão de Leopoldo Fróes, que então levava no Trianon o grande sucesso de sua autoria, *O simpático Jeremias*.

representava a derrota dos empresários, que tiveram que se submeter às reivindicações dos autores e à temida tabela<sup>320</sup>. Como indicativos dessa conciliação entre as categorias, em 1919 a Empresa Pascoal Segreto ofereceria espetáculos em homenagem à SBAT e, em 1921, o consórcio de Viriato Corrêa e Oduvaldo Vianna com o empresário Nicolino Viggiani para arrendamento do Trianon já seria fundado na solicitação do apoio da Sociedade e na aceitação de sua tabela como condições para o impulsionamento do teatro nacional a partir da encenação de textos brasileiros.

Embora a fundação e os lances iniciais da SBAT sejam, como já dito, relativamente conhecidos e mitificados, a ponto de Ruy Castro intitular esse momento de início da “era do autor” no teatro brasileiro<sup>321</sup>, e a despeito dos testemunhos do crítico Mario Nunes<sup>322</sup>, fonte constantemente utilizada como panorama para o teatro dessas décadas, a Sociedade permanece pouco investigada. Longe de pretender narrar a história da associação, intencionamos ainda delinear as suas principais bases de funcionamento nas primeiras décadas de existência, geradoras de ganhos práticos e significados simbólicos.<sup>323</sup> Em outras palavras, isso implica demonstrar como a SBAT foi ampliando consideravelmente sua esfera de ação e desenvolvendo um sofisticado aparelho de controle dos direitos autorais ao longo dos anos, promovendo a ideia de autoria como estatuto jurídico capaz de interferir no mercado e alterar simbolicamente as noções de autor teatral. Uma vez que as próprias prerrogativas de sua atuação exigiam um acentuado grau de abstração, posto que se tratava da defesa de uma propriedade não palpável, era imperativo estruturar meios de se instaurar um processo de convencimento que ao cabo operava uma significativa mudança de mentalidade no plano da cultura. A partir desses mecanismos poderemos conceber as consequências do fortalecimento da ideia de autoria no mundo do teatro, com seus respectivos impactos tanto para as concepções de teatro moderno, quanto para a conformação do texto e para a dinâmica das edições teatrais.

---

<sup>320</sup> Para se ter um parâmetro, a tabela para regulamento de direitos autorais aprovada em maio de 1918, revista posteriormente diversas vezes, estabelecia os seguintes valores: I) Espetáculos inteiros – Tabela A: Dramas, comédias, “vaudevilles”, farsas, “féeries”, tragédias e em geral, as peças sem música – por ato: 10\$000; II) Tabela B: Óperas-cômicas, operetas, revistas, mágicas, fantasias e, em geral, as peças com música - por ato: 10\$000; Espetáculos por sessões – Tabela C) peças sem música, por sessões noturna ou diurna, 20\$000 – peças com música, por sessão noturna ou diurna, 15\$000. A cobrança seria feita por legítimos representantes, e seriam descontados 5% da quantia recebida como percentagem da Sociedade. “SBAT”. *A Razão*, Rio de Janeiro, p. 4, 31 mai. 1918.

<sup>321</sup> CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 71.

<sup>322</sup> NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. 4 v. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956-59.

<sup>323</sup> Diante da inexistência de trabalhos sobre a história da SBAT e na impossibilidade de acessar seus arquivos, em parte em fase de organização sob a guarda da Universidade Federal Fluminense (UFF), o levantamento e análise dessas ações tiveram como fontes as matérias, notícias e atas publicadas em periódicos. Devido à atuação de parte de seus membros na imprensa, a presença dessas informações em jornais não era nada desprezível.

As mencionadas leis e convenções firmadas desde o final do século XIX nunca foram sinônimo de proteção garantida para as obras dos autores teatrais, o que impunha à SBAT o desenvolvimento de sucessivos dispositivos de controle e poder. Em meio a reuniões que ocorriam semanalmente, uma das primeiras medidas tomadas, ainda na presidência de Paulo Barreto, foi a aproximação com as sociedades congêneres estrangeiras. Essa iniciativa era fundamental uma vez que os empresários poderiam recusar os textos brasileiros, a partir de então mais onerosos, e privilegiar os estrangeiros traduzidos ou adaptados sem se preocupar com o pagamento de direitos. No fim de 1917, seria assinado acordo com a Agência Internacional de Autores Dramáticos – conhecida como Agência Ossovetsk devido ao nome de seu diretor –, que, com sede na Argentina, possuía procurações de sociedades europeias para garantia de direitos na América do Sul. Exercendo pressão sobre os empresários e aumentando o controle sobre a tradução de peças estrangeiras, a resolução pretendia que nenhum texto do exterior fosse representado sem autorização da SBAT, ao mesmo tempo em que no Uruguai, Paraguai, Argentina e América Central, a Agência Ossovetsk deveria defender, vigiar e representar os interesses dos autores brasileiros. O jornal *A Rua* de 29 de dezembro daquele ano noticiava da seguinte maneira o acordo selado:

Todo o mundo sabe o que é a propriedade literária do estrangeiro entre nós. Um empresário qualquer manda traduzir esta ou aquela peça, sem a menor satisfação ao seu autor, altera-a, mutila-a como se aquilo fosse coisa sua. Com este recurso os nossos empresários conseguiriam bloquear totalmente a Sociedade de Autores, não montando uma só peça dos seus membros. Tendo de graça as peças estrangeiras, podiam infinitamente dispensar as peças nacionais.

A barreira precisava ser posta abaixo e foi. Com uma hábil e silenciosa política de aproximação a diretoria da SBAT conseguiu entrar em relações com a Agência Internacional. (...).

Com o acordo feito ontem estão tolhidas as traduções. Estas só se farão com a licença das sociedades unidas. Um empresário que, no Brasil quiser a tradução de uma peça francesa ou de qualquer nacionalidade terá que dirigir-se à SBAT.

Os direitos do tradutor serão pagos conforme a tabela da Sociedade Brasileira e os direitos do autor conforme a tabela do país a que elle pertence. (...).

A sessão de ontem merece um novo período para as letras theatraes no Brasil.<sup>324</sup>

A vigilância sobre a representação de textos portugueses também se expandia. Em 1920, o Núcleo dos Autores Dramáticos da Associação de Classe dos Trabalhadores de Theatro (ACTT) portuguesa fixava tabela para cobrança de direitos de peças representadas no Brasil.

---

<sup>324</sup> “O que vae ser de agora por diante a SBAT - O accordo realisado hontem com as sociedades congêneres do estrangeiro”. *A Rua*, Rio de Janeiro, p. 2, 29 dez. 1917.

Além disso, desde sua fundação e ao longo da década de 1920, a SBAT envia representantes a Europa para costurar acordos diretos que pudessem prescindir da intermediação da Agência Internacional Ossovetsk. Dessa maneira, até 1921 seriam assinados convênios com sociedades da Argentina, Chile, Uruguai, Portugal e Espanha; e, em 1929, a SBAT já teria o controle no Brasil de dezesseis associações internacionais de grande direito, relativo a textos teatrais, e pequeno direito, relativo à música. Se destacam, então, os contratos firmados em 1929 com a *American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP) e com a *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (SACD) francesa; este último garantido após a ida do então presidente da SBAT, Abadie Faria Rosa, ao IV Congresso da Confederação das Sociedades de Autores realizado nesse mesmo ano em Madrid. A partir de então, a Sociedade adere à Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores, sediada em Paris. Em 1931, possuindo um chefe de serviço internacional, a SBAT representava e era representada por 25 congêneres, sendo, portanto, mandatária no Brasil dos direitos relativos a uma massa considerável de autores.

Para além dos necessários acordos internacionais, em 1919, sob a presidência de Artur Pinto da Rocha<sup>325</sup>, que sucedera Paulo Barreto, um fato inesperado faria confluir os interesses da SBAT e os da censura, conformada por um movimento crescente de vigilância e moralização policial que ganhava corpo naqueles anos por meio das ações da 2ª Delegacia Auxiliar, responsável pelo serviço geral de censura e fiscalização das casas de diversões públicas.<sup>326</sup> Em meados daquele ano, o 2º delegado auxiliar da polícia do Distrito Federal, o jurista Armando Vidal Leite Ribeiro<sup>327</sup>, decidira por sua conta inserir nessa fiscalização dos teatros a observância

---

<sup>325</sup> Artur Pinto da Rocha (1860-1930), nascido em Rio Grande (RS) e diplomado em direito pela Universidade de Coimbra em 1884, foi deputado pelo Rio Grande do Sul entre 1894-1905 e 1921-1923; um dos fundadores da Faculdade de Direito de Porto Alegre; professor na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro; membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB); e ministro do Supremo Tribunal Militar a partir de 1926. LOPES, Raimundo Helio; NOLL, Isabel. ROCHA, Artur (verbete). CPDOC-FGV. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/ROCHA,%20Artur.pdf>. Acesso em 16 jan. 2022. Sua presidência na SBAT se deu entre 1919 e 1922, quando buscou imprimir à Sociedade um caráter acadêmico, formal e apertuguesado, sendo chamado na imprensa por seus detratores de “Pintoca”.

<sup>326</sup> Em março de 1917, por exemplo, foi iniciada rígida campanha de repressão aos cambistas. Segundo o jornal *O Imparcial*, baseado no relatório feito pelo delegado suplente José Belicha, encarregado de dirigir a fiscalização dos teatros, de 23 de março até 31 de dezembro de 1917 foram efetuadas a prisão de 38 cambistas e apreendidas as entradas de 428 cadeiras, 4 camarotes e 78 senhas. Além dos cambistas, foram presos mais 133 indivíduos infratores do regulamento policial. Belicha acabou (momentaneamente, decerto) com os cambistas e ainda conseguiu fazer com que os teatros fechassem à meia noite “com vantagem para o público que poderá alcançar abertas as casas de chá, etc”. Ele ainda desejava que a fiscalização dos teatros fosse feita com mais vigor e pretendia sugerir às autoridades superiores a criação de uma Inspeção dos Teatros para otimização dos serviços de polícia nesses locais. “O movimento policial dos theatros”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 5, 18 jan. 1918.

<sup>327</sup> Segundo o verbete do CPDOC-FGV, Armando Vidal “de 1915 a 1922 foi delegado auxiliar de polícia na repressão contra jogos e contravenções (...). Foi professor catedrático da Escola Superior do Comércio, da Academia de Altos Estudos, criada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e da Escola Normal. Sócio do Instituto dos Advogados Brasileiros, em 1931 foi destinado relator da comissão organizadora da Ordem dos

da defesa da propriedade literária, baseada na execução dos artigos 3º e 4º do decreto 6.562 de 17 de julho de 1907, que postulava que as representações teatrais deveriam apresentar declaração se a peça era original ou não; em caso de tradução, se ela estaria autorizada; e se estivesse autorizada, que portassem um documento por escrito.<sup>328</sup> Vidal expediu uma portaria em 12 de junho de 1919 para que essas disposições fossem cumpridas, mas a reação do empresário Luiz Palmeirim, habituado a adaptações e arranjos de peças estrangeiras, acabou por derrubar a portaria, solicitando um *habeas corpus* para representações dessa natureza perante o juiz federal da 2ª vara cível, referendado pelo Supremo Tribunal Federal. Vidal não desistiu de seus propósitos e enviou à SBAT uma carta com dois projetos de lei que seriam remetidos ao senado para que a proteção da propriedade literária no teatro fosse efetivada. Nessa carta, ele ainda argumentava que era fundamental à Sociedade adquirir a faculdade de representar em juízo os seus associados e os das congêneres de outros países, apontando que fazia essas sugestões pois “me interesse profundamente pela propriedade literária nacional e estrangeira, e julgo favorável a ocasião para a tentativa”<sup>329</sup>. A SBAT, então, designa uma comissão de autores para entender-se com Armando Vidal a fim de dar à iniciativa caráter oficial e estendê-la a todos os estados do país.

Nos meses seguintes, Vidal se lançou, como delegado, em uma política de forte controle do texto, coibindo a sua “deturpação” através da imposição de multas a atores e empresas pela “collaboração indébita e não solicitada nas peças que representam”<sup>330</sup>. Em dezembro de 1919, O Jornal noticiava “mais um actor multado pela polícia”, informando que

A 2º delegacia auxiliar continua, louvavelmente, no firme propósito de moralizar o theatro. Há dias, foram multados, em virtude de desrespeito à censura e enxertos condemnáveis, três actores do S. José. Hontem foi multado em 50\$ o actor José Ricardo, do República, por haver também enxertado phrases pouco limpas no papel que interpreta na revista “Trombeta da Fama”. Prossiga o sr. Armando Vidal na sua intenção moralizadora, que vem sendo apreciada sob geraes aplausos.<sup>331</sup>

---

Advogados do Brasil (OAB), tendo sido autor dos projetos de sua criação. Em 1932 presidiu o conselho nacional da OAB, integrando ainda em duas ocasiões seu conselho federal, como representante de Pernambuco. Em fevereiro de 1933, durante o governo de Getúlio Vargas, assumiu a presidência do Departamento Nacional do Café (DNC), criado nessa ocasião em substituição ao Conselho Nacional do Café”. RIBEIRO, Armando Vidal Leite (verbete). CPDOC-FGV. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ribeiro-armando-vidal-leite>. Acesso em: 27 set. 2020.

<sup>328</sup> VIDAL, Armando. *O teatro e a lei* (estudos). Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1932.

<sup>329</sup> Ibid. p. 36.

<sup>330</sup> “Excessos em Scena. Louvores à acção da polícia”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 11, 10 dez. 1919.

<sup>331</sup> “Mais um actor multado pela polícia”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 11, 10 dez. 1919.

Evidentemente, a SBAT estava por trás dessas felicitações, veiculando constantemente na imprensa cartas abertas, notas e matérias tecendo louvores à ação policial, saudando o delegado por suas medidas enérgicas e apresentando-o como um “ponto de apoio para poder impor algum respeito ao trabalho alheio”<sup>332</sup>. Nesse “encontro das aspirações”<sup>333</sup>, a repressão moralizante à improvisação dos atores que inseriam os famigerados “cacos” com ditos obscenos tinha como correspondente um discurso de preservação dos textos originais, que resvalava na disputa pelo controle da obra enquanto espetáculo. Assim, em ofício enviado a Vidal por Candido Costa, 1º secretário da SBAT, era dito “que uma peça faça sucesso, ou cala, mas... sob a responsabilidade exclusiva do seu autor”<sup>334</sup>.

Armando Vidal seria nomeado sócio honorário da Sociedade, por seus serviços prestados à causa dos autores, em janeiro de 1920; e faria parte do corpo de consultores de sua Assistência Judiciária, instituída em 1924, formado também por Antonio Ramos Carvalho de Brito, Antonio Evaristo de Moraes, Antonio Avelino de Andrade e mais sete advogados.<sup>335</sup> Mas sua aproximação com a entidade teria ainda outras consequências. O primeiro projeto de lei enviado por Vidal ao senado, por intermédio do senador José Maria Metello Junior, acabou por levar ao reconhecimento da SBAT como de utilidade pública federal, por meio do decreto nº 4.092 de 4 de agosto de 1920.<sup>336</sup> Oficializando e tornando lei suas ações, passava a ser reconhecido à Sociedade, dentre outras prerrogativas, o direito de representar seus associados perante a polícia ou em juízo nos processos referentes à propriedade literária e artística; a autorização para cobrança das percentagens de direitos de autor perante as empresas teatrais; e a possibilidade de entrar em acordos recíprocos com sociedades estrangeiras congêneres.<sup>337</sup>

Além dessa crescente judicialização, as relações com Armando Vidal abriram as portas da SBAT para uma forte aliança com a censura e a polícia, uma vez que eram estas as habilitadas para liberar as representações – o que passaria a ser feito apenas mediante apresentação de liberação da Sociedade –, ou de interrompê-las, caso não possuíssem autorização. Deve-se lembrar que, segundo o decreto nº 14.529 de 9 de dezembro de 1920, para a censura prévia, os textos das peças deveriam ser enviados para a 2ª delegacia auxiliar de polícia, o que facilitava esse controle mediante o repasse dos programas dos teatros à SBAT. Essa medida visava, dentre

<sup>332</sup> “Os direitos de autor theatrical - A SBAT ao 2º delegado auxiliar”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 17 jun. 1919.

<sup>333</sup> *Ibid.*

<sup>334</sup> “Excessos em Scena. Louvores à ação da polícia”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 11, 10 dez. 1919.

<sup>335</sup> NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. v. 2. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. p. 116.

<sup>336</sup> Em 1924, a SBAT seria novamente reconhecida como de utilidade pública, desta vez, pelo governo municipal, por meio do decreto nº 3.006 de 16 de dezembro. *Collecção de Leis Municipaes e Vetos*. Rio de Janeiro: 1924. p. 67.

<sup>337</sup> “Sociedade Brasileira de Autores Theatraes”. *Jornal do Recife*, Recife-PE, p. 1, 26 ago. 1920.

outros objetivos políticos e morais, corrigir problemas como o incidente ocorrido em dezembro de 1917, quando, diante da denúncia de uma peça sem autorização a ser representada na cidade de Campos (RJ), o delegado de polícia local acionado alegou não poder tomar as medidas cabíveis, uma vez que o título das peças havia sido modificado e que ele não possuía cópias dos textos para o devido confronto.<sup>338</sup> As ações conjuntas da SBAT e da polícia irão então recrudescer ao longo das duas décadas seguintes, quando buscou-se investir as autoridades policiais de uma ação ao mesmo tempo preventiva e repressora contra o uso indevido de obras alheias. Em 29 de setembro de 1924, por exemplo, o dramaturgo Renato Vianna teria ido à polícia acompanhado do advogado da SBAT para impedir a representação de peça de sua autoria em cena no Teatro Carlos Gomes pela Companhia Leopoldo Fróes<sup>339</sup>; e, em 1936, um expediente da Delegacia Regional de Polícia da cidade de São Paulo comunicaria que “nenhum alvará será concedido sem que venha o requerimento acompanhado do recibo da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes”<sup>340</sup>. Ademais, a SBAT envia constantemente congratulações e busca se aproximar dos censores nomeados pelo Ministério da Justiça, vendo neles, provavelmente, a garantia da estrita observância das leis que protegiam a propriedade artístico-literária no país. Pode-se mesmo dizer que a questão da autoria e da utilização indébita de obras era transformada em “caso de polícia”. Nesse sentido, Abadie Faria Rosa, quando de sua presidência na SBAT no início dos anos 1930, afirmaria a respeito dos que furtam peças alheias e lhes mudam os títulos ou omitem os verdadeiros autores: “eu ainda tenho esperança de ver a Sociedade Brasileira de Autores Theatraes meter na cadeia alguns desses malandros que infestam o nosso theatro. Esperança só? Tenho a certeza. É uma questão de tempo”<sup>341</sup>.

Uma terceira consequência derivada do contato com o delegado Armando Vidal foi, como preconizado por ele, a expansão do aparato de controle da SBAT por outros estados. A centralização política e cultural do Rio de Janeiro favorecia as suas ações, facilitando os encontros decisórios, o que não impedia o prolongamento progressivo de suas diretrizes. De abril de 1920 a julho de 1922, a Sociedade passaria de um total de 195 sócios para 218 sócios no Rio de Janeiro e mais 102 nos estados. Um dos maiores passos para essa ampliação seria a instalação de uma sucursal em São Paulo em março de 1931, o que aumentaria a arrecadação do estado de 80 contos por ano em 1930 para mais de 600 contos em 1939.<sup>342</sup> Antes disso,

<sup>338</sup> “O que vae ser de agora por diante a SBAT - O accordo realizado hontem com as sociedades congêneres do estrangeiro”. *A Rua*, Rio de Janeiro, p. 2, 29 dez. 1917.

<sup>339</sup> “Fóra do Palco... Autores “versus” actor empresário”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 3, 30 set. 1924.

<sup>340</sup> “Expediente da Delegacia Regional de Polícia”. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 2, 23 mai. 1936.

<sup>341</sup> Ab. “Foyer”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 2 abr. 1932.

<sup>342</sup> CASTRO, René de. “A sucursal de São Paulo”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXII, N. 194, p. 8, ago-set. 1940. O diretor dessa sucursal era René de Castro, filho do escritor Mucio da Paixão.

contudo, na década de 1920, ao mesmo tempo em que eram recebidos pedidos de filiação de autores de outras localidades, eram nomeados representantes estatais para executarem os estatutos e receberem os pagamentos. Os agentes nomeados recebiam um folheto com a relação completa dos sócios e representantes nos diversos estados do país, cabendo a esse agente, logo que qualquer companhia ou grupo em turnê se retirasse de sua localidade, comunicar ao representante da cidade para onde se destinasse.<sup>343</sup> Também havia a designação de inspetores que viajavam em nome da SBAT para fiscalizar as agências e a cobrança de direitos pelo território nacional. Em 1930, Nestório Lips, advogado e ator<sup>344</sup>, percorre diversas cidades do Rio Grande do Sul, com o apoio do então governador Getúlio Vargas, em “missão” para defender os interesses da Sociedade e de suas congêneres estrangeiras – segundo ele, um total de 60 mil autores –, verificando que existia no estado a eficiente colaboração de Cyrino Prunes, censor teatral de Porto Alegre e ponto inicial das ações da SBAT por todo o estado.<sup>345</sup> Essa prática parece ter permanecido, pois em outubro de 1948 dois associados, Alexandrino Rosas e José Elias Aoni Filho, viajaram pelos estados do Rio, Espírito Santo e Minas Gerais como inspetores com os mesmos propósitos fiscalizadores.<sup>346</sup>

Ao longo dos anos de 1920, também foram selados contratos para defesa dos direitos dos autores com advogados de outras regiões; e desde 1919 eram enviadas cartas e ofícios com cópias de decretos e leis aos “delegados de polícia de todas as cidades do Brasil onde existem theatros”<sup>347</sup>, solicitando apoio e providências. A primeira dessas cartas-circulares, encaminhada em novembro de 1919, expunha os motivos da entidade e exemplificava uma possível dinâmica para a espoliação do trabalho alheio:

A Sociedade Brasileira de Autores Theatraes (...), cumprindo uma das partes do seu programma resolveu pôr termo ao abuso, até hoje cometido impunemente, de se roubarem peças theatraes, as quaes são representadas em certas “Tournées” sem sciencia nem autorização dos seus autores.  
O roubo tem sido assim praticado:

<sup>343</sup> “Direitos Autoraes”. *O Dia*, Curitiba-PR, p. 4, 16 abr. 1924.

<sup>344</sup> Sintomaticamente, após diversas experiências como ator no teatro, no cinema e no rádio, Nestório Lips se tornaria censor teatral no estado de São Paulo, cargo que exerceria até 1968. ARANTES, Lúcio Manoel Bonfanti. *Teatro e tensões culturais em São Paulo nos anos 1950 e 1960: os primeiros anos do Teatro Oficina e a censura*. 2021. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2021.

<sup>345</sup> A viagem de Nestório Lips ocorreu em setembro de 1930, passando por Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande, Bagé, São Gabriel, Santana do Livramento e Rosário. Ele foi interrompido, contudo, segundo o jornal *A Federação*, pelo movimento revolucionário em outubro de 1930. De lá, teria prosseguido por terra para Montevideú, onde estendeu suas atividades estreitando as relações entre a SBAT e a Sociedade Uruguaia de Autores. “A acção da Sociedade Brasileira de auctores theatraes”. *A Federação*, Rio Grande do Sul, p. 3, 8 jan. 1931.

<sup>346</sup> “Inspectores da SBAT”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXVII, N. 247, p. 12, out-nov. 1948.

<sup>347</sup> “Em defesa dos autores - A SBAT põe termo ao abuso das cópias de peças”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 11, 22 nov. 1919.

Um autor faz representar um trabalho seu, que agrada e faz carreira; o “ponto”, o encarregado do archivo, ou outro empregado da companhia, tira às ocultas, desse trabalho, uma ou mais cópias. Ao formar-se um grupo para “Tournées” pelos Estados, o organizador compra essas cópias; durante a excursão leva-as à scena, às vezes alternando o título ou os personagens; e o autor da peça raras vezes, só por acaso, vem a ter disso conhecimento, e nunca sabe ao certo quem praticou o delicto.

Pois bem, a Sociedade Brasileira de Autores Theatraes encontrou o meio de evitar essa burla, meio que já tem posto em pratica com optimos resultados em alguns Estados da União, e nessa cidade espera também conseguir se v. ex. ante este apelo que ora fazemos, consentir em auxilia-la nessa moralizadora medida que visa, apenas, garantir a propriedade literária dos nossos autores, procurando valorizar o Theatro Nacional. Basta que v. ex., a mais alta autoridade dessa cidade, funcionário de indiscutível valor moral e justo critério, exija de qualquer companhia nacional que ahí se estrée, que por ocasião se sujeitar as peças ao “visto” de v. ex. apresente a autorização escripta do autor ou traductor; na falta desta, o carimbo da Sociedade aqui estampado, (há na carta um espaço destinado ao carimbo) ou ainda o exemplar da peça já visado pela Polícia, desta Capital ou do logar de onde a companhia provenha, sem alteração nem ratura no título primitivo, exigências essas só dispensáveis quando a peça for de autor da localidade.

Sem uma, ao menos, dessas formalidades, não haverá duvida de ser a peça apresentada uma das taes cópias roubadas, e portanto, no caso de não receber o “visto”.

Se se der esse caso, a companhia, se não quizer prejudicar o seu espectáculo, talvez já anunciado, poderá solicitar, por telegramma, autorização à Sociedade, que a dará estipulando condições; se a hora não permitir essa consulta, deverá entregar previamente a importância dos direitos ao nosso representante no logar, ou, caso não o tenhamos ahí, emmitir um vale-postal da dita quantia a favor da Sociedade; à vista do recibo do Correio, v. ex. poderá permittir a representação da peça e a Sociedade, com, presteza, de posse do vale-postal, resolverá o caso, entregando, em tempo opportuno, a quem de direito, a importância recebida.<sup>348</sup>

Como se pode observar, o ponto e o encarregado do arquivo das companhias, que muitas vezes eram a mesma pessoa, eram vistos com desconfiança pela Sociedade, uma vez que, enquanto profissionais que lidavam por excelência com os textos em sua expressão material, eram potenciais vetores de um comércio clandestino de cópias. Essa mesma desconfiança, bem como as disputas internas e a inadaptação às exigências de um novo regime de autoria teatral, criaram um ambiente de vigilância e denúncias de plágios no setor. Em março de 1921, a SBAT apura que a Companhia Iracema de Alencar, para fugir ao pagamento de direitos, estaria representando em Recife, “sem autorização e com os títulos mudados, peças de autores filiados”, tendo partido do Rio com “cópias clandestinas de vários originaes”.<sup>349</sup> Foi então enviado um telegrama ao chefe de polícia da capital pernambucana e nomeado um representante

<sup>348</sup> Ibid.

<sup>349</sup> “Varias Notícias: A Companhia Iracema de Alencar representa em Recife peças com os títulos mudados”. *O Combate: Independência, Verdade, Justiça*, São Paulo, p. 2, 15 mar. 1921.

local com poderes para proibir as representações e cobrar pelas já levadas ao palco até aquela data. Em reunião semanal da SBAT de 28 de novembro desse mesmo ano, o sócio Candido Costa relata ter assistido “num dos theatros suburbanos à representação de uma peça intitulada ‘O delegado da zona’, título de um trabalho seu, e verificar que era a revista “Depois das dez”, dos sócios irmãos Quintiliano, cópia clandestina, vendida à empresa pelo actor Pinto Filho”<sup>350</sup>. Em setembro de 1924, o Diário de São Luiz, do Maranhão, envia carta à SBAT afirmando que determinado conjunto era uma “companhia de plágios ambulantes”<sup>351</sup>. No mesmo ano, o ator Brandão Sobrinho, diante das denúncias de que sua peça *A Patativa* era um plágio de *O diabinho de saias*, de Olympio Nogueira, precisa entregar uma cópia do texto à SBAT para que uma comissão procedesse à comparação e formulasse um parecer. Ao serem analisados igualmente os cadernos manuscritos das duas encenações e assistida *A Patativa*, foi identificado o plágio e o caso encaminhado ao Tribunal de Honra da Sociedade, que decidiu pela eliminação de Brandão Sobrinho do quadro de sócios.<sup>352</sup>

Em 1929, a Companhia Raul Roulien e Joracy Camargo representam em São Paulo uma contrafação com outro título (*Perfume do Passado*) da peça *Romance*, do escritor norte-americano Sheldon, que já havia sido comprada com exclusividade pelo ator-empresário português Robles Monteiro para representações tanto no Brasil como em Portugal, o que gera ampla mobilização da SBAT e da polícia.<sup>353</sup> Do mesmo modo, em 1932, Paulo de Magalhães acusa Oduvaldo Vianna de plágio, enviando carta a inúmeros cronistas teatrais do país onde afirmava que a peça *O vendedor de ilusões*, que concorrera ao prêmio da ABL daquele ano (em que Paulo de Magalhães também concorria), seria adaptação de um original italiano.<sup>354</sup> Em 1938, diversas denúncias acusam Octavio Rangel e a peça *Primavera*, em cartaz no Teatro João Caetano, de ser uma simples cópia de um original alemão. Verificada a veracidade da acusação e diante do escândalo, o dito autor Octavio Rangel é suspenso dos quadros da SBAT.<sup>355</sup>

Por certo, tal vigilância da propriedade intelectual baseada no novo imperativo da originalidade gerava sérios impasses a essa geração de autores, habituada à inoperância jurídica e a modos de escrita e gêneros alicerçados em apropriações livres para uma produção intensiva. O que se tem, a partir da criação da SBAT, é um tensionamento entre novas concepções respaldadas por lei e os padrões de funcionamento da engrenagem do mundo do espetáculo em

<sup>350</sup> “Sociedade Brasileira de Autores Theatraes”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 6, 29 nov. 1921.

<sup>351</sup> “Bilhetes Cariocas”. *Diario de S. Luiz*, São Luiz - MA, p. 4, 19 set. 1924.

<sup>352</sup> “O plágio no teatro”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 4, 30 jan. 1925.

<sup>353</sup> “SBAT”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 5, 1 abr. 1929.

<sup>354</sup> “Os plágios do sr. Oduvaldo Vianna”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 5, 7 jul. 1932.

<sup>355</sup> “Escandaloso Plágio”. *O Imparcial*, Maranhão, p. 4, 27 abr. 1938.

voga, o que colocava em cheque noções de obra teatral mais ou menos incertas e assentadas em uma grande fluidez, e passava e orientar de modo mais sólido o mérito do autor e até mesmo a sua definição segundo os princípios da originalidade e singularidade. Em que pesem os obstáculos reais dessa vigilância e seu verdadeiro alcance na esfera da produção escrita, o patrulhamento contra o plágio se apresentava como mais um dispositivo que fortalecia a entidade no que se refere ao controle das obras e à cobrança de direitos. Nesse sentido, a toda e qualquer peça teatral deveria corresponder um autor. Como caso exemplar dessa mudança de mentalidade, em 1930, no jornal *A Batalha*, apesar do reconhecimento das vantagens do “rigor policial” da SBAT, denunciava-se a cobrança pelos direitos de duas peças, *José do Telhado* e *Maria da Fonte*, das quais há mais de meio século não se sabia a autoria. O funcionário da Sociedade teria retrucado: “Mas as peças devem ter um autor, não?”.<sup>356</sup>

Todos esses dispositivos parecem ter permitido que a SBAT prosperasse gradativamente, o que fez com que Cecília Meireles, em 1939, em uma longa matéria intitulada “Economia do Intelectual” – onde buscava responder quais as diversas manifestações dessa figura e como se sustentam –, afirmasse que os autores teatrais, ao contrário dos outros, vão “admiravelmente bem”.<sup>357</sup> No mesmo sentido, Raimundo Magalhães Junior informava em crônica de 1935 que “escrever para ser ouvido rende mais que escrever para ser lido”, e aconselhava o leitor com as seguintes palavras: “se tem tendência para as letras, trate de encaminhar, desde o início, sua vocação para a literatura teatral, que parece ser ainda a mais rendosa neste paiz onde poucos lêem, mas todos, excepto os surdos, estão habilitados a ouvir...”<sup>358</sup>. De fato, segundo o balanço da recepção de direitos autorais apresentado no Diário de Notícias em 1934, a arrecadação da SBAT passou de 84:095\$700 (oitenta e quatro contos, noventa e cinco mil e setecentos réis) em 1920, para 271:410\$130 (duzentos e setenta e um contos, quatrocentos e dez mil e cento e trinta réis) em 1925, e 757:737\$300 (setecentos e cinquenta e sete contos, setecentos e trinta e sete mil e trezentos réis) em 1933,<sup>359</sup> chegando a cobrar 1.045:108\$900 (hum mil e quarenta e cinco contos, cento e oito mil e novecentos réis)

<sup>356</sup> “O “José do Telhado” e a “Maria da Fonte”. A SBAT e os “direitos” de ninguém”. *A Batalha*, Rio de Janeiro, p. 6, 7 fev. 1930.

<sup>357</sup> MEIRELES, Cecília. “Economia do Intelectual”. *O Observador Economico e Financeiro*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 59-74, mai. 1939.

<sup>358</sup> MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. “Os que escrevem para serem ouvidos...”. *A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, p. 25, 1 jun. 1935.

<sup>359</sup> Segue o balanço completo, por ano: em 1920, 84:095\$700; em 1921, 106:610\$550; em 1922, 60:363\$700; em 1923, 151:138\$200; em 1924, 174:126\$300; em 1925, 271:410\$130; em 1926, 289:288\$300; em 1927, 247:256\$450; em 1928, 185:569\$100; em 1929, 333:162\$410; em 1930, 563:822\$820; em 1931, 526:576\$040; em 1932, 592:744\$300; e em 1933, 757:737\$300. “SBAT: o espantoso progresso da nossa Sociedade de Autores, nos últimos cinco anos”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 4 mar. 1934.

em 1935<sup>360</sup>. A progressão é considerável, pois entre 1929 e 1933 cobrou-se quase o dobro de todos os anos anteriores.

Esse salto a partir de 1929 não se deu por acaso. O decreto nº 4.790 de 2 de janeiro de 1924 já havia determinado que nenhuma produção musical ou teatral poderia ser executada ou representada em locais onde se pagasse entrada sem a devida autorização do autor ou de seu representante, sob pena de interdição pelas autoridades policiais e apreensão das receitas.<sup>361</sup> Não há dúvidas, entretanto, que será a partir do decreto nº 5.492 de 16 de julho de 1928, mais conhecido como Lei Getúlio Vargas – regulamentada pelo decreto nº 18.527 de 10 de dezembro do mesmo ano e entrada em vigor em 1º de janeiro de 1929 –, que as ações da SBAT adquirem outro patamar. O projeto inicial da lei fora elaborado pelo delegado Armando Vidal e apresentado ao congresso pelo então deputado Getúlio Vargas, visando organizar as relações entre empresas constituídas comercialmente para realização de espetáculos públicos e os artistas e auxiliares, fixando normas para regular essas relações a partir de contratos de trabalho.<sup>362</sup> Desse modo, as profissões ligadas ao mundo do espetáculo passavam a ser legalmente reconhecidas como integrantes da classe trabalhadora brasileira e, nas palavras de Flávia Veras, “impasses, que antes eram resolvidos entre artistas e empresários, passaram a ser de responsabilidade do poder público”, que institucionalizava essas profissões e promovia “sua disciplinarização e controle”<sup>363</sup>.

Para além das simpatias despertadas pelo setor em relação a Vargas a partir de 1930 e das maneiras pelas quais lutas dos anos anteriores foram encampadas como uma benfeitoria do presidente nas chaves do sindicalismo corporativista, podemos afirmar que a lei fortalecia ainda mais a fiscalização dos direitos de autor pela censura, à qual deveria ser apresentado previamente o contrato entre as partes. Além disso, era proibida (ainda que idealmente) qualquer alteração no texto liberado, cerceamento que buscava imprimir uma relação com a peça baseada na autoridade de seu escritor, que poderia, se verificadas infrações, notificar o artista e o empresário proibindo acréscimos ou supressões. O aumento das arrecadações da SBAT, contudo, será em grande medida derivado das possibilidades abertas pela Lei Getúlio Vargas para cobrança regulamentada do chamado “pequeno direito”, isto é, aquele que incide

---

<sup>360</sup> “Na Sociedade de Autores: a posse da nova directoria para o biennio 1936-1937”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 12 jan. 1936.

<sup>361</sup> Decreto nº 4.790, de 2 de janeiro de 1924. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-4790-2-janeiro-1924-565512-republicacao-89686-pl.html>. Acesso em: 24 mai. 2020.

<sup>362</sup> Decreto nº 18.527, de 10 de dezembro de 1928. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-18527-10-dezembro-1928-503251-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 24 mai. 2020.

<sup>363</sup> VERAS, Flávia Ribeiro. 2012. Op. Cit. p. 18.

sobre toda e qualquer música que toquem as orquestras de teatros, bares, cabarés, restaurantes, music-hall, sociedades de rádio e estabelecimento de diversões em geral, o que será posteriormente estendido às audições públicas mecânicas.<sup>364</sup> Tratava-se, desta vez, de um processo de convencimento de que a música também é uma propriedade. Para isso, era criada, logo no início de 1929, a categoria de sócios filiados, com menos poderes decisórios, e composta por compositores, musicistas, sambistas, autores de canção popular e proprietários de direitos de terceiros, cuja adesão condicionava a própria arrecadação. Com o avançar do governo Vargas, os “pequenos direitos” passariam a ser fiscalizados pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) ou pelos DEIPS (Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda).

Deve-se ressaltar que a aplicação de “letras mortas” ou o cumprimento de novas leis não significavam resultados imediatamente consequentes, mas acomodações, escapes, negociações, idas e vindas que marcavam a implementação de novas lógicas regendo as obras e as relações de trabalho. Em meio a todos esses mecanismos – assinaturas de convênios internacionais, alianças com as autoridades policiais, expansão pelos estados, vigilância contra plágios, aprovação de instrumentos jurídicos –, há que se dizer que a SBAT se construía igualmente como um espaço de sociabilidade onde se expressavam disputas acirradas nas reuniões; eram feitas alianças para as eleições de diretoria e do conselho deliberativo; eram frequentemente lidas coletivamente peças escritas por seus membros<sup>365</sup> e realizadas conferências sobre teatro, algumas ilustradas com a participação de artistas<sup>366</sup>. O conjunto dessas práticas, estruturantes para a consolidação da SBAT e para um primeiro reconhecimento da profissão, acabaram por

---

<sup>364</sup> No balanço de 1933, por exemplo, do recolhimento total de 757:737\$300, 423:108\$000 eram relativos ao “grande direito” (peças teatrais) e 334:629\$300 ao “pequeno direito”. “SBAT: o espantoso progresso da nossa Sociedade de Autores, nos últimos cinco anos”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 4 mar. 1934.

<sup>365</sup> Desde 1920, há inscrição para leitura de peças na sede da Sociedade em dias não destinados às reuniões semanais.

<sup>366</sup> De 1923 a 1926, na gestão do advogado José Caetano Alvarenga Fonseca como presidente da SBAT, foram instituídas conferências mensais sobre teatro. Algumas delas foram: “Censura prévia”, pelo próprio Alvarenga Fonseca; “Theatro regional”, por Eustórgio Wanderley, ilustrada pela atriz Alda Garrido e por seu esposo Américo Garrido; “Como me fiz autor”, por Manoel White; “O autor e o actor”, por Raul Pederneiras; “O respeitável público”, por Avelino de Andrade; “Quatro autores – Martins Penna, Alencar, Macedo e Arthur Azevedo”, por José Cyrillo Castex; “O teatro e a escola”, por João Barbosa; “Modinha brasileira”, por Alvarenga Fonseca, ilustrada por Aracy Cortes e outros artistas que cantaram números; “S. Ex. a Crítica Theatral”, por Raul Pederneiras; “O teatro por dentro”, por Rego Barros; “Os anonymos do teatro” e “As razões de uma razão”, por Iveta Ribeiro; “Moralistas e Moralizadores”, por Ruth Ribeiro; “O teatro moderno”, por Mercedes Dantas; “Notas de arte”, por Esther Ferreira Vianna; “Carpintaria Theatral”, por Raul Pederneiras; “Literatos no teatro”, por Fabio Aarão Reis; “Apuros de um actor”, por Soledade Moreira; “A Declamação”, por Maria Rosa Moreira Ribeiro, ilustrada por uma senhora e uma criança; e “Actor é o advogado, no palco e nos tribunaes”, por Evaristo de Moraes. Este levantamento foi realizado a partir de notícias e alguns textos completos de conferências publicados nos jornais. É interessante notar que nessas atividades havia espaço para algumas mulheres membras da Sociedade, enquanto nas instâncias superiores o único nome presente é o de Chiquinha Gonzaga, fundadora e parte dos conselhos fiscal e deliberativo.

definir, no limite, o que deveria ser um autor teatral. É importante notar que, em meados da década de 1920, praticamente todos os dramaturgos operantes no Rio de Janeiro haviam se tornado sócios, não sendo muito possível contornar essa mediação nas relações trabalhistas no setor ou se esquivar do modo como se passava a lidar com a economia dos textos teatrais.

A ampliação do poder da SBAT, desse modo, definia um campo, assim como as noções de autor de teatro. O destaque progressivo conferido à palavra “original” nos anúncios testemunha as exigências impingidas a tal modelo de autor: a despeito de sua inserção em gêneros estritamente codificados, ele deve ser aquele que cada vez mais respeita as obras alheias abandonando práticas tradicionalmente aceitas de apropriação em nome da singularidade de seu trabalho. Isso significa que imperativos pragmáticos, econômicos e jurídicos possuíam resultantes simbólicas na definição social de uma categoria. Podemos mesmo dizer que o que se tem é a formação das condições para a emergência “tardia” do autor moderno no teatro. Como relembra Mark Rose,

(...) a noção de autor é uma formação relativamente recente e, como formação cultural, é indissociável da mercantilização da literatura. A característica distintiva do autor moderno, proponho, é a propriedade; o autor é concebido como o originador e, portanto, o proprietário de um tipo especial de mercadoria, a obra.<sup>367</sup>

Esta mercantilização da literatura e a correspondente propriedade do autor sobre a obra são indissociáveis das conhecidas propostas de Michel Foucault apresentadas na conferência *O que é um autor?*<sup>368</sup>. Preconizando que as sociedades modernas viram o aparecimento dessa figura a partir do surgimento da imprensa, Foucault demonstra que esse processo se relaciona à “função-autor”, isto é, um princípio classificador dos discursos capaz de estabelecer uma unidade entre o autor e seu trabalho a partir de um sistema jurídico e institucional que cria um regime de propriedade para os textos. Esta “função-autor”, contudo, não é aplicável a quaisquer textos, épocas ou civilizações, ao passo que, para um *corpus* discursivo específico no interior da modernidade ocidental, ela se torna condição de existência, circulação e funcionamento. A atribuição de determinadas obras a um nome próprio – pressupondo um estado de direito que reconheça a propriedade literária e possa responsabilizar penalmente o autor – não seria assim, para Foucault, um fato espontâneo, mas derivado de um conjunto de operações complexas.

<sup>367</sup> Do original: “(...) the notion of the author is a relatively recent formation, and, as a cultural formation, it is inseparable from the commodification of literature. The distinguishing characteristic of the modern author, I propose, is proprietorship; the author is conceived as the originator and therefore the owner of a special kind of commodity, the work”. (Tradução nossa). ROSE, Mark. *Authors and Owners. The invention of copyright*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1993. p. 2.

<sup>368</sup> FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 6. ed. Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Ed. Nova Veja, 2006.

Nesse sentido, podemos dizer que a confluência de discursos e práticas da SBAT pode ser vista como um emaranhado específico de dispositivos que buscavam rearticular a peça teatral a um autor, e inserir também o seu texto na ordenação classificadora da “função-autor”. Impulsionados pelo aquecimento de um mercado que exigia regras e pelas lutas daqueles anos, seus agentes combatiam a difusão de obras que infringiam os novos parâmetros (esbarrando, sem dúvidas, nos modos de criação de seus próprios membros) e articularam mecanismos de poder que, nos valendo das palavras de Chartier, inventaram o “autor como princípio fundamental de determinação dos textos”<sup>369</sup>.

Seguindo a constatação de Jean-Claude Yon, os direitos autorais ligados ao teatro podem se situar em três níveis: direitos de representação, de tradução e de publicação.<sup>370</sup> A despeito das edições em si estarem submetidas a outro funcionamento e a negociações que envolviam diretamente os acordos entre editores e autores, o fortalecimento do estatuto do autor teatral trará também consequências para esse universo. Deve-se ressaltar que as reivindicações da SBAT conseguiram fazer com que a partir do decreto nº 4.790 de 2 de janeiro de 1924 o registro e segurança do direito das composições teatrais e musicais na Biblioteca Nacional pudesse ser feito também mediante cópia datilografada rubricada pelo autor, o que contrariava a vigência anterior do artigo nº 673 do Código Civil de 1916, que exigia para esse registro a obra impressa por tipografia. Garantia-se assim a comprovação da propriedade literária por outro suporte mais afeito às dinâmicas específicas e velozes do meio teatral.

O fato de, como já sabido, a grande maioria das peças escritas não ser editada e de seu registro passar a não mais depender da impressão, não significa, contudo, que todo esse processo não tenha impactos sobre o mercado de edições teatrais. Para além do maior controle sobre os textos, pode-se apontar dois principais resultados no mundo dos impressos decorrentes dos novos dispositivos de poder e de afirmação da autoria. O primeiro deles será o ensejo a publicações que difundiam as tentativas de institucionalização, fiscalização e regulamentação das profissões e atividades teatrais. Com o endurecimento da vigilância a partir da década de 1930, possibilitado pela Lei Getúlio Vargas e pela confluência de interesses do Estado e das associações de classe, vem à luz um conjunto de obras que podemos livremente chamar de “livros das leis”, devido à sua natureza essencialmente jurídica. Tratava-se de um pequeno

---

<sup>369</sup> CHARTIER, *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 7.

<sup>370</sup> YON, Jean-Claude. L'Évolution de la législation internationale du droit d'auteur au XIXe siècle: le cas du répertoire français à l'étranger. In: YON, Jean-Claude (Dir.). *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle*. Paris: Éditions Nouveau Monde, 2008. p. 19-33.

*corpus* de edições, significativo por seu ineditismo na história brasileira, que objetivava tornar público, aos profissionais e amadores, as leis, decretos e regulamentos que deveriam reger a prática teatral e as relações de trabalho no mundo do espetáculo. Tais impressos testemunham a aproximação das classes com os aparelhos de Estado, como a polícia, os delegados, a censura, o DIP, e com as próprias diretrizes do governo Vargas. Podemos incluir primeiramente nesse *corpus* as brochuras *O Theatro, os menores e a lei*, do advogado da SBAT José Eduardo do Prado Kelly, de 1928; *Leis sobre theatro e direito autoral*, editada pela SBAT em 1930 para ampla distribuição; e *O theatro, o radio e o cinema e as leis de direito autoral*, uma compilação da legislação brasileira acerca da propriedade artística e literária feita em 1935 pelo então presidente da SBAT, Abadie Faria Rosa. Em 1932, a Sociedade também editaria o livro *O teatro e a lei*, uma coletânea de quinze estudos detalhados escritos por ninguém menos do que o delegado Armando Vidal, naquela ocasião já consultor jurídico da entidade. Em 1940 e 1941, são lançadas mais duas obras do mesmo gênero de autoria de Mello Barreto Filho, chefe da Censura de Diversões Públicas do Distrito Federal desde o começo da década de 1930 e poeta e dramaturgo nas horas vagas: *Onde o mundo se diverte e Diversões Públicas*. Enquanto a primeira, editada pela Casa dos Artistas, trazia achegas históricas, efemérides e dados estatísticos em torno do teatro, cinema, música e esportes, e sua correspondente censura, inspeção policial e arrecadação de impostos; a segunda, dedicada ao “Exmo. Sr. Major Filinto Müller – o grande Chefe de Polícia da capital da República”, pretendia orientar teórica e praticamente “empresários de teatros, de cinemas, de cassinos e de outros gêneros de diversões, assim como advogados, juizes, trabalhadores e auxiliares de diversões e, afinal, sobretudo, o corpo de funcionários do Departamento de Imprensa e Propaganda e das Polícias Civis do Distrito Federal e de todos os Estados”<sup>371</sup>.

Como segunda consequência do fortalecimento do autor para o mundo dos impressos teatrais, além desses “livros das leis” que davam expressão escrita a muitas ambições da SBAT e de outros órgãos, pode-se observar uma paulatina transformação na “ordem dos livros” e no regime de publicação de peças, que passam cada vez mais a ser regidas pelo princípio da autoridade de um sujeito específico, a despeito da persistências de alguns “anti-modelos”, como a coleção *Bibliotheca Dramatica Popular* da Livraria Teixeira, caso que será abordado no próximo capítulo. As contradições das vantagens de se publicar teatro, motivadas ao mesmo tempo pela importância da difusão de obras no meio, pela glorificação do autor e pelos riscos

---

<sup>371</sup> BARRETO FILHO, Mello. *Diversões Públicas*. Legislação, Doutrina, Prática Administrativa. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco Filho (Editor), 1941. p. 11. Vale destacar que esta obra era motivada, primordialmente, pela transferência da censura de diversões públicas das delegacias locais para o DIP.

do negócio, faziam com que nem sempre a edição fosse positiva para um dramaturgo profissional, haja vista que estava sujeita a apropriações indébitas e contrafações, e isso desde os tempos de Molière, como o demonstrou Chartier<sup>372</sup>. O reconhecimento da propriedade literária e a vigilância em torno dos textos certamente tornavam a sua publicação e proliferação mais segura e controlada, fazendo com que o impresso se tornasse até mesmo um instrumento de comprovação de autenticidade, deixando de significar um perigo como ferramenta para usos ilegais.

O que se tem, portanto, não será necessariamente a multiplicação das edições, apesar de isso também ser paulatinamente verificado, mas a sua produção de modo mais singularizado e vinculado a um nome próprio, o que afastará do papel sobretudo as adaptações, os arranjos e as traduções demasiadamente livres. A própria SBAT será uma das principais “editoras” de obras de teatro nas décadas de 1930 e 1940, como será visto no próximo capítulo, tendo lançado já em 1924 um boletim para informar seus sócios e representantes, transformado em revista na década de 1950, e que duraria até o ano de 2002. As mudanças nas relações de trabalho baseadas em uma concepção diferente e moderna de autoria impactam, dessa maneira, não apenas as articulações profissionais, mas também as práticas ligadas ao texto e ao livro, que acabam por funcionar como dispositivos materiais que, somados aos aparatos repressivos e jurídicos, confluem nessa “invenção do autor” de teatro.

Por fim, pode-se conceber o fortalecimento da “função-autor” como uma das dimensões fundamentais não apenas para a cultura letrada moderna, mas também para certas expressões e lógicas do teatro moderno. Embora, como relembra Christophe Charle, as diversas vanguardas do fim do século XIX já questionassem “as convenções morais e estéticas nas quais repousava esse teatro estabelecido e recusavam essa concepção puramente econômica do status do dramaturgo”<sup>373</sup>, e a despeito de Mario Nunes afirmar que vencera dentro da SBAT a corrente que lhe atribuía função comercial preponderante<sup>374</sup>, são inegáveis os ganhos simbólicos no estatuto do autor de teatro a partir das operações analisadas aqui. Concebendo o projeto moderno como, acima de tudo, um projeto intelectual multifacetado, não será coincidência que Bastos Tigre tenha se candidatado à presidência da Sociedade e saído vitorioso em 1927 resumindo seu programa no lema “valorização do trabalho intelectual no teatro”<sup>375</sup>. Além disso,

<sup>372</sup> CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI- XVIII)*. Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

<sup>373</sup> CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 137.

<sup>374</sup> NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. v. 3. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. p. 181.

<sup>375</sup> *Ibid.* p. 29.

mesmo que a autoria de um espetáculo seja por vezes motivo de disputas entre o dramaturgo e o encenador, o modelo francês de modernização, de grande influência, restituirá ao texto e a seu escritor uma importância vital para o espetáculo, o que se verifica no fato de um grupo como Os Comediantes escolher seu repertório baseado em textos prévios.

Entretanto, um dos discursos modernizadores de maior força terá como pilar a anti-mercantilização do teatro em oposição à sua exploração unicamente comercial. Assim, o reconhecimento do ofício de autor teatral e a luta por seus direitos se configuram como espécie de “etapa” crucial para a modernização, mas insuficiente. As tonalidades românticas dessa reivindicação para o teatro moderno farão com que ainda seja necessário o surgimento do protótipo do autor como gênio original desinteressado, capaz de se valer das garantias para sua propriedade e de simultaneamente representar uma ruptura que inverta os pesos dados aos interesses econômicos e ao discurso da originalidade da criação. Não há dúvidas que essa inversão só se será plenamente bem-sucedida com Nelson Rodrigues. A perspectiva de trabalhadores que compartilham uma profissão comum não seria compatível com a visão idealizada do autor como criador singular (e consciente disso), possibilitadora de um sentido de ruptura com as próprias estruturas profissionais da atividade. Sem abrir mão das conquistas materiais e simbólicas promovidas pela SBAT, Nelson iria encarnar uma mudança de paradigma do autor teatral, rompendo essa rede de teatrólogos e se postando como pretensamente independente das engrenagens de seu modo de produção. Além disso, podemos considerá-lo um dos primeiros a enfrentar aberta e sistematicamente a autocensura típica aos dramaturgos de então, que avaliavam previamente o que poderia ser levado à cena. Criando para si a imagem da insubmissão ao mercado, ao Estado, aos empresários e mesmo ao gosto dominante do público, ele estaria livre para expressar toda sua individualidade e impulsos mais íntimos. Isso significa que a luta pelo reconhecimento do escritor de teatro como autor nacional empreendida pela SBAT só seria completada, aos olhares modernizantes, quando a originalidade criativa fosse plenamente reconhecida nos palcos, e também nos livros, a ponto de suas obras serem legitimadas enquanto literatura.

#### ***2.4.2. SBAT: reorganizando a biblioteca***

Em 1942, a SBAT organiza a sua biblioteca. Instalada no salão nobre da instituição, à avenida Almirante Barroso 97, ela é inicialmente ordenada a partir de três estantes nomeadas

Martins Penna, João Caetano e Henrique Mesquita, homenageando, respectivamente, autor, ator e músico. No boletim de maio e junho daquele ano, o bibliotecário, Dr. Genaro Ponte Sousa, “roga” aos sócios um movimento cooperativo em favor da biblioteca, pedindo a remessa de livros que tratem de teatro. Foram feitas doações de *Les deux masques*, de Paul de Saint-Victor, em três volumes, por Armando Gonzaga; *Teatro*, de Molière também em três volumes, por J. Silveira Serpa; *Memórias do ator Antônio Pedro*, por Celestino Silva; além das seguintes obras doadas por seus próprios autores: *Réflexions du Comedien*, de Louis Juvet; *Coisas de Teatro*, de Paulo Orlando; *Pétalas ao Vento*, de Afonso Martins; *Teatro de Amadores de Pernambuco*, de Waldemar de Oliveira; *Teatro Rápido*, *A Serenata de Schubert*, *Rosas de Nossa Senhora* e *O Livro do Ator*, de Celestino Silva.<sup>376</sup> Certamente, divulgar as doações poderia ser uma forma de tornar visível a iniciativa da diretoria e também de estimular os outros sócios a fazerem suas respectivas contribuições.

As obras doadas são caracterizadas por sua acentuada variedade, vão de clássicos como Molière, a “peças ligeiras”, anedotas e memórias do mundo do teatro, manuais técnicos, postulados do ícone moderno Juvet e peças curtas como *Rosas de Nossa Senhora*, um drama religioso musical em dois atos, uma “imitação” que foi um dos textos mais montados nos circos-teatro no Brasil da década de 1940<sup>377</sup>. Essa diversidade de títulos não está pautada por uma política específica, mas pela lógica da acumulação baseada em pretensões totalizantes, o que se explica por uma provável exiguidade dessa biblioteca naquele momento. Além disso, ela não parece ser um espaço inteiramente destinado à salvaguarda de impressos e à leitura, mas simplesmente três estantes no salão nobre, o que se enquadra em uma das definições mais elementares para o termo *biblioteca*, como mencionado por Jean Marie Goulemot: um “móvel com prateleiras que servem para arrumar livros”<sup>378</sup>.

Apesar dessa iniciativa de 1942, é possível encontrar vestígios e menções anteriores ao esboço de uma biblioteca da SBAT. Em verdade, desde a sua segunda reunião, em quatro de outubro de 1917, o projeto de estatuto incluía dentre a organização e os fins da Sociedade “manter uma bibliotheca em que figurarão autores estrangeiros e nacionaes, especialmente aquelles que se occupem do theatro”<sup>379</sup>. Esta proposta, porém, parece ter encontrado empecilhos para sua imediata efetivação. Em 25 de julho de 1923, o sócio Candido Costa lembrava, em

<sup>376</sup> *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, N. 211, p. 2, mai-jun. 1942.

<sup>377</sup> Derivamos essa informação dos balancetes financeiros referentes à cobrança de direitos autorais apresentados nos Boletins da SBAT, onde *Rosas de Nossa Senhora* aparece profusamente. Este texto foi publicado pela Bibliotheca Dramática Popular da Livraria Teixeira, que será abordada posteriormente.

<sup>378</sup> Essas definições foram feitas a partir de sua busca nos dicionários *Petit Robert* e *Petit Larousse*. GOULEMOT, Jean Marie. *O amor às bibliotecas*. Trad. Maria Leonor Loureiro. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 5.

<sup>379</sup> *Acta da Reunião de 4 de outubro de 1917*. Arquivo SBAT.

reunião semanal, da necessidade de se “obter de nossos editores alguns volumes, especialmente sobre teatro, para a bibliotheca da sociedade”<sup>380</sup>; e será o mesmo Candido Costa, secretário de 1918 a 1922, e posteriormente membro do Conselho Deliberativo, que, ao falecer em 1930, deixará à SBAT “toda a sua biblioteca, que era grande”<sup>381</sup>. Surgida, provavelmente, para resguardo dos datiloscritos de textos teatrais depositados para registro na instituição, ela se confunde e divide espaço com a sua seção comercial e com os aparatos e práticas de organização de uma vultosa documentação administrativa.

A visita, em cinco de agosto de 1933, de um repórter do jornal *A Nação* às instalações da Sociedade – localizada então no primeiro andar do edifício Gaetano Segreto, à rua Pedro I, nº 7, esquina da Praça Tiradentes – pode nos dar uma dimensão do material ordenado objetivando o bom desenvolvimento de “sua ação fiscalizadora” e o cumprimento de “sua alta finalidade, que reside, principalmente, na defesa intransigente dos direitos dos seus associados”.<sup>382</sup> O repórter é, então, recebido pelo presidente Abadie Faria Rosa, que lhe mostra os meios pelos quais o trabalho é diariamente executado: “- Por estas fichas, podemos facilmente conhecer os autores das letras e das músicas. Aqui está um arquivo de peças escriptas, devidamente catalogadas. Por elle, é que fazemos um contrôlle mais ou menos rigoroso de todos os plágios”. Em seguida, Abadie exhibe “pastas e pastas em ordem alfabética” contendo uma infinidade de documentos ligados a autores específicos; fichas; relatórios; segundas vias de cheques pagos; tudo relacionado aos direitos autorais e sua cobrança. Além disso, são guardados nas gavetas de um “chiffonier” os papéis relativos aos contratos celebrados com associações congêneres em 29 países que permitem a fiscalização do direito de autor internacional.

Se a princípio esse espaço não configura exatamente uma biblioteca, deve-se dizer que, simultaneamente ao trabalho de fiscalização, recebimento e distribuição dos valores, a SBAT hospedava e disponibilizava peças aos interessados, aspirando a venda de seus direitos para que fossem levadas aos palcos. A divulgação e listagem desses textos era, por vezes, feita nos jornais, como atesta nota no *Jornal do Brasil* em dois de dezembro de 1931, quando são enumeradas 71 peças.<sup>383</sup> Em 1945, a Sociedade pedia em seu boletim e no jornal *A Noite* que os sócios enviassem cópias de todas as suas peças, pois recebe constantemente pedidos de textos

<sup>380</sup> “Sociedade Brasileira de Autores Theatraes”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 27 jul. 1923.

<sup>381</sup> ROCHA, Daniel. “A luta por um ideal. Capítulo VII: Candido Costa, o consolidador da SBAT”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXIV, N. 220, p. 8-10, nov-dez. 1943. p. 10.

<sup>382</sup> “Sem visar cargos nem pessoas: a obra de esplendida significação social da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes”. *A Nação*, Rio de Janeiro, p. 12, 6 ago. 1933.

<sup>383</sup> “S.B.A.T.”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 17, 2 dez. 1931.

“por parte de companhias do interior”, que só pode atender com atraso caso não possua as cópias em seu arquivo.<sup>384</sup> As obras recebidas eram registradas, carimbadas e armazenadas.

A biblioteca também operava como repositório da comprovação da originalidade literária. Isto pode ser verificado na manutenção de um arquivo de peças para controle dos plágios, conforme mostrado por Abadie na matéria de *A Nação*, assim como nos objetivos de certas doações de volumes impressos. Assim sendo, em junho de 1939, Raimundo Magalhães Junior, diante das acusações de que seu texto *Carlota Joaquina* seria uma cópia da comédia de mesmo nome escrita pelo português Julio Dantas, oferece à biblioteca da SBAT, em um “gesto de grande significação, que o coloca moralmente acima desses detractores indignos e sem talento”, um exemplar da peça de Dantas para que se procedesse a comparação e se comprovasse sua originalidade.<sup>385</sup> Além disso, é certo que desde seus primórdios a instituição também recebe volumes de peças de sócios que buscam se projetar e ganhar visibilidade, como Aníbal de Mattos, que envia de Belo Horizonte em julho de 1923 um volume de seu drama *Barbara Heliodora* para figurar nessa biblioteca.<sup>386</sup>

A despeito de uma certa imiscuidade em relação aos tipos e usos de seu patrimônio escrito, a SBAT atribui o valor de 3:892\$500 (três contos e 892 mil e quinhentos réis) à sua biblioteca e arquivo em balanço geral efetuado em 31 de dezembro de 1932, o que corresponde somente a 0,74% de seus ativos financeiros.<sup>387</sup> Em 31 de dezembro de 1936, portanto quatro anos depois, o seu valor estimativo está em 5:000\$000 (cinco contos), correspondendo a 0,56% dos ativos da Sociedade.<sup>388</sup> A despesa com a biblioteca nesse mesmo ano foi de 60\$000 (60 mil-réis).<sup>389</sup> Como se pode perceber por esse breve demonstrativo, não parece ser dispensada, até então, grande atenção ao setor, que certamente se formava baseado mais em doações do que em gastos. A título de comparação, as despesas judiciais nesse mesmo ano de 1936 foram de 3:600:000 (três contos e 600 mil réis). De todo modo, a sua presença nos balanços financeiros

---

<sup>384</sup> *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXVI, N. 225, p. 8, jan-fev-mar. 1945.; *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 38, 13 jan. 1945.

<sup>385</sup> “Fulminando uma torpe exploração: um bello gesto de R. Magalhães Jr”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 11, 22 jun. 1939.

<sup>386</sup> “Notas Diversas – Sociedade de Autores Theatraes”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 4, 20 jul. 1923.

<sup>387</sup> Este balanço foi divulgado na gestão de Abadie Faria Rosa no jornal *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 3, 3 jun. 1933. Dentre seus outros ativos financeiros encontram-se apólices, móveis e utensílios, valores de peças de teatro de sua propriedade, dinheiro em contas-correntes no Banco do Brasil e na Caixa Econômica, juros a receber, dinheiro em caixa e o saldo da conta relativa às edições *Theatro Brasileiro*.

<sup>388</sup> Este balanço consta no *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, n. 160, nov. 1937.

<sup>389</sup> A título de comparação, em 1939 a dúzia de ovos custava aproximadamente 1\$100 (hum mil e cem réis), o que faz com que o investimento na biblioteca três anos antes fosse o correspondente a aproximadamente 55 dúzias de ovos.

e os indícios de sua configuração apontam para uma política em relação à salvaguarda de escritos em geral.

De fato, é apenas a partir de 1942, com a gestão do presidente Geysa Boscoli, eleita para o biênio 1942-1943<sup>390</sup>, que se propala o objetivo de reorganização da biblioteca. Geysa Gonzaga de Boscoli, bacharel em direito, jornalista e funcionário do Departamento Nacional do Café, estreara como autor de teatro em 1926, escrevendo sobretudo revistas e operetas, muitas em parceria com seu irmão, o empresário e diretor Jardel Jércolis.<sup>391</sup> Sobrinho de Francisca Gonzaga (como visto anteriormente, uma das fundadoras da SBAT), Boscoli foi redator e crítico teatral dos jornais *O Imparcial*, *A Hora* e *Gazeta de Notícias*, e exerceu diversas funções no campo teatral, como secretário-administrador da Companhia Jardel Jércolis, chefe de publicidade da Empresa Paschoal Segreto, diretor literário da Empresa Abadie Faria Rosa e advogado da própria SBAT, antes de ser eleito seu presidente no final de 1941. Ele encarna um perfil costumeiro e a defesa de um modelo de autor teatral laborioso, que, simultaneamente ao cargo de funcionário público, é engajado nas lutas trabalhistas do setor e profundamente envolvido nas engrenagens da produção teatral, especialmente do teatro musicado.

Apesar desse perfil pressupor uma continuidade na condução da instituição, Boscoli não se esquivava em imprimir a “bandeira da renovação” como marca da sua diretoria, cuja campanha tivera apoio dos influentes sócios Luiz Iglezias e Raimundo Magalhães Junior, opondo-se a uma gestão anterior instável atravessada por desistências, doenças e falecimentos.<sup>392</sup> Na sessão solene de três de janeiro de 1942 – onde estavam presentes, além de sócios, o diretor do

---

<sup>390</sup> Dentro de nosso recorte, a presidência da SBAT foi ocupada sucessivamente por Paulo Barreto (1917-1918); Artur Pinto da Rocha (1919-1922); Raphael Pinheiro (1922); José Caetano de Alvarenga Fonseca (1923-1926); Bastos Tigre (1927-1928); Abadie Faria Rosa (1929-1935); Carlos Bettencourt (1936-1937); Armando Gonzaga (1938-1939); Frederico Cardoso de Menezes (1940-1941); Geysa Boscoli (1942-1947); Luiz Iglezias (1948) e Raimundo Magalhães Junior (1948-1949). Na gestão de Geysa Boscoli também foram eleitos para a diretoria Luiz Peixoto (vice-presidente); José Wanderley (secretário); Mário Domingues (subsecretário); Francisco José Freire Junior (tesoureiro); Matheus da Fontoura (subtesoureiro) e Genaro Ponte Sousa (bibliotecário).

<sup>391</sup> Geysa Boscoli estreou como autor com a revista em dois atos *Pó de Arroz* (colaboração com Jardel Jércolis), representada pela Companhia Tró-ló-ló. Escreveu, desde então, peças para diversas companhias, como Margarida Max, Alda Garrido, Jardel Jércolis, Dulcina-Odilon, Jaime Costa-Olga Navarro e Palmeirim Silva. Foi autor, dentre outras, das revistas em dois atos: *Arca de Noé*; *Rio-Paris* (com Paulo de Magalhães); *Oooooh!* (com Bastos Tigre); *Onde está o gato?* (com Luiz Iglésias) e *Auto-lotação* (com Gastão Tojeiro). Também escreveu as operetas em dois atos *Meia-noite* (com Jardel Jércolis); *Gandaia* (com Custódio Mesquita e Jardel Jércolis) e *Carioca* (com Jardel Jércolis e Augusto Vasseur); as *revuettes* em um ato *Quartelão Serrador*; *Lábios Pintados*; *Pirulito e A Baroneza*; além das bufonadas em um ato *Vai começar a inana...* e *De Fazendeiro a Coronel*, e das comédias *Estação de Águias* e *A pequena de outro mundo*. “Esboços biográficos de autores teatrais – Geysa Boscoli”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, N. 212, p. 10, jul-ago. 1942.

<sup>392</sup> A diretoria do biênio 1940-1941 foi presidida por Frederico Cardoso de Menezes, tendo como vice inicialmente Joracy Camargo, que deixou a função e foi substituído por Bastos Tigre. O secretário Sophonias Dornellas faleceu, assumindo o subsecretário Paulo Orlando, que por sua vez já substituía Ary Barroso. Como subsecretário na vaga de Paulo Orlando, assumiu Paulo de Magalhães. O tesoureiro eleito Miguel Santos deixou o cargo, sucedido por Daniel da Silva Rocha, e o subtesoureiro Gastão Tojeiro se afastou por motivo de doença, entrando em seu lugar o maestro Henrique Vogeler.

Departamento Nacional do Trabalho, Fernando Peixoto; o diretor da Divisão do Departamento de Cinema e Teatro do DIP, Israel Souto; o representante enviado pelo Serviço Nacional de Teatro, Cândido Nazareth; e Villa-Lobos<sup>393</sup> –, o discurso de posse pronunciado por Boscoli deixava clara a imagem que se pretendia construir para a condução dos trabalhos. Segundo ele, ideias novas levam à necessária renovação, uma vez que “a vida dos nossos dias, dentro do seu espírito dinâmico e reformador, não mais comportava a pacatez dos métodos até então aqui adotados”.<sup>394</sup> A admiração e o respeito a Shakespeare, Racine ou Molière pelas gerações modernas de escritores não deveriam significar a obediência às mesmas técnicas e recursos, mas sim um ponto de partida *belo e perfeito* que será, inexoravelmente, suplantado pela ânsia de inovação, pelo amor pela vida e pelo desejo de sublimá-la que caracterizam o que há de divino no poder da criação. A imagem projetada por Boscoli promove também uma consonância com os ímpetus nacionais a partir da ambição de uma SBAT que espelhasse o Brasil moderno. Nesse sentido, ele proclama que

Era imprescindível que se fizesse vingar, também dentro desta Casa, esse admirável espírito renovador e de brasilidade, que, com extraordinário êxito, de algum tempo a esta parte, vem se fazendo sentir, marcadamente, no país inteiro. Era inadiável, portanto, que, também nós, os Autores, integrássemos a nossa pujante Sociedade nos postulados do Brasil Novo.

Conclamando os autores e compositores do Brasil a ficarem de pé pelo teatro brasileiro, pelo cinema e pelo rádio nacionais, e glorificando Getúlio Vargas (que, quando deputado, “veio ao nosso encontro para estudar os nossos problemas, as nossas necessidades”), Boscoli terminava seu discurso de posse tendo apresentado um programa para elevar ao máximo “o nível moral, material e intelectual da classe”, que, apesar das eventuais barreiras que “o fantasma da Guerra” pudesse oferecer, deveria caminhar como *bandeirantes*, com entusiasmo e fé. Dentre os itens do programa, elaborado, de acordo com entrevista concedida à Gazeta de Notícias, “em harmonia com as diretrizes do Estado Nacional”<sup>395</sup>, constavam: “aproximar, o mais possível, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais das altas autoridades do País e das instituições culturais”; promover a nacionalização dos programas das rádio emissoras e dos cassinos; “intensificar a arrecadação do direito autoral no interior do País, para que em todos os recantos do Brasil se respeite o sagrado patrimônio do Autor”; “trabalhar junto às Empresas

<sup>393</sup> “Novas Perspectivas da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Coluna Gazeta Teatral”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 13, 04 jan. 1942.

<sup>394</sup> “Um programa de ação profícua em prol da “Sbat” e do Teatro Nacional - O discurso pronunciado pelo Dr. Geysa Boscoli na Assembléia de posse da Diretora eleita para o biênio 1942-1943”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, N. 209, p. 5-6, jan-fev. 1942.

<sup>395</sup> “Novas Perspectivas da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Coluna Gazeta Teatral”. Op. Cit.

teatrais para que a constituição do repertório de seus elencos se faça, obrigatoriamente, com 2/3 de peças brasileiras”; e, o mais importante para os objetivos deste trabalho, “*reorganizar a biblioteca da SBAT, visando transformá-la na mais completa biblioteca especializada em teatro, no país*”.

Portanto, é sob essa bandeira, nacionalista e modernizadora, que se ergue um projeto mais ambicioso de biblioteca para a Sociedade, anunciado não somente na sessão de posse como também em periódicos. Confirmando esse intento, em abril do mesmo ano de 1942, o Conselho Deliberativo aprova o crédito para sua reorganização.<sup>396</sup> Decerto, trata-se de uma ação ensejada pela inauguração da sede própria da SBAT, na Avenida Almirante Barroso, 97, na esplanada do Castelo, endereço em que se encontra até hoje. É forçoso mencionar que desde a sua fundação em 1917, a Sociedade realizava as suas reuniões semanais em espaços cedidos, alugados e provisórios, o que resultava em periódicas “migrações” pela área central da cidade do Rio de Janeiro. Dos primeiros encontros na sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a SBAT foi transferida para um salão em um sobrado dividido com outras associações na rua do Teatro, número 31, esquina da Praça Tiradentes, pelo qual pagava “100 mil réis por mês de aluguel”<sup>397</sup>. No começo de 1920, por intermédio da Diretoria do Patrimônio da Prefeitura do Distrito Federal, ela é instalada no salão da biblioteca do Teatro Municipal; em agosto de 1922, ela vai para o segundo andar do Teatro São Pedro de Alcântara, futuro João Caetano, onde permanece até agosto de 1928, quando, devido às obras desse teatro, desloca-se para uma sede provisória em uma agência da prefeitura localizada no segundo andar da rua São José, número 58. Com o auxílio da Empresa Paschoal Segreto, a partir de 1930 a Sociedade desenvolve seus trabalhos na sobreloja do edifício Gaetano Segreto, à rua Pedro I, número 7, esquina da Praça Tiradentes, permanecendo ali até 1937, quando se muda para uma nova sede na rua Santa Luzia, 817. Em 1940, com o fim deste último contrato e a premente demolição do prédio, a SBAT se instala provisoriamente nos quarto e quinto andares da rua 7 de Setembro, número 209, enquanto aguarda as obras de sua sede própria e definitiva, inaugurada, finalmente, em novembro daquele ano.<sup>398</sup>

Como se pode perceber, nesse grande périplo entre a Praça Tiradentes e a Cinelândia, a SBAT sempre se manteve próxima do circuito teatral da cidade, facilitando o trânsito de seu

<sup>396</sup> “Na SBAT - A última reunião do Conselho Deliberativo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1942. 2ª seção, p. 13.

<sup>397</sup> ROCHA, Daniel. “A luta por um ideal. Capítulo VIII: 1919 e 1920”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXV, N. 221, p. 2-4, jan-fev-mar. 1944. p. 2.

<sup>398</sup> As localizações das sedes foram extraídas das chamadas para reuniões publicadas em periódicos e também de “Dados históricos da SBAT”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXII, N. 194, p. 9, ago-set. 1940.

peçoal pelos locais de trabalho, bem como a fiscalização e a cobrança dos direitos autorais relativos aos espetáculos em cartaz nos maiores teatros. A “majestosa sede própria” – todo o terceiro pavimento do “arranha-céu da Av. Almirante Barroso”<sup>399</sup> – fora adquirida ainda em 1939 por intermédio de Geysa Boscoli, então consultor jurídico da instituição, que convencera seus consócios a contrair uma dívida, paga somente em 1944, para compra desse andar de um moderno edifício ainda em obras.<sup>400</sup> Essa operação financeira não se deu sem conflitos internos, segundo o sócio Paulo Orlando, “apenas porque o local da nova sede ficava muito longe da Praça Tiradentes”<sup>401</sup>.

De todo modo, além da aquisição do imóvel, um crédito extraordinário autorizado pelo Conselho Deliberativo em 1941 possibilitou a compra de aparelhos para iluminação do pavimento, além da “adaptação de prateleiras, armários, balcões e renovação e limpeza de todo o mobiliário”<sup>402</sup>. Muito provavelmente essas inovações beneficiaram e mesmo condicionaram a referida reorganização de sua biblioteca. Assim, a sede nova, divulgada como “índice eloquente do progresso e do próprio teatro brasileiro”<sup>403</sup>, resolvia um antigo problema, já que devido à exiguidade dos espaços provisórios anteriores e às constantes mudanças, a SBAT contava muitas vezes com a Empresa Paschoal Segreto para, além de ser fiadora dos contratos de locação, guardar seus livros.<sup>404</sup>

Outras iniciativas foram tomadas pela gestão de 1942 no que se refere ao desenvolvimento de espaços e práticas ligadas à cultura escrita. Uma delas é a expansão do Boletim da SBAT, que – apesar das severas restrições de páginas, impostas provavelmente pela alta do papel entre setembro e dezembro de 1942<sup>405</sup> – contará, em seus outros números, com mais artigos, contribuições, explanações jurídicas, esboços biográficos de autores teatrais, relatos, memórias, fotografias e homenagens. A partir desse ano, também é disponibilizado aos associados o serviço de recortes de jornais fornecidos pela agência *Lux-Jornal*. Desta forma,

<sup>399</sup> “A “SBAT” em sede própria”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXII, N. 208, p. 4, out-nov-dez. 1941.

<sup>400</sup> O valor pago pela SBAT para compra de sua sede foi de 730 contos de réis.

<sup>401</sup> ORLANDO, Paulo. “História de uma sede”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXV, N. 224, p. 5-6, out-nov-dez. 1944. p. 6.

<sup>402</sup> “Relatório apresentado e lido à Assembléia Geral Ordinária da S.B.A.T., instalada em 27 de Abril e encerrada a 31 de Agosto de 1942, pelo Sr. Frederico Cardoso de Menezes, Presidente da S.B.A.T. no biênio 1940-1941, e relativo ao último ano da sua administração”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, N. 212, p. 24-29, jul-ago. 1942. p. 27.

<sup>403</sup> “A “SBAT” em sede própria”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXII, N. 208, p. 4, out-nov-dez. 1941.

<sup>404</sup> Relatório apresentado e lido à Assembléia Geral Ordinária da S.B.A.T., instalada em 27 de Abril...”. Op. Cit. p. 28.

<sup>405</sup> Os boletins 213 e 214, por resolução da Diretoria e do Conselho Deliberativo, por “medida de economia”, passaram a “publicar somente os balancetes, a estatística das peças representadas e matéria de excepcional relevância”.

Em uma pasta de fácil manuseio figura tudo que os jornais publicam sobre a SBAT. Devidamente separados, nesta mesma pasta, acham-se todos os artigos, crônicas, reportagens, entrevistas, tópicos, etc., que a imprensa publica sobre teatro, de interesse geral.

Em outra pasta, estão colecionadas todas as críticas sobre as últimas peças representadas, não só no Rio como nos Estados.<sup>406</sup>

Mesmo se tratando de periódicos, o que não é o foco de nossa pesquisa, essa política da instituição cria e pressupõe um espaço de armazenamento e também de leitura para seus sócios, que podem se informar, a partir de uma pré-seleção, das matérias atinentes ao teatro.

Mas quem seria o bibliotecário, Dr. Genaro Ponte Sousa, responsável por essa área e que, como vimos, rogara aos sócios um movimento cooperativo em favor da biblioteca, pedindo doações de livros que tratassem de teatro? Ex-deputado federal pelo Pará, “causídico ilustre e jornalista brilhante”<sup>407</sup>, Ponte Sousa era advogado especializado em direito trabalhista e dirigente da seção de Trabalho e Assistência Social do jornal A Manhã. Foi admitido como sócio efetivo da SBAT em 1919, como representante do Pará, onde participara, segundo ele próprio, pelos idos de 1915 até 1925, de “intensa e agitada atividade teatral”, quando andava “às voltas com estrelas e canastrões e de cambulhada com bastidores e gambiarras”, sendo “quase tudo: autor, ator, aderecista, ensaiador, contra-regra, cenógrafo, ponto, músico e até empresário”.<sup>408</sup> Apesar de ter escrito peças de teatro como a burlata *Mistérios de Nova York* e o *grand-guignol O mundo*<sup>409</sup> – todas perdidas, porém, de acordo com ele, encenadas tanto por companhias do Rio de Janeiro quanto por trupes que organizava em Belém para “temporadas nazarenas” e feiras de arraial –, Ponte Sousa não se considerava mais um autor, mas apenas “um espectador de boa vontade, sempre disposto a aplaudir freneticamente os escritores da mais difícil de todas as espécies literárias: a teatral”.<sup>410</sup>

Ele não frequentava a Sociedade quando foi chamado para integrar, como jurista, a comissão elaboradora do anteprojeto dos novos estatutos da SBAT em 1941<sup>411</sup>, preenchendo, a partir de então, a vaga de advogado e consultor jurídico ociosa após a renúncia do jurista Prado

<sup>406</sup> “Os Jornais e o Teatro”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, N. 209, p. 14, jan-fev. 1942.

<sup>407</sup> “Em torno do direito autoral”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, N. 209, p. 9, jan-fev. 1942.; publicado também no periódico *O Estado de Mato Grosso*, p. 3, 23 mar. 1942.

<sup>408</sup> “Esboços biográficos de autores teatrais: Genaro Ponte Sousa”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, N. 212, p. 11, jul-ago. 1942.

<sup>409</sup> De acordo com o próprio Genaro Ponte Sousa, ele escrevera as peças *Mistérios de Nova York*, burlata em 2 atos em colaboração com Aldebaro Albuquerque; *Onde está o burro?*, sátira em 3 atos em colaboração com Ozeas Antunes; *Stá Esticando!*, revista em 2 atos em colaboração com Santos Junior; *Disfarça e passa!*, revista em 2 atos em colaboração com Djard Mendonça; *A carta falsa*, comédia em 2 atos; *O Mundo*, grand-guignol em 2 atos; *O outro*, grand-guignol em 2 atos; *Quebra-peito*, peça de costumes em 2 atos; *O Assacú*, revista em 1 ato; a revista *Mama ou não mama?*; *O Tapioca* e *O João*, revistas de costumes em 1 ato com versos de Elmano Queiroz. “Esboços biográficos de autores teatrais: Genaro Ponte Sousa”. Op. Cit.

<sup>410</sup> Ibid.

<sup>411</sup> “O novo advogado da SBAT”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, N. 209, p. 4, jan-fev. 1942.

Kelly<sup>412</sup>. Assim, ao mesmo tempo em que chefiava, a partir de 1942, o departamento jurídico da Sociedade (e posteriormente, em novembro do mesmo ano, se tornava membro do departamento jurídico do sindicato dos Jornalistas Profissionais), o Dr. Genaro Ponte Sousa aceitou se candidatar como bibliotecário para o biênio 1942-1943, desde que pudesse renunciar aos proventos em prol da Caixa de Beneficência da SBAT. O cargo de bibliotecário não era, portanto, técnico, mas institucional, membro de uma diretoria eleita a cada dois anos.<sup>413</sup> Há, sem dúvidas, um trabalho duplo “em dois importantes setores”<sup>414</sup>, o que revela, mais uma vez, a sobreposição de aspectos literários, logísticos, técnicos e jurídicos que caracterizam a instituição. Ponte Sousa se responsabiliza tanto pelo arquivamento de textos e pela aquisição, organização e disponibilização de livros, quanto pelo zelo na observação das leis de direitos autorais e, por vezes, pela defesa dos sócios quando acusados de plágio.<sup>415</sup> Podemos supor, assim, que ele é o perfil de bibliotecário ideal para a SBAT, capaz de, potencialmente, agir dentro dos propósitos de ordenamento do mundo escrito, conjugados às exigências administrativas, jurídicas e comerciais baseadas no objetivo primeiro da Sociedade, sem esquecer de sua paixão juvenil pelo teatro.

O que se depreende dos vestígios da formação de uma biblioteca da SBAT é que, para além da ambição e divulgação, certamente fantasiosa, de se criar a maior biblioteca teatral do país, ela possuía diversas funções e usos que iam do registro e disponibilização de textos, a meio de projeção de autores sócios, glorificação da instituição e repositório de certificação da originalidade. O teatro escrito, impresso ou datilografado, se apresenta nela sobretudo como documento, como prova de autenticidade, como segurança jurídica, caminho possível e seguro para a demarcação da propriedade artística e intelectual, bem como para a mediação e resolução dos conflitos em torno dos direitos autorais. Mas essa biblioteca também fornecia material de consulta e trabalho para a classe – livros com iconografia, por exemplo, foram utilizados pela revista *Dom Casmurro* na elaboração de seu número especial sobre Shakespeare de dezembro

---

<sup>412</sup> José Eduardo do Prado Kelly era irmão de Celso Kelly, por sua vez presidente da Associação de Artistas Brasileiros na década de 1930, membro da Comissão de Teatro Nacional instituída em 1936 e figura fundamental no surgimento do grupo Os Comediantes.

<sup>413</sup> Dentro de nosso recorte e até onde pôde ser identificado, o cargo de bibliotecário (ou de bibliotecário-arquivista) foi ocupado sucessivamente por Agenor de Carvoliva (1917, diretoria provisória); Cyrillo Castex (1918); Serra Pinto (1921-1922); Freire Junior (1923-1924); Miguel Santos (1925-1926 e 1928); Gama e Silva (1927); Pacheco Filho (1929); Henrique Vogeler (1930); Genaro Ponte Sousa (1942-1943); Bastos Tigre (1944-1947) e Bandeira Duarte (1948).

<sup>414</sup> “O novo advogado da SBAT”. Op. Cit.

<sup>415</sup> Genaro Ponte Sousa foi, por exemplo, constituído advogado de Raimundo Magalhães Junior em maio de 1943 quando este foi acusado de plagiar, com a comédia *A família Lero-Lero*, a obra *Burro de Carga*, de Ivo Pelay, prolífico dramaturgo argentino do começo do século XX. “Teatro – Notícias Diversas”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 9, 11 mai. 1943.

de 1946.<sup>416</sup> Certamente, ela era também um espaço de sociabilidade: em sua coluna no *Diário da Noite* de 11 de novembro de 1948, o crítico Bandeira Duarte relata que na biblioteca da SBAT, onde exercia o cargo de bibliotecário, “enquanto se espera o tradicional cafezinho do Pompílio”<sup>417</sup>, Clóvis Ramallete “focaliza a atenção de um grupo numeroso, comentando a posição do nosso teatro”, defendendo o teatro nacional e seus autores e atores, que fariam rir um povo “sem nenhuma vontade de rir, esgotado, envelhecido, amargurado por uma angústia permanente”.<sup>418</sup>

Em 1945, em seu boletim, a SBAT pedia novamente a oferta de um único livro aos sócios, que poderiam contribuir assim na melhoria de sua biblioteca, que já contava com mais de 1.500 volumes de teatro.<sup>419</sup> Apesar dessa quantidade nada desprezível, todos esses discursos, projetos e ações não devem criar a falsa imagem de uma importante biblioteca teatral, em verdade marcada por certa inconsistência inerente a uma instituição jovem cujo principal objetivo não é acumular livros e por inúmeras interrupções dessa iniciativa, que se alonga no tempo. Assim, em 9 de agosto de 1948, na sessão de posse do novo membro do Conselho Deliberativo, Genolino Amado, foram inauguradas, mais uma vez, as “novas instalações da Biblioteca da SBAT, especializada em obras teatrais”.<sup>420</sup> Isto indica que muitas vezes as bibliotecas institucionais (também a do Serviço Nacional de Teatro, que será abordada mais à frente) possuem um projeto e uma organização que dizem respeito à sua edificação, anterior à disponibilização e frequência pública massivas, sendo atravessadas por constantes reformulações, aprimoramentos e expansões da estrutura espacial e do acervo, que recebe contribuições de maneira contínua. Nesse sentido, é marcante a expressiva doação de livros feita por Domingos Segreto, presidente da Empresa Paschoal Segreto, em 1948, pela qual ele é recomendado para o título de sócio honorário.<sup>421</sup> Apesar dessa inconstância, não é mera

<sup>416</sup> *Dom Casmurro* - Especial Shakespeare, Rio de Janeiro, Ano IX, N. 451-452, dez. 1946.

<sup>417</sup> De acordo com Joracy Camargo em *Boletim da SBAT*, a figura emblemática de Pompílio de Souza havia se iniciado como palhaço em 1895, tendo fugido de casa para se juntar a um circo de amadores em São Luiz do Maranhão. Em 1899, estreara profissionalmente com o Circo Lusitano em Fortaleza, para posteriormente ser contratado pelo Circo Spinelli, no Rio de Janeiro, onde conquistaria “a posição de primeiro palhaço do Brasil”, famoso por suas “pilhérias políticas”, angariando fãs célebres como Nilo Peçanha, Washington Luís e Café Filho. Com passagens por inúmeros circos e também pelo teatro, onde apresentava números de variedades, ele acabaria por perder a voz e, conseqüentemente, sua famosa gargalhada, motivo pelo qual teria passado a trabalhar como contínuo na SBAT. Ali, ele “trocou a fantasia de seda pelo uniforme cáqui, e sente-se feliz entre os autores, que lhe respeitam as tradições e ouvem com ternura as evocações do seu passado”. CAMARGO, Joracy. “Um palhaço entre os autores”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXVII, N. 236, p. 9-10, jun. 1947.

<sup>418</sup> BANDEIRA DUARTE. “Coluna Teatro - O Riso e seus Fantasmas”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 9, 11 nov. 1948.

<sup>419</sup> *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXVI, N. 225, p. 8, jan-fev-mar. 1945. Publicado também em *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 47, 13 jan. 1945.

<sup>420</sup> “Posse do novo conselheiro da SBAT”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 8 ago. 1948.

<sup>421</sup> “Sociedade Brasileira de Autores Teatrais”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1948. 2ª seção, p. 3.

coincidência o fato de o impulso para reorganização da biblioteca se dar em um momento promissor, especificamente na confluência das condições espaciais com o discurso modernizador que atravessa tanto a nação quanto a SBAT.

Entretanto, a Sociedade não se contentaria com a constituição de uma biblioteca física e se lançaria no projeto de uma “biblioteca sem muros” (para usar expressão de Chartier<sup>422</sup>), capaz de se expandir pelo território nacional. Ainda em 1927, a plataforma da candidatura vitoriosa de Bastos Tigre para a presidência da instituição expunha a necessidade de fundação de uma cooperativa para a publicação de trabalhos dos sócios.<sup>423</sup> Será, contudo, apenas em 1931 que terá início a edição da coleção Theatro Brasileiro.

---

<sup>422</sup> CHARTIER, Roger. Bibliotecas sem muros. In: \_\_\_\_\_. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 67-90.

<sup>423</sup> BAPTISTA JUNIOR. “Vida Theatral - De como devem ser examinadas as varias questões que se suscitam na “plataforma” do presidente eleito da Sociedade Brasileira de Autores”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 14, 2 jan. 1927.

## CAPÍTULO 3: VOLUMES FACILMENTE MANUSEÁVEIS E DE LEITURA AGRADÁVEL

### 3.1. A Coleção Theatro Brasileiro

Em abril de 1942, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais publicou em seu boletim:

A SBAT vem editando, desde longa data, comédias de sucesso dos mais aplaudidos autores. Esses trabalhos, facilmente manuseáveis, atraentes e de leitura agradável, obtiveram a maior aceitação, não somente pela classe teatral, como também pelo público. (...). Hoje, para grande satisfação nossa, inúmeras bibliotecas particulares reúnem os pequenos volumes que compõe as “Edições da SBAT sobre teatro brasileiro”. Uma afirmação eloqüente do êxito das “Edições da SBAT” temos no fato de estarem esgotadas nada menos de dezenove das quarenta e seis comédias publicadas. Mais de dois terços, portanto, das peças editadas não se encontram mais à venda.<sup>1</sup>

Para além do nítido tom publicitário visando alcançar os sócios da instituição leitores de seu boletim, esses apontamentos contêm de imediato indicações materiais que podem denotar alguns objetivos dessas edições. Percebe-se que a questão do manuseio é fundamental, proveniente de uma percepção aguçada dos editores para com práticas de leitura calcadas fortemente em ensaios, memorização e leituras em voz alta, coletivas ou individuais. Os volumes também devem proporcionar uma atividade agradável, sem grandes empecilhos seja no seu transporte, no seu peso ou no tempo e dedicação intelectual demandados. Trata-se, portanto, de uma estratégia editorial que direciona a concepção do livro ao seu uso.

À primeira vista, poderíamos dizer que são edições prontas a servirem um mercado de entretenimento crescente, saciando a curiosidade do público com coleções baratas e servindo ao ritmo acelerado das montagens de companhias profissionais. Embora parte dos significados dessas edições possa ser antevista por meio da indicação de sua materialidade, como brevemente demonstrado, a coleção Theatro Brasileiro da SBAT guarda outros sentidos que permitem vislumbrá-la como instrumento de afirmação do autor teatral, o que justifica a análise mais detida de seu projeto e desenvolvimento.

---

<sup>1</sup> “As edições da “Sbat sobre teatro brasileiro””. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Anno XXIII, N. 210, p. 13, mar-abr. 1942.

Walter Lima Torres – um dos poucos a dedicar breves comentários a esta coleção, que é tomada como ponto de partida para seu ensaio sobre “coleções que marcaram época”<sup>2</sup> – aponta acertadamente que era visível a sua intenção em disseminar pelo Brasil o repertório dos principais autores daqueles anos. Filiados à SBAT, eles eram desejosos de promover sua figura e exportar seus sucessos para outras praças além do Rio de Janeiro por meio de edições que podiam ser adquiridas a baixo custo e que, “em razão da atualidade dos enredos, poderiam ser encenados sem maiores dificuldades por um grupo de atores e atrizes”<sup>3</sup>. De fato, podemos dizer que essas são as finalidades primordiais do empreendimento, ainda que não as únicas.

O projeto da coleção, “uma publicação de magna importância para a literatura teatral brasileira”, é anunciado em março de 1931 pelo presidente da SBAT, Alexandre Abadie Faria Rosa, no Diário de Notícias, onde ele também era redator e crítico, assinando com o pseudônimo Ab. a coluna *Foyer*.<sup>4</sup> Segundo ele, esta ação de patriotismo em prol do teatro no Brasil consistiria na publicação quinzenal de “elegantes brochuras de bolso” contendo “uma peça brasileira que tenha sido um dos êxitos das nossas casas de espetáculos no teatro ligeiro de dicção”, objetivando tanto a sua difusão por todo o país quanto a sua documentação em “publicação oficial”. Atente-se, nessa segunda finalidade, para o simbolismo de uma obra publicada, registrada por escrito e impresso, o que ia de encontro ao projeto de modernização empreendido por Abadie na presidência da Sociedade.

Com efeito, a sua gestão – iniciada em 1929, sucedendo a presidência de Bastos Tigre, e reeleita diversas vezes até 1935, quando seria substituído por Carlos Bettencourt – foi responsável pela organização e racionalização dos serviços da instituição para que a cobrança de direitos se expandisse de maneira efetiva e célere. Já em dezembro de 1929, ao final de seu primeiro ano no cargo, o cronista José Lyra, do jornal *Crítica*, afirmava que “Abadie deu a essa útil instituição vida nova e as energias de que ella precisava. A sua

---

<sup>2</sup> Neste capítulo de uma obra mais abrangente sobre “cultura teatral”, já citada nesta tese, Walter Lima Torres se debruça sobre esse tema pouco explorado, as coleções brasileiras dedicadas exclusivamente à dramaturgia, evidenciando os “princípios que nortearam os projetos editoriais”. À exceção da iniciativa da SBAT, as outras são da segunda metade do século XX. Ainda que sem analisar todas, menciona as coleções Teatro Brasileiro da SBAT; Teatro Moderno (Editora Agir, décadas de 1950 e 1960); Brasiliense de Bolso: Série Teatro Universal (iniciada em 1965); Teatro Vivo (Abril Cultural, iniciada em 1976); Teatro de Hoje, (Civilização Brasileira, década de 1960); Clássicos do Teatro Brasileiro (entre 1977 e 1995, pelo SNT), dentre outras. TORRES, Walter Lima. As coleções que marcaram época. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de Cultura Teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. p. 165-186.

<sup>3</sup> Ibid. p. 172.

<sup>4</sup> Ab. “Foyer”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 14, 12 mar. 1931.

administração foi a mais interessante e productiva que a SBAT conheceu”<sup>5</sup>. Como demonstrado na seção anterior quando da visita de um repórter de *A Nação* às instalações da Sociedade, a eficácia dessas ações exigia a estruturação de um aparato que comportasse uma grande quantidade de fichas, documentos e material impresso destinados ao controle da propriedade intelectual.

Ao longo de sete anos, Abadie criou o “pequeno direito” destinado à cobrança de execuções musicais, ampliou os departamentos internos, enriqueceu a SBAT, e ainda, segundo as palavras de Raimundo Magalhães Junior, conquistou “a representação de várias congêneres estrangeiras, o respeito dos empresários e a atenção das autoridades públicas”<sup>6</sup>. De acordo com Viriato Corrêa, um dos fundadores da Sociedade escrevendo em 1945, tudo o que a SBAT se tornaria foi devido à orientação dada por Abadie, já que antes de sua presidência ela era

(...) uma entidade pobre, sem ação, sem força, sem ordem, sem irradiação e sem prestígio. (...) uma criação de homens que viviam no mundo da lua, inertes, sonhando fantasias. O cunho prático que hoje ela tem, foi ele quem lhe deu. Antes dele o direito autoral era cobrado, mas de maneira incerta e desorganizada. Abadie tornou a cobrança de direitos a coisa mais sagrada da Sociedade. (...). Basta dizer que recebeu aquela organização paupérrima e obscura e entregou-a rica, com irradiações por todo o país e também pelo estrangeiro.<sup>7</sup>

Decerto, foi uma administração que concorreu para a segurança profissional e autonomização do autor de teatro, ou, ao menos, de parte deles, se beneficiando e zelando pelo cumprimento da recente Lei Getúlio Vargas, implementada no início de 1929. Conforme o próprio Abadie declarara ao repórter de *A Nação*, a reorganização da instituição era amparada no desejo de “dar cumprimento à lei”<sup>8</sup>. Nesse contexto, é forçoso lembrar que as obras *O teatro e a lei*, de Armando Vidal, e *O teatro, o rádio e o cinema e as leis de direito autoral*, anteriormente citadas, são obras editadas nessa gestão, sendo que esta última pode ser vista como a síntese do legado deixado pelo advogado Abadie ao retirar-se da presidência em 1935. Não por acaso, dada a sua influência no setor, em alguns anos ele seria nomeado o primeiro presidente do Serviço Nacional de Teatro.

<sup>5</sup> LYRA, José. “Criticando...”. *Crítica*, Rio de Janeiro, p. 7, 26 dez. 1929.

<sup>6</sup> MAGALHÃES JUNIOR, R. “Abadie Faria Rosa e o Teatro Nacional”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXVI, N. 225, p. 8, jan-fev-mar. 1945. Publicado também em *A Noite*, em 13 de janeiro de 1945.

<sup>7</sup> CORRÊA, Viriato. “A figura de Abadie Faria Rosa”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXVI, N. 225, p. 12, jan-fev-mar 1945. Publicado também em *A Manhã*, em 14 de maio de 1945.

<sup>8</sup> “Sem visar cargos nem pessoas: a obra de esplendida significação social da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes”. *A Nação*, Rio de Janeiro, p. 12, 6 ago. 1933.

É, portanto, enquanto parte desse conjunto de atividades que a SBAT lança, em março de 1931, a coleção *Theatro Brasileiro* como materialização intelectual e demarcação simbólica de seus objetivos. É certo que as iniciativas no sentido de “auxiliar o desenvolvimento da literatura nacional, promovendo a representação das peças dos seus associados” eram algo antigo; desde 1919 ao menos, segundo o periódico *Comédia*, eram distribuídas circulares incentivando as empresas teatrais a buscarem textos na sede da Sociedade.<sup>9</sup> O novo empreendimento da coleção, entretanto, não se restringia a isso e pretendia um alcance consideravelmente maior. A escolha do primeiro volume a ser publicado recai sobre a peça *Sangue Gaúcho*, escrita precisamente por Abadie Faria Rosa. O padrão inaugurado por esse primeiro número – uma brochura in-8, de 15,5 por 11,5 centímetros, com a significativa efígie do autor na capa – será mantido até o número 64, de 1946<sup>10</sup>, quando a coleção é interrompida em sua publicação autônoma para se tornar, em 1947, parte anexa aos boletins da SBAT.

Seu lançamento, anunciado em fevereiro de 1931 e ocorrido precisamente no dia 16 de março, fora alardeado em alguns periódicos do Rio de Janeiro, que ressaltavam que a iniciativa dessas edições era parte de um louvável programa para “impulsionar o teatro nacional” e que serviriam como “propaganda do nosso teatro por todo o paiz e mesmo no estrangeiro”<sup>11</sup>. Com efeito, a coleção contou, ao longo desses 16 anos, com uma regular publicidade nos jornais, muitas vezes por meio de notas padronizadas e imediatas ao dia dos lançamentos, que eram viabilizadas provavelmente não apenas pelos espaços pagos nas páginas, mas pela capilaridade da rede de atuação dos membros da Sociedade nos periódicos, onde muitos eram redatores. Os jornais recebiam os volumes novos para apreciação, agradeciam e divulgavam, mesmo que de forma modesta, apresentando esta iniciativa editorial em estreita relação com os espetáculos, astros e companhias de êxito aos quais se vinculavam. Por vezes, os volumes eram mesmo noticiados como uma homenagem aos seus intérpretes nos palcos. Também estavam presentes justificativas para os atrasos nos lançamentos, já que a falta de regularidade poderia gerar impactos negativos na fidelização de consumidores, algo que, irremediavelmente, a SBAT padecia, já que a promessa de publicações quinzenais não foi cumprida e os volumes vinham à luz de maneira inconstante

---

<sup>9</sup> *Comédia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 116, p 4, 26 jul. 1919.

<sup>10</sup> A lista completa de títulos da coleção e de seus respectivos autores encontra-se anexada ao final desta seção.

<sup>11</sup> “Uma feliz iniciativa da SBAT - A título de propaganda do Theatro Nacional, a SBAT vae solicitar peças dos nossos autores”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 5, 25 fev. 1931. Texto idêntico é publicado também no *Diário de Notícias* de 26 de fevereiro de 1931, p. 14, e em *O Jornal* de 25 de fevereiro de 1931, p. 13.

e perdendo fôlego: nove em 1931, oito em 1932, quatro em 1933, seis em 1934, e, de 1935 a 1945, somente de dois a cinco títulos por ano.<sup>12</sup>

Por esses pequenos textos em periódicos também é possível se depreender as estratégias publicitárias depositadas nas formas de leitura e no público visado. Nesse sentido, a coleção é divulgada como “utilíssima”<sup>13</sup> e favorece grandemente “aos que admiram a literatura theatral”<sup>14</sup>, vindo “enriquecer as bibliotecas de todos quanto se interessam por esse gênero”<sup>15</sup>. Ela seria, também, uma oportunidade de o público ler as peças que já “aplaudiu no palco”<sup>16</sup>, e se antes elas já divertiam e educavam o espírito dos ouvintes, em edição seria ainda aumentado o seu “valor nutritivo e prazer estético”<sup>17</sup>, valor e utilidades comprovados pelo fato de que “várias dessas artísticas edições se acham inteiramente esgotadas”<sup>18</sup>.

Estabeleciam-se, desse modo, procedimentos discursivos comerciais que indicam possíveis motivos para se adquirir essas obras: ler o que se viu em cena; o aumento do patrimônio dramático nacional e das bibliotecas particulares; a educação do espírito a partir de “amena leitura”<sup>19</sup>; a possibilidade aos admiradores da literatura teatral poderem “agora estudar detalhadamente essa obra”<sup>20</sup>; fatores que, em suma, evidenciariam que a SBAT contribui eficientemente “para a expansão de nossa cultura teatral”<sup>21</sup>. Elas seriam, ainda, uma possibilidade de os críticos teatrais de outras cidades apreciarem de maneira preliminar o que não puderam ver em cena, como atesta o relato de C. J. na Gazeta de São Paulo em 21 de agosto de 1931: “Não tive o prazer de vê-las em movimento sobre a cena; mas basta o encanto que me deu a leitura da peça, para que eu, sinceramente, me sinta na obrigação de felicitar o autor e agradecer-lhe os deliciosos momentos que acaba de proporcionar ao meu espírito”<sup>22</sup>.

<sup>12</sup> Esta distribuição por ano é de três títulos em 1935; dois em 1936; dois em 1937; três em 1938; quatro em 1939; três em 1940; dois em 1941; três em 1942; quatro em 1943; cinco em 1944 e cinco em 1945. Em 1946, último ano da coleção nesse formato, foi editado apenas um título.

<sup>13</sup> “Edições da SBAT – “A cigana me enganou”, de Paulo de Magalhães”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 6, 6 mai. 1944.

<sup>14</sup> “Mais uma edição da SBAT”. *A Batalha*, Rio de Janeiro, p. 4, 25 fev. 1934. Texto idêntico é veiculado em *O Paiz* de 25 de fevereiro de 1934, p. 7.

<sup>15</sup> “A “SBAT” editou a comédia “Pense alto!” na sua collecção “Theatro Brasileiro””. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 11, 4 mai. 1934.

<sup>16</sup> “Uma nova peça editada pela SBAT”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 2 out. 1943.

<sup>17</sup> “Edição da Senhorita Vitamina”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 16 abr. 1942.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> “Obras Dramáticas”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 23 mai. 1943.

<sup>20</sup> “Pense Alto”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 4 mai. 1934.

<sup>21</sup> “Edição da Senhorita Vitamina”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 16 abr. 1942.

<sup>22</sup> C. J. “Lendo os nossos autores theatraes – Oduvaldo Vianna ocupa o 7º volume da collecção “Theatro Brasileiro””. *A Gazeta*, São Paulo, p. 5, 21 ago. 1931.

A tônica publicitária recai predominantemente, contudo, sobre o preço fixo “popularíssimo” e “insignificante” – inicialmente apenas 1\$000 (mil-réis) cada exemplar, o que, em 1931, daria para comprar um número do periódico *Jornal das Moças* –, e sobre a apresentação material das edições. Nessa orientação, os jornais constantemente asseguravam e repetiam, como um estribilho, que tratava-se de uma “artística e cuidada edição”<sup>23</sup>, de “aprimorada e elegante brochura”<sup>24</sup>, de “pequenas brochuras, de formato elegante, artístico e portátil, quase para a algibeira”<sup>25</sup>, de “voluminhos, portáteis, nitidamente impressos, com uma capa sugestiva, em que aparece, sempre, o retrato de cada autor”<sup>26</sup>.

De fato, a aparência material da coleção *Theatro Brasileiro* não é mera contingência, mas determinante de seu projeto, dos seus usos e do público almejado [Imagens 14-19, p. 261]. No corpo do livro há economia de informações, com destaque para a data, local, responsabilidade pela primeira encenação e lista de personagens com os respectivos intérpretes, e, ao final, na contracapa, a enumeração dos volumes já publicados e o número seguinte, o que fideliza, organiza e induz a aquisição pelo colecionador. Nesse sentido, é sintomático que parte dos volumes consultados tenha sido encontrada em grandes encadernações conjuntas feitas por seus antigos possuidores, prática comum no colecionismo de obras curtas e caída em desuso posteriormente.

O número de páginas de todos os 64 títulos se situa entre 50 e 88, à exceção de um, com 106. Por vezes, há dedicatórias aos intérpretes dos protagonistas, como Procópio Ferreira, Jayme Costa, Delorges Caminha e Palmeirim Silva, ao ensaiador Eduardo Vieira, a Abadie Faria Rosa, a familiares ou ao público. A inserção de outros paratextos se dá de maneira progressiva, sendo incluídos aos poucos alguns prefácios; pequenas apresentações; raramente uma ilustração; indicações de premiações recebidas; transcrições de trechos de críticas elogiosas aos espetáculos; e lista de peças do mesmo autor já representadas, destacando-se aí o caso do prolífico Paulo de Magalhães, que de 1923 a 1944 teve 88 de seus textos levados aos palcos, dos quais 25 alcançaram mais de 100 representações<sup>27</sup>, tendo recebido por isso o certificado oficial da SBAT de autor mais representado do país<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> “Uma feliz iniciativa da SBAT - A título de propaganda do Theatro Nacional, a SBAT vae solicitar peças dos nossos autores”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 5, 25 fev. 1931.

<sup>24</sup> “As edições da SBAT”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 5, 4 mai. 1931.

<sup>25</sup> “Obras Dramática”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 23 mai. 1943.

<sup>26</sup> “Edição da Senhorita Vitamina”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 16 abr. 1942.

<sup>27</sup> MAGALHÃES, Paulo de. *A cigana me enganou*. Comédia em 3 atos. Coleção Teatro Brasileiro, 56. Rio de Janeiro: Edição da SBAT, 1944.

<sup>28</sup> MAGALHÃES, Paulo de. *Feia*. Comédia em 3 atos. Coleção Teatro Brasileiro, 46. Rio de Janeiro: Edição da SBAT, 1941.

A coleção passa por mudanças apenas muito sutis no seu projeto gráfico, havendo uma padronização que, certamente, facilitava e agilizava o serviço tipográfico. Cabe mencionar que, a despeito da interrupção da série nesse formato, suas obras foram reimpressas em diversas ocasiões, sobretudo ao longo da década de 1950, o que evidencia que esse formato facilitava a otimização na produção de tiragens que ocorrem de acordo com a demanda.<sup>29</sup> Ao contrário da “elegância” desses volumes ressaltada pela publicidade e mesmo existindo um modelo geral a ser seguido, havia pouca rigidez na padronização tipográfica e nas normas gramaticais. Confirmando essa tendência derivada de um modo de produção precipitado, o livro *O “tenente” era o porteiro*, de autoria de Gastão Tojeiro e publicado em 1938 como o número 36 da série, foi comercializado com uma folha anexa justificando que “as revisões tipográficas feitas à pressa, e por quem não tem prática de as fazer, dão sempre má resultado. Foi o que sucedeu com a impressão desta peça”<sup>30</sup>. Segue um pedido de desculpas e a recomendação para se retificar na leitura 14 erros gramaticais, de ortografia, acentuação, gênero e tempos verbais.

Essas imprecisões eram, sem dúvidas, fruto não só do ritmo acelerado de impressão, como também de medidas tomadas para baratear a produção. As folhas eram em papel-jornal e a capa maleável, o que, seguramente, ia de encontro a determinado tipo de leitura onde a dobra da capa facilita o uso com apenas uma mão, deixando a outra livre para a gestualidade requerida em ensaios. É bem verdade que o preço praticado pela coleção Teatro Brasileiro era o menor possível dentro do mercado de obras teatrais, ao menos dentre aquelas das quais dispomos de informações. Conforme mencionado, seus volumes começaram a ser vendidos a 1\$000 (mil-réis) na Capital e 1\$500 (mil e quinhentos réis) nos estados; aumentando para 1\$500 e 2\$000 (dois mil réis) a partir do número 9, em 1933; 2\$000 e 2\$500 (dois mil e quinhentos réis) em 1938; 3\$000 (três mil réis) em 1942; e, com a mudança monetária de fins de 1942, Cr\$3,00 (três cruzeiros), subindo para Cr\$4,00 na Capital e Cr\$4,50 nos estados em 1944. Mesmo com essa progressão, trata-se de um objeto relativamente barato, com preços próximos aos praticados pelas revistas ilustradas.<sup>31</sup>

Apesar das estratégias para baixar o custo da produção e de suas consequências, esta é, provavelmente, a primeira coleção de teatro (não estamos falando aqui de volumes avulsos) que se vale em sua capa dos avanços tecnológicos advindos com a importação de

<sup>29</sup> Não encontramos, infelizmente, quaisquer informações numéricas acerca das tiragens.

<sup>30</sup> TOJEIRO, Gastão. *O “tenente” era o porteiro* ou (o tenente sedutor). Prologo, 3 actos e epilogo. Coleção Teatro Brasileiro, 36. Rio de Janeiro: Edição da SBAT, 1938.

<sup>31</sup> A título de comparação, em 1943 um exemplar da revista Fon-Fon podia ser adquirido por Cr\$2,00.

maquinário após a I Guerra Mundial, cujo principal resultado é a impressão a cores de uma capa que combina fotografia e motivos geométricos ilustrados [Imagens 14-19 p. 261]. A capa é, portanto, o grande investimento da SBAT para que a brochura fique “elegante”, “artística” e “sugestiva” conforme alardeado na imprensa, e constitui o seu maior chamariz. Além de ser a marca visível da coleção, as efígies dos autores estampadas guardam o seu significado mais intrínseco. Assim, as capas, mesmo que simples, são constituídas por retratos preto e brancos ou colorizados, de contorno recortado ou enquadrados por retângulos ou círculos, posicionados em meio ao título da obra e a linhas precisas cuja geometria e dinâmicas se valiam do referencial de modernidade proposto pelo *Art Decó*. À exceção de cinco títulos – onde os retratos do rosto dominando toda a extensão da capa remetem mais ao estrelato do cinema –, todos os outros números obedecem a essa lógica, estabelecida por regulamento aprovado pela superintendência da SBAT em 1933.<sup>32</sup>

Não é demais recordar que, como enfatizou Chartier acerca da impressão de livros nos séculos XVI e XVII, a marca mais espetacular desses objetos “é a representação física do autor” por meio de um retrato “que torna imediatamente visível a atribuição do texto a um eu singular”, prática que seria cada vez mais recorrente naqueles séculos. A função dessa imagem seria representar “a escrita como expressão de uma individualidade que fundamenta a autenticidade da obra”.<sup>33</sup> Há de se reconhecer que, não obstante a diferença de três ou quatro séculos, esse fundamento ainda é operacionalizado como dispositivo de uma sociedade de autores que busca se afirmar, indicando que a forma pela qual um texto é colocado à venda e dado à leitura possui seus significados subjacentes e interfere em sua recepção.

Um detalhe da fórmula editorial da coleção Theatro Brasileiro pode ser revelador, ainda, de objetivos cruciais para a SBAT e daquilo que talvez fosse a principal razão desse empreendimento. Trata-se da inscrição, quase sempre presente na página da lista de personagens, onde pode-se ler: “De acordo com a lei a única autorizada a permitir a representação desta peça é a SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTHORES THEATRAES,

---

<sup>32</sup> A comédia de Abadie Faria Rosa, *Foi ella quem me beijou*, de 1933, vinha acompanhada de nota com os seguintes dizeres: “O atrazo involuntário com que aparece a presente edição, acarretou a irregularidade de trazer a capa fóra dos moldes recentemente estabelecidos para sua uniformização. Tal facto se justifica por ter sido a mesma confeccionada antes da aprovação do respectivo regulamento. A Superintendência”. ROSA, Abadie Faria. *Foi ella quem me beijou*. Comédia em 3 actos. Coleção Teatro Brasileiro, 19. Rio de Janeiro: Edição da SBAT, 1933.

<sup>33</sup> CHARTIER, *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 53.

em nome do autor”. Não por acaso localizada nesta página, quando no ato da leitura os interessados observariam a distribuição de personagens visando uma possível montagem, essa única assertiva permite conceber esses livros como veículo de difusão de um repertório controlado que possui um autor proprietário e cujos direitos de representação necessitam ser devidamente pagos. Corroborando o objetivo de ter os textos em questão levados à cena por outrem, alguns boletins da SBAT já traziam, na contracapa, a listagem da coleção com a respectiva distribuição numérica dos personagens femininos e masculinos.

Significativamente o projeto da coleção anunciado por Abadie Faria Rosa, supracitado, apontava que “essa publicação não visa propriamente, o lucro de edição. Ella tem em vista, antes, a propaganda das novas peças que já provaram ser originaes representaveis”.<sup>34</sup> De fato, o baixo preço de venda e o pagamento de direitos de publicação aparentemente reduzidos aos autores indicam que dificilmente tratava-se de um comércio que gerava grandes lucros, o que, naturalmente, era sabido pelos membros da Sociedade, que visavam obter outros ganhos. O exame de algumas prestações de contas, apesar de ocasionais, pode confirmar essa tendência. O balanço geral apresentado em 31 de dezembro de 1932<sup>35</sup> apontava que o saldo das edições Theatro Brasileiro de 4:601\$500 (quatro contos e 600 mil e 500 réis) correspondia a apenas 0,88% do ativo da Sociedade, e os direitos de edição eram equivalentes a insignificantes 0,006% do total de direitos a serem pagos. No final de 1936, o saldo da coleção cresce para 6:244\$700 (seis contos, e 244 mil e 700 réis), o que significa, na realidade, um decréscimo para 0,71% do total de ativos; e os direitos de edição não são ao menos declarados.<sup>36</sup> No mês de outubro de 1937, a receita com as edições Theatro Brasileiro foi de 500\$000 (quinhentos mil réis), o equivalente a 0,15% da receita total da SBAT naquele mês.<sup>37</sup>

As análises das receitas indicam, portanto, que o objetivo principal da coleção não era a geração de dividendos para seus autores – estes proporcionalmente pequenos – mas a difusão de um repertório a ser encenado pelo Brasil e, desta maneira, auferir lucros de direitos autorais por representação. Observando-se os balanços de peças representadas no Brasil (na realidade, as que pagaram direitos) fornecidos pela seção comercial da SBAT

---

<sup>34</sup> Ab. “Foyer”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 14, 12 mar. 1931.

<sup>35</sup> “Sociedade Brasileira de Autores Theatraes – Balanço geral effectuado em 31 de dezembro de 1932”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 3, 3 jun. 1933.

<sup>36</sup> *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, n. 160, nov. 1937.

<sup>37</sup> *Ibid.*

entre setembro de 1941 e março de 1944<sup>38</sup>, constata-se que, dos 51 textos publicados pela coleção até esta data, 41 foram encenados em 518 récitas pelo país. As peças que seriam ainda publicadas destacam-se em grandes temporadas de companhias profissionais do Rio de Janeiro, o que sinaliza um circuito que vai do êxito na Capital, à impressão desses textos e à sua utilização por grupos menores de inúmeras cidades, não só de capitais como São Paulo, Belo Horizonte, Salvador, Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis, Goiânia, Natal, Recife, Fortaleza, João Pessoa e Aracaju, como também de cidades menores, tais como Petrópolis (RJ), Piracicaba (SP), Juiz de Fora (MG), Pelotas (RS), Friburgo (RJ), Olinda (PE), Barbacena (MG), Três Corações (MG), São João Del-Rey (MG), Ribeirão Preto (SP), Jundiaí (SP), Uberaba (MG) e Angra dos Reis (RJ). *O Interventor*, por exemplo, texto de Paulo de Magalhães publicado em 1931, é referido no discurso de Marques Porto quando da posse de seu autor no cargo de Conselheiro Perpétuo da SBAT em 1932, por certo um pouco exageradamente, como uma peça “levada à scena em todas as Cidades do Brasil onde já passou um elenco de comédia ou onde exista um Grupo de Amadores Dramaticos, bastando diser que (...) já foi representada em Rio Branco (Acre), Corumbá (Mato Grosso), Santana do Livramento no extremo Sul etc”<sup>39</sup>.

Assim, além de figurarem na manutenção do repertório das companhias profissionais do Rio de Janeiro em turnê, para quem muitas vezes essas peças foram escritas como encomenda, as estratégias da SBAT para fazer os textos de seus sócios circularem e gerarem mais proventos têm como alvo especialmente outros grupos e locais que tinham por hábito corrente se apropriar das obras sem a preocupação com o pagamento de direitos ou que buscavam meios cordiais para a sua liberação. O resultado disso era uma quantidade significativa de correspondências recebidas pelos autores, a exemplo da enviada de Goiânia por Otavinho Z. Arantes a Oduvaldo Vianna em 19 de outubro de 1942: “Caro Snr. Oduvaldo, peço-lhe o obséquo, se possível, de enviar-me alguma de suas “peças” que sirvam para ser representadas por amadores e com a sua devida autorização dos direitos”.<sup>40</sup> Essas práticas iam, evidentemente, contra os objetivos jurídicos da SBAT e os anseios profissionais dos autores.

---

<sup>38</sup> Esses balanços eram divulgados nos boletins. Para essa análise, a escolha metodológica desse recorte foi motivada pela acessibilidade a um conjunto contínuo cronologicamente.

<sup>39</sup> *A posse de Paulo de Magalhães no cargo de Conselheiro Perpétuo da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes*. Os discursos de Marques Porto e do Recipiendário. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, 1932. p. 17.

<sup>40</sup> Arquivo Família Vianna. Pasta FV – 0V1.0.1.2/1-1. Cedoc-Funarte.

Decerto, na análise do balanço de peças representadas, não podemos descartar a possível circulação dos textos por meio de manuscritos ou datiloscritos, o que, contudo, não configura a mesma possibilidade de acesso comercial a um documento pensado como “oficial”. À vista disso, a difusão da coleção é simultânea à expansão progressiva do controle da SBAT não só em relação às cidades do interior e de outros estados, mas também em direção aos circos, salões literários, clubes recreativos, grêmios dramáticos, círculos amadores, teatros de estudantes e até igrejas e associações espíritas. Todos esses espaços serão palco de peças da série *Theatro Brasileiro*. Nos circos e pavilhões, os textos de autores nacionais célebres e de sucesso na Capital Federal surgem com ares modernizadores e são incorporados ao enorme e variado repertório tradicional do circo-teatro, isto é, melodramas, dramas religiosos de origem portuguesa, comédias francesas como a *A mulher do trem*, de Maurice Hennequin e Georges Michell<sup>41</sup>, e adaptações de romances como *O conde de Monte Cristo*; *Os três mosqueteiros*; *A cabana do pai Thomaz*; *Frankenstein* e *Ben-Hur*. Esses espaços também são responsáveis pela manutenção da arrecadação de proventos relativos às peças mais antigas da coleção, que já não eram novidade nos grandes centros, a exemplo de *Se o Anacleto soubesse*, de Paulo Orlando; *Era uma vez um vagabundo*, de José Wanderley e Daniel Rocha; e *Hotel dos Amores*, de Miguel Santos.

Assim, na primeira metade da década de 1940, muitas dessas peças fizeram fortuna particularmente em circos como o Circo Pavilhão Dudu e o Circo Nacional, no Rio de Janeiro; o Circo Piolin, o Circo Aretuza e o Circo Irmãos Melo, em São Paulo; o Circo Pavilhão Carlos Gomes e o Circo Politeama Oriente, em Curitiba; o Circo Dorby, em Belo Horizonte; além de inúmeros outros que excursionavam pelas cidades pequenas e médias. Ao que tudo indica, muito provavelmente, os grupos que ali se apresentavam se valiam dessas edições para escolha do repertório e acesso aos textos, baseando-se nelas, ao menos em parte, para o funcionamento de uma dinâmica calcada na alta rotatividade e alternância de espetáculos.

A Cia Ribeiro Cancela, por exemplo, apresentou no Teatro de Emergência de Porto Alegre, entre fevereiro de 1942 e setembro de 1943, onze peças da coleção, chegando a serem apresentadas seis no mesmo mês. Somente em abril de 1943, a Cia Armando Macedo apresentou no Pavilhão do Povo, também em Porto Alegre, oito peças da coleção, e mais uma no mês seguinte. Em julho de 1943, a Cia Albino Melo apresentou no Circo Melo, em

---

<sup>41</sup> O texto original, de 1917, intitula-se *Le compartiment des dames seules*.

São Paulo, três textos. No mesmo mês, no Circo Bandeirantes, em Ribeirão Preto, foram levados outros três. Em agosto, a Cia Emílio Lourenço Dias encenou no Circo Nacional do Rio de Janeiro, mais três textos; e, no mesmo mês, em São Paulo, a Cia Alcebiades Pereira no Circo Alcebiades e a Cia Agenor Garcia no Circo Soares levaram à cena três textos cada uma. Para encerrar esses exemplos, em Belo Horizonte, em outubro de 1943, o Circo Leandro & Simplicio apresentava, dentro das sete peças em repertório naquele mês, cinco cujos textos eram parte da coleção. Se esse parâmetro analítico mede apenas o alcance do controle da SBAT e não dá conta de todas as representações pelo país, por outro lado ele pode mensurar a efetividade do propósito da coleção. Cabe mencionar, ainda, que as obras mais representadas, não por acaso, eram aquelas divulgadas como esgotadas.

Esse modelo editorial – fundamentado em formato pequeno, preço baixo, capa chamativa, papel de baixa qualidade e emblema de um regime de propriedade intelectual que precisa ser difundido para ser respeitado – parece ter tido suas tentativas de reprodução. Em 1935, o escritor e jornalista Lectício de Campos Dantas lançou em Manaus, por iniciativa própria, a edição de sua comédia em três atos *Rumo ao Cabaret*, dedicada à SBAT e confeccionada exatamente no mesmo formato após ter sido apresentada no Theatro Polytheama da capital amazonense. Divulgado também como uma “brochura aprimorada”<sup>42</sup>, este livro foi, por intermédio da SBAT, distribuído pelas livrarias cariocas e posto à venda também na sede da Sociedade pelo mesmo preço da série Theatro Brasileiro. O modelo, todavia, não era uma invenção da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Atente-se para o fato de que já na divulgação do projeto, Abadie Faria Rosa declarava que seria feita uma “larga distribuição desses originaes pelas sociedades estrangeiras, notadamente, portugueza, hespanhola, e dos paizes da América do Sul”, argumentando que uma das razões pelas quais se representam tantas peças argentinas e espanholas entre nós residiria no fato de o “theatro desses paizes andar impresso em brochuras de valor monetário insignificante”.<sup>43</sup>

Ainda de acordo com Abadie, esse processo se dava de maneira que os tradutores brasileiros tinham acesso aos impressos, sentiam que essas peças ligeiras de outros países possuíam personagens tipos que se adequariam aos nossos grandes intérpretes, e atiravam-se à tradução, adaptando o ambiente para torná-las mais acessíveis ao público. Seria o caso, portanto, de não medir esforços para que as peças brasileiras também fossem parar nas mãos

---

<sup>42</sup> “Uma peça de um autor amazonense posta à venda em linda brochura”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 9, 8 jan. 1936.

<sup>43</sup> Ab. “Foyer”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 14, 12 mar. 1931.

dos tradutores estrangeiros. A brochura espanhola à qual ele se referia era, possivelmente, parte de coleções como *El Teatro Moderno* e *La Farsa*. A primeira foi criada em 1925 por Luis Uriarte em Madrid, se estendendo até 1932, com um total de 344 números, por meio dos quais se publicava aos sábados “las obras de gran éxito de los mejores autores” em “lujosa edición”<sup>44</sup>. Editada pela *Prensa Moderna* e vendida a 50 cêntimos, seus volumes possuíam 17 por 12 centímetros e de 60 a 80 páginas, veiculando principalmente peças leves sobre costumes atuais de autores espanhóis contemporâneos ou imediatamente anteriores. As capas traziam inicialmente ilustrações de cenas das obras, sendo posteriormente substituídas pelo retrato de um ator do espetáculo ou do próprio autor. Já *La Farsa*, foi editada pela Editorial Estampa também em Madrid entre 1927 e 1936, dirigida por Valentín de Pedro, contando com 463 números de periodicidade semanal. Suas capas apresentavam desenhos ou fotografias um pouco mais sofisticados feitos por uma equipe de ilustradores, custando de 50 a 75 cêntimos.<sup>45</sup>

Entretanto, a maior inspiração da SBAT parece ter vindo de coleções teatrais argentinas das décadas de 1910 e 1920, tais como *El Teatro*, *La Novela Teatral* e *La Farsa: obras teatrales seleccionadas*.<sup>46</sup> Ao que tudo indica, no final da década de 1920, a Argentores (*Sociedad Argentina de Autores Dramáticos*), fundada em 1910, lança suas primeiras publicações de peças, reformuladas para uma grande coleção em meados da década de 1930, concomitantemente à sua revista teatral, fundada em 1934. O desenvolvimento das duas coleções, brasileira e argentina, veiculando as obras de seus respectivos associados, será

---

<sup>44</sup> BENAVENTE, Jacinto. *La propia estimación*, Comedia en três actos y en prosa. *El Teatro Moderno*, Año III, N. 99. Madrid: Prensa Moderna, 30 julio 1927. s.p.

<sup>45</sup> Outras coleções espanholas poderiam ser inseridas aqui. No período anterior a 1931, quando a SBAT lança *Theatro Brasileiro*, segundo o catálogo da exposição bibliográfica *Colecciones Teatrales España s. XX*, realizada em 2017 na Biblioteca Juan Goytisolo do Instituto Cervantes de Tanger, no Marrocos, a Espanha produziu ainda, além de *El Teatro Moderno* e *La Farsa*, *La Comedia* (1925) e *Comedias* (1926-1928). Entretanto, as duas primeiras parecem ser as que mais servem a uma comparação com o modelo tratado aqui, além de terem sido encontradas em acervos no Brasil. Entre as décadas de 1930 e 1940, segundo esse catálogo, foram criadas outras cinco coleções teatrais na Espanha. *Colecciones Teatrales España s. XX*. Catálogo. Exposición Bibliográfica N° 11. Del 01/02/2017 al 31/03/2017. Biblioteca Juan Goytisolo, Instituto Cervantes. Tanger, Marrocos. Disponível em: [https://tanger.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/catalogo\\_expo\\_coleccion\\_de\\_teatro.pdf](https://tanger.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/catalogo_expo_coleccion_de_teatro.pdf). Acesso em: 26 mai. 2021.

<sup>46</sup> Algumas informações sobre as coleções teatrais argentinas podem ser encontradas em ALTEKRUEGER, Peter; ZEITER, Katja Carrillo (eds.). *De amor, crimen y cotidianidad: Las revistas teatrales y colecciones de novelas cortas argentinas del Instituto Ibero-Americano*. Una exposición del Instituto Ibero-Americano de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano (Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz). Traducción del alemán: Raquel García Borsani. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, 2014.; e KOHUT, Karl. La colección de revistas teatrales argentinas del Instituto Ibero-Americano de Berlin. Lecturas histórico-teatrales. In: PELLETIERI, Osvaldo (Ed.). *Perspectivas Teatrales*. GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano). Buenos Aires: Galerna, Fundación Roberto Arlt, 2008. p. 347-361.

praticamente simultâneo, apesar da segunda chegar a 276 números em 1947 e ser vendida, ao longo desse período, por de 20 a 50 centavos.

Já conhecida pelo acordo de reciprocidade estabelecido com a SBAT em 1920, a Argentores aprofundou suas relações com autores dramáticos brasileiros entre as décadas de 1920 e 1940 devido à penetração do repertório argentino no Brasil, à montagem de textos brasileiros na região do Prata e ao circuito de turnês que abarcava Rio de Janeiro, por vezes São Paulo, Montevideu e Buenos Aires.<sup>47</sup> Decerto as suas edições circularam por aqui de modo duradouro. Ary Fontoura relata que, por volta de 1950, descobriu em uma revista na biblioteca do Colégio Estadual do Paraná o nome de uma editora de Buenos Aires que editava livros de teatro, a Argentores, e que “como tinha aprendido espanhol (...) comecei a me corresponder (...) e eles me mandavam livros em espanhol, livros de teatro e de literatura que não havia no Brasil”.<sup>48</sup>

Não podemos deixar de considerar, ainda, que o modelo editorial da coleção *Theatro Brasileiro*, fundamentado nas características materiais já discutidas e que é, em grande medida, internacional, compreende um conjunto de autores selecionados. É necessário enfatizar que eles nem sempre eram grandes êxitos nos palcos, já que algumas dessas peças, segundo os jornais, tiveram êxito de público apenas “relativo”. Por outro lado, todos eram sócios efetivos com lugar de destaque dentro da SBAT. Dentre os 64 números, os autores mais publicados foram Paulo de Magalhães, com sete títulos; Armando Gonzaga, com seis; Gastão Tojeiro, com quatro; Luiz Iglezias, com quatro; a dupla José Wanderley e Daniel Rocha, também com quatro; e Abadie Faria Rosa, Paulo Orlando, Oduvaldo Vianna, Miguel Santos e Raimundo Magalhães Junior, todos com três títulos cada. Entre as décadas de 1930

---

<sup>47</sup> Assinalando essa proximidade, vale dizer que a Sociedade argentina publica em sua revista em 1935 o sucesso *Deus lhe Pague* (*Dios se lo pague*), de Joracy Camargo, com tradução de J. Siciliano e Alejandro Ruiz, e, no mesmo ano, as peças *Feitiço* (*Brujería*) – publicada na coleção *Theatro Brasileiro* um ano antes – e *Amor*, ambas de Oduvaldo Vianna, com as respectivas traduções de Manuel Moreno e Francisco José Bolla. A inserção de Oduvaldo Vianna no circuito argentino, e por consequência, aspectos de sua relação com a Argentores, são abordados por Flavia Ribeiro Veras em VERAS, Flávia Ribeiro. *Trajetória Híbrida: as contribuições de Oduvaldo Vianna para a inserção brasileira no circuito do mercado de entretenimento Latino-Americano (1923-1946)*. *Revista de História*, USP, São Paulo, n. 180, 2021.

<sup>48</sup> MENEZES, Rogério. *Ary Fontoura, entre rios e janeiros*. Coleção *Aplauso Perfil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p. 66-67.

e 1940, todos desse grupo foram membros da mesa diretora<sup>49</sup>, e quatro chegaram à presidência da entidade<sup>50</sup>.

Quando expandimos a análise para todos os 35 autores publicados, percebemos que 24 fizeram parte, nesses anos, da diretoria ou do conselho deliberativo. Estão presentes, dentre outros, Viriato Corrêa, Joracy Camargo, Renato Viana, Claudio de Souza, Raul Pederneiras e Bastos Tigre. Em toda a série há apenas três autores de outras épocas – França Junior, Arthur Azevedo e Roberto Gomes<sup>51</sup> –, e se eles ocupam espaços de certo modo atípicos dentro da coleção, por outro lado sua presença é justificada nos textos de apresentação por representarem emblemas de expressão da cultura dramática brasileira que não deveriam cair no esquecimento.<sup>52</sup> Além disso, deve-se chamar atenção para o fato de os três serem homenageados como patronos de cadeiras do conselho deliberativo. Vale dizer, ainda, que entre os 35 autores há apenas uma mulher, Heloísa Helena Magalhães, com a comédia *Granfinos em Apuros*, de 1944. De acordo com o prefácio, Heloísa Helena, “figura da mais alta sociedade brasileira, vencendo preconceitos e resistências familiares”, podia “hombrear-se, sem favor, com os Autores mais felizes do teatro comico nacional”, apesar de poder ser notada a influência de seu marido, o “autor mais representado no Brasil”, Paulo de Magalhães, aquele que escrevera as comédias modelares, “padrão do teatro cômico Brasileiro contemporâneo”.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Paulo de Magalhães foi vice-presidente (1936-1939) e subsecretário (1941 e 1944-1947); Armando Gonzaga foi vice-presidente (1929-1930) e presidente (1938-1939); Gastão Tojeiro foi sub-tesoureiro (1934-1935) e tesoureiro (1940); Luiz Iglezias foi sub-tesoureiro (1936-1937) e eleito presidente em 1948, apesar de ter se ausentado do país e o cargo ser ocupado pelo vice, Daniel Rocha; José Wanderley foi secretário (1942-1947); Daniel Rocha foi tesoureiro (1941 e 1944-1947) e vice-presidente (1948), sendo presidente em exercício; Abadie Faria Rosa foi presidente (1929-1935); Paulo Orlando foi subsecretário (1938-1939 e 1940) e secretário (1941); Miguel Santos foi bibliotecário-arquivista (1927-1928) e tesoureiro (1934?-1940); e Raimundo Magalhães Junior eleito presidente no final de 1948. Oduvaldo Vianna, apesar de não integrar a diretoria nesses anos, foi, como sabemos, um dos fundadores da SBAT e seu primeiro procurador.

<sup>50</sup> Os presidentes eleitos que fazem parte desse grupo de autores mais publicados pela coleção Theatro Brasileiro são Abadie Faria Rosa, Armando Gonzaga, Luiz Iglezias e Raimundo Magalhães Junior.

<sup>51</sup> Suas respectivas peças são *As Doutoradas*, *Vida e Morte* e *Berenice*.

<sup>52</sup> Deve-se notar ainda que *As doutoras*, de França Junior, estreada em 1887, era uma peça que corriqueiramente voltava ao cartaz nas três primeiras décadas do século XX.

<sup>53</sup> CASTELO BRANCO, Jorge. Prefácio. In: MAGALHÃES, Heloísa Helena. *Granfinos em Apuros*. Comédia em 3 atos. Rio de Janeiro: Edição da SBAT, 1944. p. IX-XI. Segundo este mesmo prefácio, Heloísa Helena “estudou como cantora de músicas norte-americanas – de cujas programações periódicas é pioneira no Brasil – na “Radio Mayrink da Veiga” e logo depois no cinema nacional, no filme de Downey – “Alô, alô, carnaval”. Daí para o teatro foi um passo mais fácil e, em 1940, na “Companhia Luis Iglésias”, no Teatro Rival, ao lado de Eva Todor e Sonia Oiticica, teve a sua primeira criação consagrada na comédia “FEIA”, de Paulo de Magalhães. (...). À seguir, na mesma feliz temporada, criou ainda o principal papel de “O troféu”, de Armando Gonzaga e “QUERIDA” de Paulo de Magalhães. (...) Heloisa Helena partiu para Buenos-Aires onde, encabeçando um elenco internacional, ao lado do famoso “astro” cinematográfico Henry Garat, representou e cantou em inglês, francês, espanhol e italiano – idiomas que domina com perfeita correção – alcançando êxito definitivo”. p. IX.

Diante desse panorama, percebe-se, claramente, que a coleção era portadora e veículo dos interesses dos membros mais influentes da instituição e, por isso, possui significados singulares. Ela surge não apenas como uma estratégia comercial de legitimação e certificação do direito do autor, mas como enunciação simbólica de um regime de propriedade de textos. Determinada peça de sucesso deveria ser imediatamente associada a um nome, que por sua vez se vincula ao retrato de um sujeito específico e a um estatuto jurídico que determina sua representação. A obra escrita e impressa favorece, portanto, a lógica da autoria individual, configurando um mecanismo de afirmação e controle da propriedade literária que o espetáculo em si pouco dava conta, haja vista sua constituição eminentemente coletiva e a concorrência de outros agentes desse mundo marcado pelo estrelato. Em uma atividade tão dinâmica e fugaz como a teatral, a corporificação material da obra em livro confere ao autor (e à SBAT) a autoridade sobre aquela produção intelectual e certifica sua autenticidade. Por mais que um texto teatral sempre passe por apropriações ao ser representado, essas edições procuravam, de certo modo, impor determinada leitura autorizada e oficial da peça, buscando coibir transmissões por cópias não autorizadas ou adaptações, e fazendo com que seu uso para a cena fosse controlado por notificação e pagamento à Sociedade. A edição de *Fascinação*, de Claudio de Souza, de 1936, chega a informar que, além dessa autorização, quaisquer alterações ou supressões no texto deveriam ser submetidas previamente ao exame do autor. Nesse sentido, essas edições podem ser vistas como parte estruturante do espaço intelectual que é a SBAT e uma das formas de difusão de sua política.

Após 1946, a coleção Teatro Brasileiro (já sem o H em “Theatro) deixa de ser publicada em volumes autônomos para integrar o boletim da instituição a partir de fevereiro de 1947. A fusão das duas publicações responde a um aprimoramento na organização do boletim aprovado em assembleia geral extraordinária de 11 de fevereiro de 1947. Seguindo essa deliberação, o boletim passaria a ser editado mensalmente, sendo inserida em versão integral “uma peça original de autor brasileiro, devendo de seis em seis meses ser publicado um trabalho teatral de mérito, já representado, de autor falecido”.<sup>54</sup> Além disso, seria permitida a veiculação de anúncios “condizentes com o nível cultural da publicação”, e todos os sócios, efetivos ou administrados, seriam assinantes obrigatórios. Aos interessados não sócios, que antes compravam números avulsos, também seria possibilitada a assinatura do

---

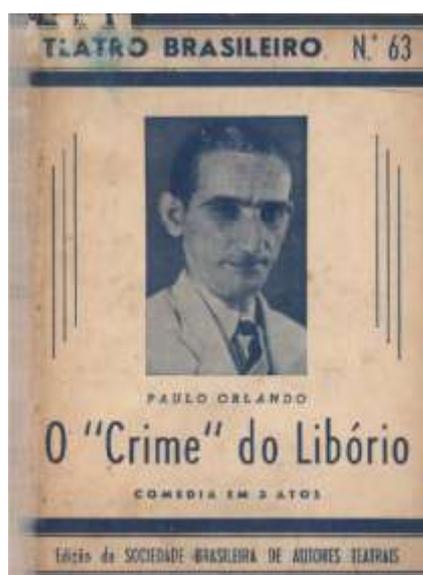
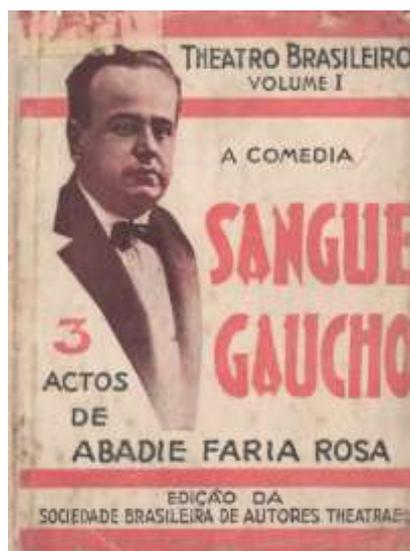
<sup>54</sup> *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXVII, N. 232, p. 2, fev. 1947.

boletim. O que se tem é uma nova estratégia comercial que une as duas publicações periódicas da casa a partir da promoção de uma delas, o que, ao menos virtualmente, potencializaria a fidelização do público leitor e sanaria os problemas de regularidade da edição das peças. As diferenças na materialidade são, desse modo, índices da estruturação da SBAT e da dinâmica teatral, evidenciando durações e temporalidades que permitem entrever a sua própria construção histórica. É evidente que nesse processo o projeto editorial da coleção Teatro Brasileiro irá se transformar completamente: não haverá mais capa; a folha que precede o texto, agora no fim do boletim, trará o desenho de uma cortina; o retrato do autor, preto e branco, estará na folha da lista de personagens; e a diagramação do texto, em uma página que não é mais um in-oitavo para bolso, será disposta em duas colunas. Entre 1950 e 1955, os números 88 a 101 da coleção voltarão a ser publicados em fascículos separados do boletim, com formato ligeiramente diferente de sua primeira fase. Isto, contudo, escapa ao nosso recorte.

**LISTA 1: COLEÇÃO TEATRO BRASILEIRO – SBAT – 1931-1946**

- 1 – Sangue Gaúcho - Abadie Faria Rosa, 1931
- 2 – A descoberta da América - Armando Gonzaga, 1931
- 3 – Não me conte esse pedaço!... - Miguel Santos, 1931
- 4 – O interventor - Paulo de Magalhães, 1931
- 5 – Onde canta o sabiá - Gastão Tojeiro, 1931
- 6 – O chá do sabugueiro - Raul Pederneiras, 1931
- 7 – O vendedor de ilusões - Oduvaldo Vianna, 1931
- 8 – O amigo terremoto - Renato Alvim e Nelson de Abreu, 1931
- 9 – O pulo do gato - Baptista Junior, 1931
- 10 – Bonbonzinho - Viriato Corrêa, 1931/1932 (datas diferentes no começo e no fim)
- 11 – Senhorita 1927 - Mario Domingues, 1932
- 12 – Priminho do coração - Miguel Santos e Luiz Iglesias, 1932
- 13 – Vida e Morte - Arthur Azevedo, 1932
- 14 – Berenice - Roberto Gomes, 1932
- 15 – O bôbo do rei - Joracy Camargo, 1932
- 16 – O divino perfume - Renato Vianna, 1932
- 17 – As doutoras - França Junior, 1932
- 18 – O amigo da paz - Armando Gonzaga, 1933
- 19 – Foi ella quem me beijou - Abadie Faria Rosa, 1933
- 20 – Fantoche - Luis Iglesias, 1933
- 21 – A inquilina de Botafogo - Gastão Tojeiro, 1933
- 22 – Bôa Mamãe - Heitor Modesto, 1934
- 23 – Saudade - Paulo de Magalhães, 1934
- 24 – Pense alto!... - Eurico Silva, 1934
- 25 – Se o Anacleto soubesse - Paulo Orlando, 1934
- 26 – Dindinha - Matheus da Fontoura, 1934/ 1935
- 27 – Feitiço!... - Oduvaldo Vianna, 1934
- 28 – Compra-se um marido - José Wanderley, 1935
- 29 – Onde estás, felicidade? - Luiz Iglesias, 1935
- 30 – Mulato - Samuel Campêlo, 1935
- 31 – Fascinação - Claudio de Souza, 1936
- 32 – Hotel dos Amores - Miguel Santos, 1936
- 33 – A Patrôa - Armando Gonzaga, 1937

- 34 – A Ditadora - Paulo de Magalhães, 1937
- 35 – “Chauffeur” - Joracy Camargo, 1938
- 36 – O “tenente” era o porteiro ou (o tenente sedutor) - Gastão Tojeiro, 1938
- 37 – O hóspede do quarto nº 2 - Armando Gonzaga, 1938
- 38 – Simplicio Pacáto - Paulo de Magalhães, 1939
- 39 – Coitado do Xavier - Baptista Junior e Agenor Chaves, 1939
- 40 – O testa de ferro - R. Magalhães Jr., 1939
- 41 – Manhãs de Sol - Oduvaldo Vianna, 1939
- 42 – Era uma vez um vagabundo... - José Wanderley e Daniel Rocha, 1940
- 43 – O inimigo íntimo - Pacheco Filho, 1940
- 44 - As “Fans” de Robert Taylor - Gastão Tojeiro, 1940
- 45 – Crepúsculo - Abadie Faria Rosa, 1941
- 46 – Feia - Paulo de Magalhães, 1941
- 47 – Senhorita Vitamina - Bastos Tigre, 1942
- 48 – Avanço de sinal - Armando Gonzaga, 1942
- 49 – Vocês acabam casando - Serra Pinto e Luiz Drumond, 1942
- 50 – Amo todas as mulheres - José Wanderley e Daniel Rocha, 1943
- 51 – Leilão da Felicidade - Paulo Orlando, 1943
- 52 – Casamento no Uruguai - R. Magalhães Jr., 1943
- 53 – Copacabana - Mário Domingues e Mário Magalhães, 1943
- 54 – O homem que não soube amar - Ferreira Rodrigues
- 55 – Granfinos em apuros - Heloísa Helena Magalhães, 1944
- 56 – A cigana me enganou - Paulo de Magalhães 1944
- 57 – Um caso de amor - José Wanderley e Daniel Rocha, 1944
- 58 – Veneno de cobra - Eurico Silva, 1944
- 59 – A Barbada - Armando Gonzaga, 1945
- 60 – Sol de Primavera - Luiz Iglézias, 1945
- 61 – Trio em lá menor - R. Magalhães Jr., 1945
- 62 – O Diabo enlouqueceu - Paulo Magalhaes, 1945
- 63 – O “crime” do Libório - Paulo Orlando, 1945
- 64 – Hás de ser minha - José Wanderley e Daniel Rocha, 1946



Imagens 14, 15, 16, 17, 18 e 19: Volumes da coleção Theatro Brasileiro.

Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall

### 3.2. Qual teatro para quais livros?

O número dez da coleção *Theatro Brasileiro*, a peça *Bonbonzinho*, de Viriato Corrêa, foge ao padrão estabelecido e traz em sua capa, no lugar da efígie tradicional, um retrato do autor sentado em uma poltrona ladeado pelo ator Procópio Ferreira que, de pé, repousa a mão em seu ombro [Imagem 17, p. 259]. Essa imagem pode traduzir uma relação particular existente na produção dessas obras, ao dar destaque aos dois agentes protagonistas fundamentais para o funcionamento desse teatro, isto é, o autor e o ator. Conforme visto, em seus aspectos materiais e simbólicos, essas edições pretendiam ser instrumento ativo de intervenção na realidade e no mercado teatral, com objetivos um tanto quanto claros de alterações no campo de trabalho. Mas, simultaneamente, como toda peça ou teoria, elas são produto da maneira de se fazer teatro de determinada geração e dão a ver certas concepções em torno dessa arte. Isto significa que a coleção *Theatro Brasileiro* responde a um modo de produção teatral e seus autores são integrantes dessa prática, já discutida, em parte, anteriormente. Pode-se dizer que eles são “autores-fornecedores”, uma vez que trabalham para um mercado extremamente ágil que opera, muitas vezes, por meio de textos escritos por encomenda de grandes astros e empresários das companhias, a exemplo da relação entre Viriato Corrêa e Procópio.

Maria Helena Werneck, ao investigar parte da literatura dramática feita no Rio de Janeiro entre as décadas de 1930 e 1950, demonstrou que tratava-se de uma escrita rápida visando a oferta imediata a companhias com “violenta capacidade de ‘devorar’ textos”<sup>55</sup>, baseada no desenvolvimento de técnicas específicas que faziam do autor um “intelectual extremamente astucioso”<sup>56</sup> ao se valer de estratégias norteadas pela exploração de “filões” dramaturgicos de grande apelo popular. Segundo Werneck, esses autores

(...) descobrem e processam estruturas dramaturgicas – personagens, temáticas, fórmulas de enredo, desenhos cênicos que, uma vez apresentadas ao público, passam a admitir variações, desde que combinem a novidade com a repetição, de modo a serem percebidas como o novo familiar. Os filões constituem formas arquivadas no imaginário popular que podem ser acionadas pela habilidade técnica de um escritor.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> WERNECK, Maria Helena. A Dramaturgia. In: FARIA, João Roberto (dir). *História do teatro brasileiro*, v. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 417-436. p. 418.

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 417.

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 418.

Essa perspectiva é endossada por Ângela Reis, que vê nos textos escritos por encomenda registros privilegiados da atuação no teatro brasileiro desse período, já que seus autores não escreviam livremente, mas seguiam convenções, e muitas vezes contavam com a colaboração dos atores para gerar uma dramaturgia em estreita ligação com a cena.<sup>58</sup> Vale mencionar que, ainda na década de 1960, Sábato Magaldi, mesmo que de modo mais estreito e sem reconhecer a continuidade dessa produção nos anos seguintes, definia como principal característica do teatro feito nas décadas de 1920 e 1930 o fato dele ser baseado em uma “dramaturgia para atores”, onde eram fixados comicamente nossos vícios. Daí tratarem-se de “comédias de costumes”, cujo texto seria mero apoio para a improvisação cômica dos atores, então alçados a ídolos populares.<sup>59</sup>

Estamos lidando, portanto, com um conjunto de autores, procedimentos e temas próprios a um modo de produção teatral específico, e, decerto, essas publicações respondem a uma fatia bastante pequena de uma imensa produção dramática que atendia às demandas do que seria futuramente chamado de “teatro antigo”, conforme salientado por Tânia Brandão, um teatro estruturado como organização empresarial, e não só artística, cuja engrenagem precisava da bilheteria para se manter.<sup>60</sup> São obras, como já dito, que florescem no pós I Guerra, quando surgem novos autores que irão se dedicar ao gênero dramático, fazendo com que essa produção ocupasse um lugar singular no mundo literário.

De fato, observamos que, à exceção de três títulos<sup>61</sup>, todos os textos da coleção da SBAT tiveram sua estreia nos palcos do Rio de Janeiro, e alguns em São Paulo, entre 1919 e 1944, sendo a maioria da década de 1930, havendo, por vezes, uma distância temporal muito curta, até de alguns meses, entre a primeira montagem e a publicação.<sup>62</sup> Apesar de sutil, se apresentam em suas páginas uma relação intrínseca do texto com a cena. Ao contrário do que afirma Walter Lima Torres<sup>63</sup>, que essas edições não incorporam aspectos da encenação, nota-se que é dado um grande destaque à identificação dos intérpretes-

<sup>58</sup> REIS, A. C. *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

<sup>59</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

<sup>60</sup> BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

<sup>61</sup> Trata-se dos mencionados na seção anterior *Vida e Morte, Berenice e As Doutoradas*.

<sup>62</sup> Exceção a esse circuito é o texto *Mulato*, de Samuel Campêlo, que estreia pelo Grupo Gente Nossa em 1935 no Teatro Santa Isabel de Recife, “para solenizar a data da abolição da escravidão no Brasil”, sendo impresso pela SBAT no mesmo ano e incorporado em seguida ao repertório da Cia Jayme Costa. CAMPÊLO, Samuel. *Mulato*. Comédia em 3 atos. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores, 1935.

<sup>63</sup> TORRES, Walter Lima. As coleções que marcaram época. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de Cultura Teatral*. Jundiá: Paco Editorial, 2016. p. 165-186.

criadores, fundamentais para essas peças. Para se dimensionar essa interdependência, em *Compra-se um marido*, número 28 da coleção, de José Wanderley, uma das dedicatórias é destinada “a Procópio, que fez com que o público pensasse em mim”<sup>64</sup>; e *Senhorita 1927*, comédia de Mario Domingues publicada em 1932, é oferecida ao ator Jayme Costa, “o grande animador dos comedigraphos brasileiros”<sup>65</sup>. Ou seja, a interpretação cênica ainda é a forma primordial pela qual o texto, e o nome do autor, podem chegar ao público. Além desse vínculo aos intérpretes, da indicação do lugar e data da estreia, e da ocorrência esporádica de trechos de críticas, podemos mencionar, de maneira menos evidente, a descrição minuciosa dos cenários e da disposição dos objetos de cena nas rubricas como dispositivos que, mais do que indicar necessariamente um desejo de controle da obra pelo autor, sugerem a materialização de um texto que já nasce justaposto à determinada cena, astro, estrela ou companhia.

Essa associação entre texto e cena foi deslindada por Betti Rabetti, que, recuando no período abarcado por Maria Helena Werneck e se debruçando sobre a década de 1920, encontrou nas dramaturgias de Armando Gonzaga e Gastão Tojeiro os traços fundamentais do modo de produção da comediografia ligeira carioca, apoiado em uma “engrenagem especialíssima”<sup>66</sup> que fazia se relacionarem de maneira singular texto dramático, atuação virtuosa, companhias teatrais e público receptor. Empreendendo uma revisão da análise simplista proposta por Sábato Magaldi, Rabetti demonstra que essa dramaturgia, como parte da espiral de uma produção em série para uma plateia numerosa, não era idealizada externamente, mas como parte da encenação, constituindo ela também uma dinâmica contínua e efêmera de construção, reconstrução, recorte, colagem, reprodução, reutilização, ajustes temáticos, abuso de citações e “disponibilidade para absorção continuada de novos elementos”<sup>67</sup>.

Para a autora, esse modo particular de escrita, que não almeja a originalidade e antevê sua realização plena no palco por meio do trabalho do ator, teria seus contornos diluídos para articular módulos intercambiáveis disponíveis para inúmeras composições reutilizáveis de acordo com as necessidades dos empresários e companhias em profusão. Assim, essa

---

<sup>64</sup> WANDERLEY, José. *Compra-se um marido*. Comédia em 3 atos. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores, 1935.

<sup>65</sup> DOMINGUES, Mario. *Senhorita 1927*. Comédia em 3 actos. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores, 1932.

<sup>66</sup> RABETTI, Maria de Lourdes (Betti Rabetti). *Teatro e Comedidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 14.

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 16.

“fábrica do teatro ligeiro”, com suas peças maleáveis que promoviam um “exercício de escambo” entre gêneros, títulos e passagens de outros textos, corresponderia a um momento de especificidade na linhagem da longa tradição da comédia de costumes, iniciada no Brasil ainda no século XIX, já que seus textos se situam entre esse gênero e outras formas teatrais em ascensão na cidade moderna. Movidos pelo imperativo de agradar ao público, de encher as plateias e de se manter profissionalmente, seus dramaturgos desenvolveram um domínio técnico que se distanciava dos modelos canônicos cômicos ocidentais e mesclava à tradicional comédia de costumes de trama única, herdeira de Martins Pena e França Junior, procedimentos próprios do teatro de revista, absorvendo “sonoridades, tintas e ritmos do rádio, do cinema e da música popular”<sup>68</sup>. Além disso, indicando certa proximidade com a estrutura em quadros episódicos, os atos eram subdivididos em numerosas pequenas ações e microcenas de ritmo intenso.

Tomando como válidas as formulações de Rabetti, é certo que esses procedimentos tiveram duração prolongada, com maior ou menor força, e condicionaram não apenas os mecanismos de produção dramática do teatro carioca, mas o espaço ocupado pelo autor teatral, suas funções, escrita e exercício profissional. Não há dúvidas que a coleção *Theatro Brasileiro* difunde, portanto, o repertório dessa chamada *comediografia ligeira*, evidentemente aquele escrito pelos sócios da SBAT. Colocado em oposição ao dito “teatro sério”, a expressão “teatro ligeiro”, passou “a ser empregada pela crítica jornalística a partir da segunda metade do século XIX quando queria referir-se aos espetáculos de revistas, burletas, vaudevilles ou mágicas”<sup>69</sup>, denotando simplificação, falta de elaboração, produção acelerada e ausência de intenções artísticas elevadas.

Não é demais recordar que a formação de uma incipiente indústria de divertimento no Rio de Janeiro a partir da segunda metade do século XIX se deu com a consolidação de fórmulas teatrais que privilegiavam o acontecimento espetacular em detrimento do teatro de matriz literária, por meio de mecanismos de reprodutibilidade acelerados devido à concorrência de empresários que tinham no teatro um produto capitalista submetido às leis de mercado. De acordo com Filomena Chiaradia, o “teatro ligeiro” ganhou novo impulso quando, no momento de decadência da Revista de Ano, foi lançado, a partir de 1911, o sistema do “teatro por sessões”. Fruto da mentalidade empresarial de Paschoal Segreto, esse

---

<sup>68</sup> Ibid. p. 44.

<sup>69</sup> CHIARADIA, Filomena. Em revista o teatro ligeiro: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na Companhia do Teatro São José. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, n. 3, p. 153-163, 2003. p. 153.

novo modelo reduzia a duração das peças musicadas de mais de duas horas para uma hora e quinze minutos, com sessões às 19 horas, 20:45 e 22:30. Iniciado na Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, o “teatro por sessões” seria adotado por grande parte das companhias do Rio de Janeiro, o que desencadeou mudanças na estrutura das obras a partir de novas técnicas, ensejou maior profissionalização, o barateamento dos ingressos e a consequente incorporação de outras camadas da população na plateia, além de rotinas de trabalho extenuantes para os artistas.<sup>70</sup>

Contudo, não tratamos aqui de toda a variedade desse “teatro ligeiro”, e sim de sua vertente específica conhecida por “teatro declamado”. A despeito de seu sentido pejorativo associado ao exagero e à artificialidade, o termo passa a ser empregado no Brasil, diante da hegemonia do teatro musicado, para categorizar aquele teatro que tem como alguns de seus pilares o diálogo, o desenvolvimento de um enredo por meio do texto, e, contraditoriamente ao que sugere o termo “declamação”, a prosa mais próxima do cotidiano, podendo pertencer a vários gêneros, da comédia ao drama.<sup>71</sup> É, entretanto, na proliferação de uma comediografia, isto é, de um repertório dramático cômico, que, de algum modo, o texto retoma importância no cenário teatral, por mais que ele ainda seja “ligeiro”, ou seja, feito para o consumo rápido e em série, efêmero, tencione a diversão, aborde temas da ordem do dia, permita o uso de um “acervo” de tipos cômicos e a inserção de “cacos”, e facilite a inclusão ou exclusão de quadros ágeis.

Nesse modelo de um teatro ligeiro cômico declamado há, certamente, limites para o trabalho do autor, cuja escrita é delimitada pelos imperativos do palco e não visa primordialmente uma inscrição definitiva. Todavia, nesse inegável incremento do status e visibilidade do texto e do trabalho do autor residem as primeiras possibilidades de ampliação da produção livreira teatral nacional. Com efeito, trata-se da primeira inflexão, dentro do

---

<sup>70</sup> CHIARADIA, Filomena. *A Companhia do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Hucitec, 2012.

<sup>71</sup> De acordo com o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, declamação é a “arte da dicção expressiva de um texto recitado pelo ator”. Conforme aponta o verbete, “No século XVIII, a declamação opõe-se à pura recitação e ao canto; ela é uma recitação “acompanhada pelos movimentos do corpo” (...) e aproxima-se do recitativo, tendo cada ator a obrigação de imprimir um ritmo ao texto, em função de sua pontuação, de seu “corte”, de seu senso sintático e em função das “palavras de valor” que são destacadas da frase e postas em relevo. (...). No entanto, a declamação é considerada – e isto desde o final do século XVIII – como uma maneira enfática e empolada de expressar o texto, ao passo que na época clássica era o meio “natural” de interpretação”. Se a prática teatral muitas vezes se baseou em teorias para uma declamação adequada, a expressão adquire rapidamente sentido pejorativo, opondo-se a uma fala mais natural. Como uma reflexão acerca da oralidade, da voz e do ritmo da encenação, essa noção é redescoberta e volta a ser defendida por encenadores modernos como Meyerhold, que combatem a cena realista ao reivindicarem uma teatralidade explícita. DECLAMAÇÃO (verbetes). In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 84-86.

nosso recorte, em que o livro de teatro ganha novas características impulsionadas pelo reconhecimento de alguma literariedade contida nesse modelo teatral e pela disponibilidade de novas tecnologias para impressão que permitem novas visualidades mais atraentes. Esta expansão não é apenas numérica, mas alicerçada em horizontes um pouco mais amplos para a difusão desses impressos em série. Deve-se lembrar que o teatro musicado, como a revista, raramente publicava seus textos e, quando o fazia, a sua distribuição dificilmente ultrapassava os limites circunscritos do próprio evento espetacular e do edifício teatral onde ele se realizava. Os autores sócios da SBAT publicados na coleção *Theatro Brasileiro* também escreviam, e muito, para o teatro de revista; porém esses textos eram “inadequados” para a página. Ainda mais estreitamente vinculados ao espetáculo e a seus diversos aparatos visuais, físicos e sonoros, esses gêneros musicados, estruturados em quadros episódicos e se valendo de pastiches, paródias e adaptações, escapavam tanto da conformação autoral única e da lógica do direito de autor quanto do interesse da leitura. Além disso, como espetáculos singularizados e totalmente dependentes da performance, era pouco relevante a circulação de seus textos objetivando a produção de outras montagens que pudessem gerar receita aos autores.

Por todas essas razões, é na ascensão, ou reinvenção, desse teatro que essas edições se amparam e é na criação do Teatro Trianon que elas irão encontrar a mais perfeita fusão do teatro ligeiro com o teatro declamado. Inaugurado na área nobre da Avenida Rio Branco em 1915 – momento como visto de diminuição da vinda de companhias europeias, sobretudo as de teatro de declamação portuguesas, devido à eclosão da Guerra –, o Trianon configura e consolida nos anos seguintes um modelo que se mostraria economicamente viável ao adotar o formato de sessões, se valer de grande publicidade e contar com o beneplácito da crítica, seduzindo e fidelizando as novas classes médias cariocas. Ao estudar detidamente a evolução desse “elegante teatrinho da Avenida”<sup>72</sup>, Adriano de Assis Ferreira afirma que a criação desse espaço segmentou

(...) o público para um teatro brasileiro declamado encenado em sessões, adotando os princípios de reprodutibilidade e descartabilidade. As peças representadas consistem nas “comédias ligeiras”, divididas em três atos e apresentando questões ligadas a conflitos privados de caráter sentimental. A diversão do espectador é garantida ainda pela presença de um público mais refinado do que os usuais do teatro ligeiro musicado e pela

---

<sup>72</sup> Adriano Ferreira explica que, apesar da alcunha de “teatrinho”, o Trianon comportava quase mil lugares. FERREIRA, Adriano A. *Teatro Trianon: forças da ordem X forças da desordem*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

possibilidade de acompanhar o desempenho de grandes estrelas, como Leopoldo Fróes.<sup>73</sup>

No palco desse teatro, onde eram lançadas inúmeras peças nacionais em alternância com estrangeiras, foi paulatinamente reivindicada a prosódia brasileira em detrimento da portuguesa e atores-empresários se autopromoviam como as grandes atrações, ainda que contassem com a assistência do ponto para declamarem textos pouco ou nada memorizados que se sucediam incessantemente, uma vez que a maior parte dos espetáculos permanecia, a não ser que se tornasse um grande sucesso, apenas sete dias em cartaz.

Pertencente ao empresário J. R. Staffa, o Teatro Trianon era arrendado por companhias constituídas por elementos que, orbitando o grande ator-empresário, estavam sempre disponíveis para cumprir determinados papéis tipos corriqueiramente presentes nessas comédias. A primeira delas foi a companhia do português “nacionalizado” Cristiano de Souza, e se seguiram as de Alexandre de Azevedo e de Leopoldo Fróes, que, de acordo com Adriano Ferreira, teria realizado ali 2.017 apresentações consecutivas entre 1917 e 1919. Em 1921, os novos diretores ocupantes do Trianon – Oduvaldo Vianna, Viriato Corrêa e o empresário Nicolino Viggiani, que como já dito teriam pedido apoio da SBAT “pois seu intuito era impulsionar o teatro nacional”<sup>74</sup> – contribuíram definitivamente para a consolidação do teatro ligeiro cômico, tornando aclamados nomes como os de Jayme Costa e Procópio Ferreira.

A fórmula encontrada para montagens rápidas, atrativas e relativamente baratas, com mobiliário para o cenário cedido como permuta ou alugado por lojas<sup>75</sup>, corresponde às injunções de um produto, o espetáculo teatral, dependente quase exclusivamente da iniciativa privada, que precisava criar estratégias e modelos para prosperar continuamente e contornar as crises econômicas e a concorrência de outras companhias e formas de diversão, como o ascendente cinema. Esse padrão permitia “a cobrança de um valor não tão superior ao cobrado pelo teatro ligeiro musicado e pelo cinema e inferior ao cobrado pelas

---

<sup>73</sup> FERREIRA, Adriano A. *Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p. 11. Se em sua dissertação de mestrado Adriano Ferreira analisou a formação do Teatro Trianon e as forças do mercado cultural que permitiram a continuidade desse empreendimento, na tese de doutorado foram investigados os desdobramentos dessa tradição ligeira cômica na década de 1930.

<sup>74</sup> NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. v. 2. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. p. 25

<sup>75</sup> Uma dessas lojas mais conhecidas, e que sobreviveu ao longo dos anos, foi “Ao Mundo Teatral”, criada em 1939 por Ernani C. Dias, antigo aderecista e contrarregra do Municipal, e mantida por sua viúva e filho ao menos até a década de 1970. Localizada na rua Sara nº 24, no bairro do Santo Cristo, no Rio de Janeiro, ela alugava cenários, figurinos e adereços, “de crânios até roupas medievais”, além de “arcas coloniais autênticas, cadeiras de todos os tipos, móveis modernos”. “Uma loja que aluga o que não existe mais”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 out. 1971. Anexo, p. 2.

companhias importadas no Teatro Municipal”<sup>76</sup>. O resultado disso teria sido a formação de “um público intermediário, próximo das classes médias cariocas que se consolidam nos primeiros decênios do século XX”, disposto a consumir aquilo que fosse apresentado simultaneamente como luxuoso e popular, o que fazia com que suas pretensões elitistas fossem “satisfeitas e sua situação econômica precária, ao mesmo tempo em que respeitada”, fosse encoberta.<sup>77</sup> É sintomático que, ilustrando a expressão dessa cultura que ostenta uma pretensa elegância, o cronista M. A. da Revista de Theatro & Sport, em 17 de março de 1917, tenha protestado que, a despeito da existência de uma lei da prefeitura seguida por todos os teatros segundo a qual seria categoricamente proibido o uso de chapéus de senhoras nas dez primeiras filas, isso não seria respeitado no Trianon, onde acham-se “chapéus lindos, custosos, de requintado gosto mas que se tornam verdadeiros suplícios quando colocados em cabeças irrequietas”.<sup>78</sup>

No prefácio à edição de *O Amigo Terremoto*, de Renato Alvim e Nelson de Abreu, de 1931, a reprodução de um trecho da crítica de Heitor Moniz veiculada em *A Noite*, informa expressamente a composição desse público: “é este, justamente, o gênero que mais agrada à platéia dos nossos theatros poulares, constituída de funcionários, famílias e homens de commercio, que nelle encontram um derivativo para as preocupações que, durante o dia, lhe absorvem o espírito”.<sup>79</sup> Mesmo com o encerramento das atividades do Trianon, em 1932, de algum modo o seu modelo será ainda perpetuado, por exemplo, com a abertura do Teatro Rival, em 1934, que buscará conquistar segmento de público semelhante. Assim, na passagem para a década de 1930, novas injunções, resultantes de pressões econômicas e transformações culturais, ao invés de enfraquecerem, revitalizaram o teatro cômico ligeiro, protagonizado nos anos seguintes por figuras como Procópio Ferreira, Jayme Costa, Dulcina de Moraes, Alma Flora, Mesquitinha, Delorges Caminha, Eva Todor e Darcy Cazarré, muitos deles já atuantes desde a década anterior. Nitidamente, a manutenção dessa estrutura produtiva, “onde vencem esplendidamente os originaes brasileiros”<sup>80</sup>, passou a ser uma fonte de renda praticamente garantida para os sócios da SBAT, que alimentavam essa engrenagem a ponto de podermos afirmar que ali se conformava um dos processos por meio dos quais se

<sup>76</sup> FERREIRA, Adriano A. 2010. Op. Cit. p. 54.

<sup>77</sup> FERREIRA, Adriano A. 2004. Op. Cit. p. 68.

<sup>78</sup> *Revista de Theatro & Sport*, Ano IV, N. 125, Rio de Janeiro, p. 4, 17 mar. 1917.

<sup>79</sup> ABREU, Nelson de; ALVIM, Renato. *O Amigo Terremoto*. Comédia em 3 atos. Coleção Theatro Brasileiro, 8. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1931. p. VI.

<sup>80</sup> “Foyer”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 14, 17 jun. 1931.

delineava um modelo específico de autor teatral, cujos adeptos, futuramente, seriam chamados de “geração Trianon”.

A coleção Theatro Brasileiro expressa esse teatro não apenas porque um grande volume de suas peças estreou nesses lugares – catorze no Trianon e onze no Rival<sup>81</sup> –, mas devido à sua proposta também se equilibrar entre o “popular” e o elegante. Paralelamente à sua materialidade simples, mas atrativa, que buscava reduzir o preço e facilitar o consumo, eram valorizados e publicizados tanto a elegância e o suposto cuidado da apresentação tangível dessas brochuras, o que já foi demonstrado, quanto um correspondente refinamento contido também em seus diálogos e estrutura textual. Recorrer às ênfases valorativas veiculadas pela publicidade dos periódicos, e também em alguns prefácios e transcrições de críticas nos próprios livros, pode ser, mais uma vez, um caminho para observação de protocolos de leitura que se valem dessa transposição de estratégias e princípios do “gênero Trianon” às páginas.

Nesse sentido, continuamente, são frisados o “o diálogo fino e a graça sutil”<sup>82</sup>, os enredos bem urdidos e tratar-se de uma peça “finíssima”<sup>83</sup>, ou de uma comédia “deliciosa de bom humor, de caracteres bem definidos, uma intriga sedutora, e radiante de sadio otimismo”<sup>84</sup>. *Amo todas as mulheres*, uma “comédia de situações engraçadíssimas” de José Wanderley e Daniel Rocha publicada em 1943, “agrada e deve merecer a atenção do público”, uma vez que possui um “enredo leve, brejeiro, de muita comicidade” que mostra em três atos os apuros de um conquistador incorrigível.<sup>85</sup> Do mesmo modo, Paulo Orlando, em *Leilão da Felicidade*, evidencia em “três atos movimentados” a “habilidade de comediógrafo, conduzindo um enredo alegre com envolvente bom humor, criando tramas e intrigas que se desfazem em cenas de irresistível comicidade, provocando riso franco e sadias gargalhadas”<sup>86</sup>; *Vocês acabam casando*, de Serra Pinto e Luiz Drumond, “é uma peça de grande comicidade, que desenvolve um leve romance de amor entre situações pitorescas de sadio humorismo”<sup>87</sup>; e *Avanço de Sinal*, de Armando Gonzaga, oferecida “aos

<sup>81</sup> Outras peças da coleção estrearam nos teatros Casino, São José, Carlos Gomes e Boa Vista, de São Paulo, dentre outros menos recorrentes.

<sup>82</sup> “Pense Alto”, editada pela SBAT”. *A Batalha*, Rio de Janeiro, p. 4, 3 mai. 1934.

<sup>83</sup> “As edições da SBAT”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 21 jul. 1932.

<sup>84</sup> “Edição da Senhorita Vitamina”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 16 abr. 1942.

<sup>85</sup> “Amo todas as mulheres” – É a nova comédia editada pela SBAT”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, p. 2, 18 mar. 1943.

<sup>86</sup> “Leilão da Felicidade”, de Paulo Orlando”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 6, 21 mai. 1943.

<sup>87</sup> “A nova comédia editada pela “SBAT” – “Vocês acabam casando”, de Serra Pinto e Luiz Drumond”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 27 nov. 1942.

admiradores e leitores do bom teatro”, é uma “comédia de irresistível comicidade e brejeirice”, sendo, portanto, “uma leitura que prende e diverte, estando destinada a conquistar um êxito igual ao que obteve no cartaz do Trianon”<sup>88</sup>.

Esses *leitmotive*, mesmo que muitas vezes inscritos fora dos volumes, constituem tópicos que podem ser percebidos ao mesmo tempo enquanto publicidade e protocolos de leitura. Cabe lembrar, como tanto enfatizou Chartier, que esses dispositivos chamados “protocolos de leitura”, operam como discursos prescritivos que buscam controlar a produção de sentidos contida nos modos de leitura, buscando para o texto “a ordem no interior da qual ele deve ser compreendido, a ordem desejada pela autoridade que o encomendou”<sup>89</sup>, o que, evidentemente, é friccionado diante da autonomia criativa do leitor. São, de toda maneira, indicadores que previamente caracterizam essas peças e direcionam as expectativas de leitura e as perspectivas de entendimento. Por esse ponto de vista, os volumes da coleção são amparados por indicadores que pretendem instaurar leituras agradáveis com um “humor sadio”, que diverte sem corromper a moral e, desse modo, se distingue daquele praticado no teatro ligeiro musicado e escrachado. O crítico Ruben Gill afirmaria em 1941, por ocasião do lançamento de *Crepúsculo*, de Abadie Faria Rosa, que esse autor sempre escreveu bem e com “o propósito de divertir o espectador decorosamente, sem desrespeitos à arte de falar e escrever correctamente a língua”, sendo justamente por isso que “as suas comédias de maior êxito puderam ser editadas em volume, e merecer o apreço de livros”, constituindo-se êxitos de livraria.<sup>90</sup>

Pode-se dizer ainda que a corrente indicação do gênero – a maioria designada como comédia em três atos – também opera de maneira a situar previamente o leitor em uma tradição e a apontar para uma leitura que poderá diagnosticar determinados códigos. Desse modo, tudo indica que se objetivava uma indissociabilidade entre esses impressos e o “gênero Trianon” (e seus derivados), ao se transpor não apenas seus textos, mas formas que emulariam o que ele representava na sociedade de então. Sendo assim, essas obras funcionavam dentro de uma lógica de reconhecimento, tanto no que se refere às formas codificadas e temas repetidos, quanto em termos de um ritual social para uma coletividade que projetava a si e seus anseios tanto no que via no palco quanto na ida ao teatro, e, por extensão, em possíveis leituras.

<sup>88</sup> “As edições da SBAT “Teatro Brasileiro”. Editada a comédia “Avanço de Sinal” de Armando Gonzaga”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, N. 212, p. 10, jul-ago. 1942.

<sup>89</sup> CHARTIER. *A ordem dos livros*. 1994. Op. Cit. p. 8

<sup>90</sup> GILL, Ruben. “Crepusculo”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 10, 17 mai. 1941.

Christophe Charle afirma que os espectadores das capitais europeias no século XIX “sem dúvida assistiam a dezenas de peças repetitivas, construídas a partir de clichês sociais e morais repisados e remanejando situações dramáticas conhecidas”<sup>91</sup>, o que, guardadas as devidas especificidades espaciais e temporais, pode ser aplicado às práticas abordadas aqui. Isso não significa, como o juízo crítico o fez por tantas décadas, transformar essa experiência em vazios criativos que simplesmente alimentavam uma máquina tediosa de reprodução em série. Novamente de acordo com Charle, “pelo que revelam ou calam sobre as transformações sociais e simbólicas da sociedade urbana na qual ele é produzido e reproduzido, as representações veiculadas pelo espetáculo são decisivas para compreender a sociedade e a cultura globais”<sup>92</sup>. Portanto, ainda que não tenhamos o objetivo e o espaço para analisar cada obra individualmente, alguns pontos devem ser destacados pois, sob a superfície de enredos fáceis e sentimentais, encontram-se procedimentos literários e temas que compreendem determinadas apreensões e recriações do mundo social.

Se essas comédias se ligam, mesmo que de maneira tensa, com a tradição da comédia de costumes, elas incontornavelmente terão como material tipos reconhecíveis, hábitos e códigos sociais que lhe são contemporâneos, culminando, no mais das vezes, em desfechos moralizantes que expõe a punição dos desvios e a ridicularização das falhas. Atentando-se para essas características dominantes, a maioria das peças se passa no Rio de Janeiro ou em seus arredores (como Petrópolis) na atualidade em que foi escrita, com as ações decorrendo em ambientes domésticos, por onde entram e saem membros de uma família e agregados. Estão presentes relações extraconjugais, galanteios, heranças, golpes, parentes que chegam do interior, expectativas de casamentos, acordos comerciais, argúcias de arrivistas, trocas de identidades, jogos de equívocos, relacionamentos secretos que ameaçam o modelo de estrutura familiar patriarcal e sugerem que a modernização dos costumes gerava lentas e pequenas fraturas em suas relações e valores tradicionais. A sociedade carioca retratada não é apenas a dos milionários em seus palacetes, mas também dos pequenos homens de negócios e dos funcionários públicos habitantes dos subúrbios, envolvida em um jogo de aparências e status que revela a obsessão por um modo de vida aburguesado.

Em *O chá do Sabugueiro*, comédia de Raul Pederneiras, o Sr. Sabugueiro e sua família, moradores da região do Estácio de Sá, em cuja casa se “estreia” o telefone (apesar

---

<sup>91</sup> CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo*: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 213.

<sup>92</sup> Ibid. p. 211.

da linha com defeito), têm a preparação do chá comemorativo de suas bodas de prata fracassada pela enchente que acomete a cidade. Em *O Amigo Terremoto*, já citado, a figura do protagonista, que compõe uma galeria de tipos “vulgares”, acaba com a tranquilidade do lar que frequenta cortejando as personagens femininas, até que o arдил é desmascarado e as esposas voltam para os braços dos maridos. Em *Se o Anacleto soubesse*, de Paulo Orlando, o chefe de família, Anacleto, busca a liberdade de uma esposa autoritária em uma noitada com o amigo. Contudo, ele é posteriormente visitado em casa por uma jovem mulher que conhecera naquela noite, tendo que se valer de artimanhas para contornar a situação. *Compra-se um marido*, de José Wanderley, narra uma espécie de “guerra dos sexos” após uma moça rica colocar um anúncio nos jornais para comprar um marido que fizesse todas as suas vontades, provocando, assim, inveja em suas amigas.<sup>93</sup>

Esses exemplos reforçam a maneira pela qual esse teatro cômico ligeiro apresentava conflitos situados no seio das relações familiares, atravessados pelas transformações dos hábitos, pela circulação citadina e pelos problemas urbanos. Tais motes de escrita se baseiam no compartilhamento tácito de uma crença evocada na primeira página do boletim da SBAT de setembro a dezembro de 1946, onde está inscrita em letras garrafais a seguinte frase atribuída a João do Rio: “Em teatro, a grande literatura é não fazer literatura e fotografar a vida”<sup>94</sup>. Isto significa que, mesmo através da ironia, da sátira e da caricatura que se aproxima da charge, os tipos e costumes propostos são vistos como retratos instantâneos de uma determinada sociedade. Podemos imaginar que, dentro do protótipo de autor teatral circunscrito pela SBAT, não apenas a recorrência da formação jurídica teve suas consequências para a afirmação profissional, como também a profissão jornalística teve seus impactos na própria escrita. Habitados à velocidade das crônicas e das matérias dos jornais, esses autores se valeram da observação arguta para composição de situações e caracteres, o que valeu a Armando Gonzaga, por exemplo, ser considerado “a maior ‘Kodak’<sup>95</sup> teatral contemporânea”, por apresentar tipos “fotografados fielmente”, ter “olhos psicológicos” e

---

<sup>93</sup> Esta peça, de 1933 e publicada em 1935, foi adaptada para o cinema em 1938, no filme *Maridinho de Luxo*, dirigido por Luiz de Barros e produzido pela Cinédia de Adhemar Gonzaga.

<sup>94</sup> *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXVII, N. 230, p. 2, set-dez. 1946.

<sup>95</sup> Segundo Flora Süssekind, já em 1913 o jornalista Pedro Kilkerry escolheu o título “Kodaks” para sua coluna no periódico baiano *Jornal Moderno*, propondo essa analogia entre crônica e instantâneo. SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 37. O termo se difundiu posteriormente como epíteto para autores cuja escrita se valia do mesmo instinto de observação social.

fazer de suas comédias “fragmentos da vida real”.<sup>96</sup> Gastão Tojeiro, por sua vez, é descrito por Daniel Rocha em 1947 como

(...) bem um repórter dentro do Teatro Nacional. Ele traz para o palco, todos os novos acontecimentos e costumes que a sua cidade lhe apresenta. (...) É a crítica aos galãs de cinema, à moda de cabelos curtos, às mulheres guiando automóveis, vendendo discos, transmitindo boatos, ou entrando para a polícia. A guerra de 14, as revoluções sociais que se anunciavam, os primeiros raids aéreos que surpreendiam o mundo, o perigo que corriam os filhos dos milionários de serem raptados, o serviço militar obrigatório, a visita do Rei Alberto, os crimes sensacionais a ascendência que os locutores de rádio iam adquirindo entre os ouvintes, as corridas de automóveis, as eleições, tudo enfim que pudesse prender o interesse de sua cidade era logo, com facilidade posto em cena (...).<sup>97</sup>

Sobre esse mesmo aspecto, o crítico Mario Nunes, a respeito do ano de 1921, apontava que

A comédia ligeira é a grande sedução de quem escreve para o teatro. Os que a cultivam, por via de regra, cuidam carinhosamente da pintura dos tipos e dos ambientes, sempre muito brasileiros, o que é nessa jornada, ainda uma primeira etapa. De fato, revelam-se excelentes copistas, com uma faculdade de reprodução muito perfeita e muito apurada, apoiada, sem dúvida, por um agudo espírito de observação (...).<sup>98</sup>

Mas, se a coleção da SBAT contempla esse teatro que se consolida na década de 1920 e se perpetua na década seguinte, ela também é fruto de transformações que ocorrem nesse decurso: as buscas para se contornar a crise teatral do final dos anos 1920, quando contavam-se “por centenas os artistas desempregados”<sup>99</sup>; a regulamentação do trabalho teatral com a Lei Getúlio Vargas; as pressões econômicas da crise de 1929; a concorrência brutal do cinema; o fortalecimento da SBAT; e a subida de Vargas ao poder abrindo novos horizontes intelectuais e trabalhistas. O resultado é que, sendo o maior volume de peças da década de 1930, algumas delas elas serão ainda mais ágeis, dinâmicas, sintéticas, sainetes<sup>100</sup>, algumas buscando se aproximar do cinema. A tensão entre campo e cidade e a reivindicação dos

<sup>96</sup> “Como Luiz Rocha viu “A barbada””. In: GONZAGA, Armando. *A Barbada*. Comédia em três atos. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1945. p. 5-7.

<sup>97</sup> ROCHA, Daniel. “Gastão Tojeiro”. *Comoedia*, Rio de Janeiro, N. 6, p. 4-9, abr-mai. 1947. p. 6.

<sup>98</sup> NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. v. 2. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. p. 6.

<sup>99</sup> NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. v. 3. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. p. 73.

<sup>100</sup> De acordo com o *Dicionário do Teatro Brasileiro*, o sainete “é uma peça musicada e curta de sabor naturalista, que retrata tipos populares sem grandes preocupações com a estrutura dramática. O interesse está na apresentação da realidade em si, com personagens cujas verdades seriam facilmente compreendidas pelo público”. De origem espanhola e surgido no século XVIII como ato único acrescentado ao final dos espetáculos principais, o gênero se desenvolveu como espetáculo autônomo curto, de ação condensada e direta, sendo bastante utilizado também como complemento às sessões de cinema nas primeiras décadas do século XX. Com grande sucesso na Argentina e no Uruguai, seu grande impulsionador no Brasil foi Oduvaldo Vianna a partir dos anos 1920. SAINETE (verbetes). In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009. p. 303-304.

valores nacionais – presentes em textos como *Sangue Gaúcho*, de Abadie Faria Rosa, e *Onde canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro – dará lugar crescente a comédias como *Chauffer*, de Joracy, Camargo, cujo primeiro ato prescinde do ambiente doméstico para se passar em um posto de gasolina “desses modernos”<sup>101</sup>; *Um caso de amor*, de José Wanderley e Daniel Rocha, que satiriza as teorias de Freud e os psicanalistas; e *As “Fans” de Robert Taylor*, de Gastão Tojeiro, uma atualização de 1940 da peça *Os rivais de George Walsh*, de 1919, que ironiza a idolatria perante astros do cinema.

De qualquer maneira, a tônica recai sobre os temas, tipos e ambientes nacionais e urbanos, crivados de “brejeirice”, e as cenas rápidas, com inúmeras entradas e saídas de personagens, buscam armar intrigas e situações para obter efeitos cômicos e quiproquós imprevistos. O domínio dessa “carpintaria teatral” é evidenciado em texto de José Wanderley, para quem a linguagem em teatro deve ser simples veículo da ação, baseada em diálogos e evitando ao máximo a narrativa. Para ele,

O teatro que tantos por aí defendem é um teatro de expressão literária perfeita, mas não é um teatro de realização objetiva; não é um teatro que ACONTECE MESMO EM CIMA DAS TÁBUAS (...). Quintino Bocaiúva escreveu dramas a valer, lá estão na Biblioteca Nacional, dormindo o sono dos justos.<sup>102</sup>

Esses procedimentos de escrita, como já dito, procuravam se ater aos limites dos códigos morais, se pautando pela construção de diálogos bem urdidos e elegantes que dessem a ver um pretendido bom gosto e escapassem ao descomedimento das “chanchadas” e do melodrama.

Nesse sentido, em crítica publicada no Correio da Manhã em 24 de julho de 1931 e reproduzida no prefácio de *O Vendedor de Ilusões*, é dito que esta peça de Oduvaldo Vianna, apesar de não ser uma obra-prima, “vive num ambiente elegante, está, escripta sem auxilio de calão, sem personagens burlescas, sem chauffers pernósticos e criadas portuguesas”, tendo, assim, “levesa, alguma graça, acção intensa e está bem ao sabor da platéa da Avenida”.<sup>103</sup> Sobre *O homem que não soube amar*, de Ferreira Rodrigues, a crítica aponta que “o riso é provocado naturalmente, pela frase espirituosa e não por cenas de chanchada”, as cenas emotivas são ternas ao invés de carregadas nas tintas, os caracteres não são

<sup>101</sup> CAMARGO, Joracy. *Chauffer*. Comédia em 3 actos. Coleção Theatro Brasileiro, 35. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1938. p. 3.

<sup>102</sup> WANDERLEY, José. “A missão e a omissão do diálogo no teatro”. In: *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, N. 212, p. 9, jul-ago. 1942.

<sup>103</sup> VIANNA, Oduvaldo. *O vendedor de ilusões*. 3 actos. Coleção Theatro Brasileiro, 7. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1931. p. VI.

dissecados, mas apresentados naturalmente, e não se resolve problemas sociais, apenas são relatados episódios.<sup>104</sup>

*O Amigo Terremoto*, por sua vez, em cujas apresentações no Teatro São José se servia uma laranjada no segundo ato, era uma “peça alegre, moldada nos “vaudevilles” francezes, (...) com as suas scenas vivas, os seus quiproquós, as suas phrases de espírito”<sup>105</sup>; e *O Bôbo do Rei*, de Joracy Camargo, comparado em crítica de Benjamin Lima a Dumas Filho e Oscar Wilde, tem o diálogo feito “da melhor espécie de humorismo, aquella que se nutre da meditação, possui essência philosophica, e, a despeito de se caracterizar por uma forma de graça, que não exclue, por inteiro, fugitivas sombras e vagas amarguras do pensamento, conserva o dom de prender também os espíritos simples ou fúteis”<sup>106</sup>. No que se refere à obediência a códigos morais, deve-se ressaltar ainda que – para além da manutenção de um status e da segmentação de uma parcela do público almejados por esse teatro – essas edições eram oriundas de espetáculos e que, ao contrário do livro, o teatro passava por constrangimentos de uma censura prévia institucionalizada, o que fazia com que seus textos já viessem à tona delimitados por padrões morais e políticos lícitos ou implícitos.

Por trás das formas dramáticas codificadas e da repetição de modelos fiscalizados pela censura, podemos, contudo, observar em alguns casos a elaboração de estratégias de ruptura que podem dar a ver o tatear de propostas modernizantes. Perdendo-se em meio às análises planificadoras de conjunto, são estratégias formais sutis que revelam que os imaginários modernos não se restringiam somente à exploração de temáticas relacionadas às transformações urbanas e às fissuras no tecido social. Note-se o exemplo de *Pense Alto!...*, de Eurico Silva, publicada em 1934 e apresentada como uma “comédia simbólica”. Sua localização espaço-temporal é definida da seguinte maneira: “Época: não tem. Ação: no mundo”<sup>107</sup>. Segue a descrição do cenário do prólogo:

Uma sala moderníssima. Qualquer coisa, que dê a impressão de que não pode existir. A cor, o motivo e o todo, enfim, devem lembrar, ao mesmo tempo, um pouco de fantasia e um pouco de realidade... Quero que, ao abrir a cortina, o espectador diga: - “Não pode ser”; mas, olhando melhor, alguns momentos depois, se convença de que “pode ser”, realmente. – Conclusão: Um cenário maluco... Mas com juízo... Ao fundo do gabinete deve ter uma

<sup>104</sup> RODRIGUES, Ferreira. *O homem que não soube amar*. Comédia em 3 atos. Coleção Teatro Brasileiro, 54. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1944. p. 7-8.

<sup>105</sup> ABREU, Nelson de; ALVIM, Renato. *O Amigo Terremoto*. Comédia em 3 atos. Coleção Teatro Brasileiro, 8. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatraes, 1931. p. III.

<sup>106</sup> CAMARGO, Joracy. *O Bôbo do Rei*. Comédia em 3 actos. Coleção Teatro Brasileiro, 15. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatraes, 1932. p. VI.

<sup>107</sup> SILVA, Eurico. *Pense alto!...* Coleção Teatro Brasileiro, 24. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatraes, 1934. p. 6.

porta muito larga, com uma cortina de veludo roxo, cuja cortina abrirá à laia de “velarium”, deixando bem visível uma biblioteca austeramente montada, com todo o carácter de realidade, num forte contraste com a sala da frente. Muitos livros, pintados ou a valer; (...); uma poltrona de frente para o público; um “abat-jour”, iluminando o rosto da personagem e espalhando uma penumbra suave por toda a biblioteca. A saleta do F. deve estar num plano superior. (...). Livros, papeis, muitos papeis. No chão há tiras de papel, umas rasgadas, outras intactas. Jornais, revistas, etc. etc.<sup>108</sup>

Neste prólogo, de nítida influência *pirandelliana*, trava-se um diálogo entre o empresário e o autor da peça. O autor encontra enormes dificuldades para escrever, pois a encomenda era de “uma ‘coisa’ nova... original... Uma ‘coisa’ de acordo com a evolução, que o teatro atravessa... e (...) ao mesmo tempo, uma peça para o público... uma peça para fazer carreira...”<sup>109</sup>. A discussão entre os dois gira em torno da tendência do público que vai ao teatro, se desejoso de pensar ou de se divertir. Ao autor caberia, enfim, obrigá-lo a pensar, munindo-se de inteligência e originalidade. Ele se lança, então, à escrita da peça, retirando dos seus próprios livros cada uma das personagens, que passa a ganhar vida desfilando pelo cenário. Até que tem a ideia de criar uma personagem fantástica, simbolizando o pensamento corporizado, batizada de Asmodeu (que havia sido interpretada por Procópio Ferreira). É sugerido que Asmodeu esteja trajado com

(...) uma blusa encarnada, viva, toda fechada e abotoada ao centro, à laia de dolman. Do lado esquerdo uma espécie de clarão dourado, berrante, chamejante de fogo. Uma calça preta, apertada em baixo com uma bainha de cinco centímetros e três botões. Sapatos pretos e também da mesma seda da calça, de forma que quase não se note onde termina a calça e onde começa o sapato. Sola lisa, surda, para se tornar inaudível o seu caminhar.<sup>110</sup>

*O Divino Perfume*, por sua vez, de Renato Viana e publicado na coleção em 1932, é uma comédia em três atos e seis tempos cênicos. O dramaturgo explica previamente sua escolha pelos “tempos cênicos”:

Houve quem visse nos meus “tempos scenicos”, empregados nesta peça pela primeira vez, uma simples “originalidade” de escriptor. Foi uma observação superficial, que aproveito o ensejo para corrigir. Dividindo ou subdividindo, desse modo, a acção das minhas peças, foi meu intuito atender ao dynamismo da moderna acção scenica, adaptando-o ou conformando-o à rotineira construcção dos nossos palcos estáticos. Não se deve, outrosim, confundir o meu “tempo” com o “quadro” theatral. Este é, de qualquer modo, um acto em resumo, uma parada na acção da peça: enquanto que os “tempos” que eu emprego significam momentos da

---

<sup>108</sup> Ibid. p. 7.

<sup>109</sup> Ibid. p. 8.

<sup>110</sup> Ibid. p. 12-13.

mesma acção, e no mesmo espaço; a acção continua sempre a mesma até o final dos actos, quando pode dar-se a mudança de logar e tempo.

Se isto é original, ou não, pouco importa. (...).

Creio, porém, que este processo serve mais aos ideaes por que se batem os modernos restauradores da esthetica dramática; é o dynamismo psicológico substituindo o dynamismo mecânico com que se tem confundido e aviltado o Theatro à guiza de defende-lo da decadência que o ameaça.<sup>111</sup>

Por fim, podemos mencionar *Fascinação*, de Claudio de Souza, lançada em 1936. Esta peça, em que o autor também está presente e demanda para construção do enredo a ajuda de um membro fictício da plateia, foi “escrita para um teatro cujo palco possa ser dividido em três cenas, caso não disponha de dois pequenos palcos laterais. A divisão do palco deve ser feita em vriez, ficando o palco central um pouco para dentro da ribalta, e os laterais fechados com cortinas, em ligeira obliqua”<sup>112</sup>.

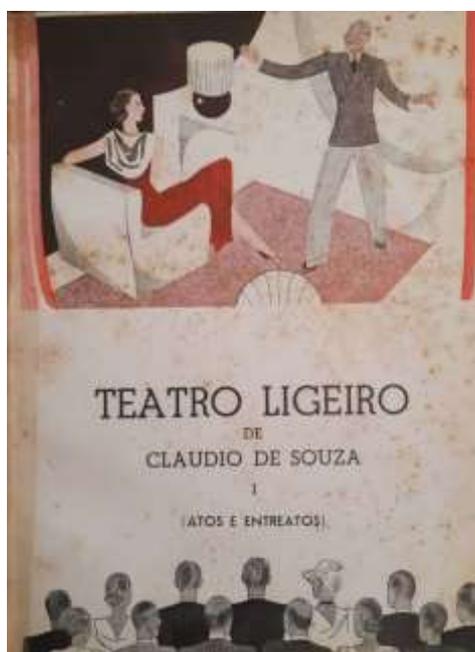
Mesmo com diferentes graus de consciência e engajamento nas pequenas rupturas pretendidas, tais exemplos evidenciam anseios pela incorporação de recursos que iam das tonalidades simbolistas, à quebra das unidades espaciais, à representação de estruturas do inconsciente, à meta-teatralidade e a expedientes que pudessem trazer novos referenciais para o decurso do tempo. A presença desses índices nas entrelinhas das edições de parte da comediografia ligeira, transformada em massa uniforme pela crítica e pela historiografia, indica que havia imaginários acerca do que poderia ser o teatro moderno perpassando as criações de alguns desses autores, ainda que os imperativos econômicos dependentes do sucesso de público oferecessem evidentes limitações, gerando um conflito até mesmo representado de modo meta-teatral em *Pense Alto!...* Assim, se Renato Viana já era conhecido por suas experimentações mais arrojadas, traços distintivos desses impulsos podem ser encontrados sutilmente em obras de outros dramaturgos, aproximando algumas de suas características da célebre peça *Amor*, de Oduvaldo Vianna, que em 1933 estreava com uma estrutura dramática iniciada pelo fim, representando alguns personagens mesmo após a morte e dividindo o palco em cinco diferentes platôs, onde se desenrolavam as cenas de maneira a dinamizar e embaralhar as sucessões espaciais e temporais. Havia, nesses casos, uma percepção histórica da temporalidade transplantada para o teatro.

A verificação de pequenos índices que portavam sentidos de ruptura, entretanto, não desvincula essas obras do modelo analisado aqui. Ultrapassando a coleção da SBAT, o

<sup>111</sup> VIANNA, Renato. *O Divino Perfume*. Coleção Theatro Brasileiro, 16. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, 1932. p. 7.

<sup>112</sup> SOUZA, Claudio de. *Fascinação*. Coleção Theatro Brasileiro, 31. Rio de Janeiro: Edição da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes, 1936. p. 3.

interesse em se abordar esse modo de produção teatral reside no fato de uma quantidade significativa de outras edições do nosso recorte responder às mesmas lógicas, veiculando parte desse imenso universo que foi o teatro ligeiro cômico declamado. Por certo, o contingente significativo de autores, com seu grande volume de peças escritas, mesmo que a maioria não fosse para o prelo, possuía outros canais para edição de suas obras que não fosse a coleção *Theatro Brasileiro*. Como vimos anteriormente, a esse tipo de teatro correspondeu determinada materialidade editorial, o que, em geral, será mantido nessas outras iniciativas. Claudio de Souza, por exemplo, publica em 1936, pela Civilização Brasileira S.A., *Teatro Ligeiro I (atos e entreatos)*, contendo uma série de quadros ou atos curtos e autônomos que abordam “aspectos e tipos sociais ou políticos”<sup>113</sup>. Sua capa não poderia ser mais representativa: no quadro superior as cortinas laterais revelam espaço onde um homem e uma mulher elegantes parecem dialogar em uma sala de visitas de feições modernas; enquanto no plano inferior uma plateia igualmente elegante é espectadora, havendo até mesmo uma senhora utilizando binóculos, símbolo de um modo de assistir recatado e distanciado. Estampava-se no livro o próprio acontecimento teatral sem o qual esses textos não cumpririam seu propósito basilar.



**Imagem 20:** Capa de *Teatro Ligeiro*, de Claudio de Souza. 1936.

<sup>113</sup> SOUZA, Claudio de. *Teatro Ligeiro I (atos e entreatos)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1936. p. 5.

A análise das condições de possibilidade dessas obras demonstrou, até aqui, que elas foram simultaneamente instrumento de afirmação da autoria, controle da obra e cobrança de direitos, associados ao fortalecimento do nacionalismo consubstanciado no fortalecimento de uma literatura teatral brasileira e a um modo de produção teatral bastante específico que situava a escrita dramática em um lugar indissociável do palco, de seus astros e das necessidades empresariais de sobrevivência das companhias. Estabelecem-se, assim, os papéis que os autores, astros e leitores podiam cumprir no circuito de transmissão dessas edições. Resta iluminar aspectos referentes à sua produção e difusão, em outras palavras, apresentar seus livreiros-editores.

### 3.3. Na Talmagráfica

Muitas eram as livrarias em cada cidade e da maioria não conservamos memória alguma. Tendemos a pensar na literatura como uma abstração, quando a verdade é que se trata de uma rede incompreensível de objetos, corpos, materiais e espaços. Olhos que leem, mãos que escrevem e folheiam páginas e que sustentam tomos, sinapses cerebrais, pés que levam a livrarias e bibliotecas, ou vice-versa, desejo bioquímico, dinheiro que compra, papel, papelão e pano, estantes que contêm, madeira triturada e bosques desaparecidos, mais olhos e mãos que dirigem caminhões, carregam caixas, ordenam volumes, bisbilhotam, olham e folheiam, contratos, letras, números e fotografias, depósitos, instalações, metros quadrados da cidade, caracteres, telas, palavras de tinta e de pixels.

Jorge Carrión, *Livrarias*

Em depoimento, o ator Jorge Loredó, conhecido pelo personagem Zé Bonitinho, relata como se deu sua iniciação no teatro. Ele conta que, “lá pelos anos 50”, abriu o jornal e encontrou a notícia de que estavam abertas as inscrições para um curso de formação de atores no Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Ao se dirigir ao Teatro, no bairro de Santa Teresa, se deparou com uma fila enorme de candidatos que diziam que iriam utilizar para o teste textos de Shakespeare, Molière, Sófocles e Ibsen. Como não tinha a menor noção desses autores, Loredó respondeu à moça encarregada das inscrições que iria fazer comédia, ao que ela perguntou se seria um “monólogo cômico”. Sem saber também o que significava isso,

ele respondeu que sim, marcou o teste e foi para a Praça Tiradentes. Ali, encontrou “seu Mafra”, um ator de opereta de mais de 80 anos, a quem contou sobre o teste. Então, nas palavras de Loredó, “ele me mandou ir à Talmagráfica. Era uma loja ao lado do Teatro Recreio, que só vendia coisas de teatro e circo, tipo perucas, maquiagem e libretos de textos de dramaturgia. Disse que eu comprasse *A Lira Teatral*, um livro só de monólogos”.<sup>114</sup>

O relato indica a existência de um estabelecimento conhecido pelo meio teatral no Rio de Janeiro há algumas décadas, onde sem nenhuma dúvida poderiam ser encontrados volumes do gênero, mas que, no entanto, foi esquecido pelas histórias dos livros e das livrarias brasileiras.<sup>115</sup> Apesar desse esquecimento, o pesquisador do teatro brasileiro que se debruça sobre as décadas de 1930, 1940 e 1950, e que utiliza textos impressos como fonte, invariavelmente já teve contato e referenciou alguns de seus volumes. Operante enquanto papelaria, tipografia, livraria e editora, e se apresentando como “A primeira casa no gênero teatral e fornecedora das Empresas Teatrais, Sociedades, Grupos Dramáticos e Circos do Brasil”<sup>116</sup>, a Talmagráfica teve papel relevante e único na produção e difusão de edições de “comédias, dramas, burletas” e obras de “teatralização do fundo histórico, religioso, satírico, patriótico e educacionais”<sup>117</sup>. Por esses motivos, se faz necessário o delineamento das principais características da formação, percurso e atividades desse estabelecimento, capaz de sintetizar dinâmicas de um circuito de produção, circulação e recepção de impressos estreitamente vinculado ao modo de produção teatral abordado na seção anterior.<sup>118</sup>

É possível que o referido esquecimento dessa experiência tenha sido motivado, em parte, por se tratar inicialmente mais de uma papelaria que ao longo dos anos foi se especializando enquanto tipografia, apesar de nunca ter abandonado a comercialização de produtos variados. Sua origem, contudo, remete a outro espaço, diferente daquele mencionado por José Loredó, apesar de na mesma rua. Fundada em 1917 como *Typographia e Papelaria Coelho* por Antônio Francisco Coelho, a empresa se situava na rua Pedro

<sup>114</sup> FRAGATA, Cláudio. *Jorge Loredó, o perigote do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. p. 32.

<sup>115</sup> A Talmagráfica, seja com esse ou outro nome que possuiu, não é sequer citada nos estudos panorâmicos e abrangentes já mencionados de Laurence Hallewell ou de Ubiratan Machado, e, até onde se pode verificar, não está presente em quaisquer outras obras sobre o tema.

<sup>116</sup> BARROS, Olavo de. *Mambembadas: vida anedótica do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição da *Typographia e Papelaria e Coelho*, 1942. s.p.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> Para esse esboço de história da Talmagráfica, na ausência de um arquivo da empresa, foi feita uma pesquisa detida nos periódicos da época, englobando anúncios, matérias, notas sociais e acordos empresariais. Agradeço especialmente ao diálogo com Marly Alvarenga – sobrinha de Dorival Hottum, último e mais importante proprietário do estabelecimento –, que, tendo trabalhado ali, me elucidou alguns aspectos do empreendimento.

Primeiro, nos números contíguos 15 e 17<sup>119</sup>, com suas oficinas gráficas na rua Silva Jardim números 25 e 27, ou seja, na rua perpendicular e no mesmo quarteirão.<sup>120</sup> O endereço era localizado nas adjacências imediatas da Praça Tiradentes, ao lado do centro de diversões *Maison Moderne*<sup>121</sup> e de “vários estabelecimentos comerciais administrados pela Empresa Paschoal Segreto”<sup>122</sup>. No começo da década de 1930, com a nova onda modernizadora, a *Maison Moderne* foi demolida para dar lugar ao edifício Gaetano Segreto, o que não impediu a permanência da Tipografia e da Papelaria. Elas eram provavelmente instaladas em sobrados construídos na virada do século e caracterizados por Evelyn Lima como “edificações de inspiração eclética, com forte cunho clássico” que “foram erguidas ao redor da Praça, desde a década de 1880. Sobrados de dois a três pavimentos, contínuos em suas fachadas, onde balcões de ferro, tímpanos e cimalkhas decoradas com estuques conferiam àquele espaço urbano uma fisionomia de nobreza”<sup>123</sup>.

A transferência da loja e da oficina se dará apenas no final da década de 1940, com a construção, para a copa do mundo de 1950, do Presidente Hotel, empreendimento da Empresa Paschoal Segreto com doze andares, 200 quartos e um cinema no térreo. A partir de então, seu novo endereço será uma quadra adiante, isto é, na mesma rua Pedro Primeiro, número 41, ao lado do Teatro Recreio, agregando no mesmo local a papelaria e, nos fundos, a gráfica. Entretanto, nas três primeiras décadas de sua existência, compreendendo os anos de nosso recorte, a Typographia e Papelaria Coelho encontra-se sempre nos mesmos endereços desde sua criação, o que significa dizer que ela está instalada no epicentro do que Evelyn Lima chamou de “mundanismo republicano”<sup>124</sup>. De fato, a região era, no começo do século, local de convergência das novas sociabilidades urbanas e estruturas de lazer, e a rua Pedro Primeiro, então ainda denominada Espírito Santo, se fazia uma das mais movimentadas das imediações da Praça Tiradentes, sendo, desde a “década de 1870, a mais

---

<sup>119</sup> Em algumas datas, o endereço da Papelaria consta apenas como um ou outro desses números, o que pode, talvez, sugerir que um dos espaços fosse fechado ou alugado a outrem.

<sup>120</sup> Levando em consideração as informações fornecidas por Marly Alvarenga, é possível que os dois endereços tivessem comunicação interna.

<sup>121</sup> A *Maison Moderne*, reinaugurada pelo empresário Paschoal Segreto em 1903 na esquina da Praça Tiradentes com a rua Espírito Santo (futura rua Pedro Primeiro), era espécie de parque onde se poderia beber, jogar, brincar em carrosséis e rodas gigantes, assistir a filmes ou peças e ir ao café-concerto.

<sup>122</sup> MARTINS, William de Souza Nunes. *Paschoal Segreto: “Ministro das Diversões”* do Rio de Janeiro (1883-1920). 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. p. 62.

<sup>123</sup> LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 99.

<sup>124</sup> *Ibid.* p. 99.

teatral das ruas da cidade, abrigando (...) diversas casas de espetáculo”<sup>125</sup>.

Assim, quando Antônio Francisco Coelho decide instalar ali o seu negócio em 1917, ele está circundado, em um raio de menos de duas quadras, por três teatros: o Carlos Gomes é quase em frente; no final da rua se encontra o Recreio Dramático; e as oficinas, na rua Silva Jardim, são vizinhas dos fundos do Teatro São José. Considerando-se todo o arredor, trata-se de um polo cultural que vive o apogeu da Belle Époque carioca, por onde transitam artistas, intelectuais, companhias, músicos e um público cada vez mais heterogêneo, convergindo pelas estações finais das linhas de bonde localizadas na Praça e se cruzando nos inúmeros teatros, nos cafês, cervejarias e tipos de diversão para todos os gostos. Também se explorava o comércio de livros, beneficiando-se do afluxo em direção aos espaços de lazer, cujo maior expoente seria o empreendimento de Benjamin Constallat entre as décadas de 1920 e 1930, localizado na mesma rua da Typographia Coelho, no edifício do Teatro Carlos Gomes:

A livraria de Benjamin Constallat é hoje o ponto de convergência de uma infinidade de leitores que, procurando as diversões teatraes da Praça Tiradentes, desejam completar o praser adquirindo um volume. No seu elegante estabelecimento da rua Pedro I, Constallat tem sempre todas as novidades literárias e as obras que o publico prefere.<sup>126</sup>

Nesse ambiente, a empresa Coelho promete “execução perfeita de trabalhos typographicos”<sup>127</sup>, confecciona livros em branco para escrituração, vende artigos escolares e objetos de escritório, tais como clips, envelopes, folhas, mata-borrão, borrachas, vários tipos de papel e tinta.<sup>128</sup> Em dezembro de 1931, o *Jornal das Moças*, decerto de modo exagerado, afirma que Antônio Francisco é um “brilhante companheiro de lutas (...), proprietário de um dos mais aparelhados estabelecimentos gráficos desta capital”, dotado de grande tirocínio, espírito, cavalheirismo, inteligência, capacidade de trabalho e energia dinâmicas, tendo feito da sua tipografia “um estabelecimento grandioso, onde inúmeros são os operários que não são tratados como tais, mas como verdadeiros amigos”.<sup>129</sup> Paralelamente, ele é um conhecido *sportman*, influente no clube São Cristóvão de Futebol e Regatas, dentro do qual seria tesoureiro geral na década de 1930 e organizaria “espetáculos”

<sup>125</sup> Ibid. p. 80.

<sup>126</sup> “Novidades Literárias”. *Vida Literária, Artística e Social*, Rio de Janeiro, Anno II, N. 13, p. 14, jul. 1932. Segundo Ubiratan Machado, a loja de Constallat se chamava Minha Livraria. MACHADO. Op. Cit. p. 182.

<sup>127</sup> *D. Quixote*, Rio de Janeiro, Ano VIII, N. 361, p. 6, 9 abr. 1924.

<sup>128</sup> Esses itens constam em recibo encontrado no Arquivo Nacional, destinado à Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, de 30 de janeiro de 1934. Fundo: Federação Brasileira pelo Progresso Feminino - BR RJANRIO Q0. Arquivo Nacional.

<sup>129</sup> “Antonio Francisco Coelho”. *Jornal das Moças*, Rio de Janeiro, n. 859, s.p, 3 dez. 1931.

de boxe e luta livre a preços populares.<sup>130</sup>

Mas Coelho é, também, próximo dos círculos teatrais e se beneficia da localização estratégica de seu negócio, imprimindo, possivelmente, programas, ingressos, folhetos e cartazes que abarrotavam a Praça Tiradentes. Além disso, ele parece fornecer materiais de escritório para suprir as necessidades dos serviços burocráticos das associações de classe teatrais, como a SBAT e a Casa dos Artistas, haja vista o grande número de anúncios nos boletins dessas entidades. Dessa maneira, tudo indica que a casa pode ter se constituído aos poucos um ponto conhecido de profissionais do meio. Ao menos era esse o caso de Bastos Tigre, que na primeira metade da década de 1920 editaria ali quatro de suas obras<sup>131</sup> e, conforme sugere anedota veiculada em sua própria revista *D. Quixote* de 28 de maio de 1924, estaria “à porta da typographia do Coelho”.<sup>132</sup> Apesar disso, nos primeiros anos, a publicação de textos teatrais era bastante esporádica e se apresentava mais como encomenda de autores ou instituições do que como projeto próprio, afinal, tratava-se de uma tipografia, e não de uma casa editorial.

As primeiras obras de teatro localizadas<sup>133</sup> são do começo dos anos 1920, dentre as quais devemos destacar *A Ceia dos Coronéis*, escrita justamente por Bastos Tigre, “o príncipe dos humoristas”<sup>134</sup>. Trata-se de uma paródia declarada à peça *A Ceia dos Cardeais*, escrita pelo português Júlio Dantas em 1902, e que fizera grande sucesso tanto em Portugal quanto no Brasil no princípio do século, chegando à 34ª edição pela Livraria Clássica de Lisboa em 1940, o que levava os cronistas a afirmarem que “não há, quem sendo frequentador de teatro não conheça a Ceia dos Cardeais”<sup>135</sup>. Segundo o jornalista e acadêmico Múcio Leão, em estudo preparado para a Comissão de Teatro Nacional em 1936, “a ceia dos cardeais exerceu, em certo momento, viva influência no Brasil. Mil vezes lida, foi muitas vezes imitada, parodiada, plagiada. Até poetas que não deixam de ter talento a imitaram”<sup>136</sup>. Dantas colocava em cena três velhos altos dignitários da Igreja – um francês,

<sup>130</sup> “A proxima temporada pugilistica do S. Christovam A. C.” *A Batalha*, Rio de Janeiro, p. 7, 10 mai. 1933.

<sup>131</sup> São elas: *Ver e Amar* (1922); *Penso, logo... eis isto* (1923); *A Ceia dos Coronéis* (1924) e *Poemas da Primeira Infância* (1925).

<sup>132</sup> A anedota, a despeito desse detalhe, é irrelevante para nossos objetivos, sendo, de toda forma, reproduzida aqui: “- Telegrama de Washington diz que os Estados Unidos vão aumentar, ainda mais, o seu poder naval. - La se vae o projecto de desarmamento por agua abaixo, comentou o Bastos Tigre, à porta da typographia do Coelho”. *D. Quixote*, Rio de Janeiro, Anno VIII, N. 368, p. 48, 28 mai. 1924.

<sup>133</sup> É certo que a maior parte do material impresso pela Typographia Coelho se perdeu por sua circulação efêmera.

<sup>134</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 26 jul. 1923.

<sup>135</sup> *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 5, 15 jul. 1923.

<sup>136</sup> LEÃO, Múcio. “Evolução do Teatro em Portugal e no Brasil”. Concurso de uma História do Theatro Brasileiro. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. GCg1935.04.30. p. 2.

um espanhol e um português – conversando sobre religião e amores passados, enquanto aguardam um banquete em uma sala do Vaticano. A paródia de Tigre, em um ato e em verso, como o próprio título já dizia, abasileirava os personagens e temas discutidos, e vinha obtendo grande sucesso nas vesperais do Teatro Trianon desde a sua estreia em julho de 1923, com o elenco composto por Attila de Moraes, Jayme Costa e Procópio Ferreira.<sup>137</sup>

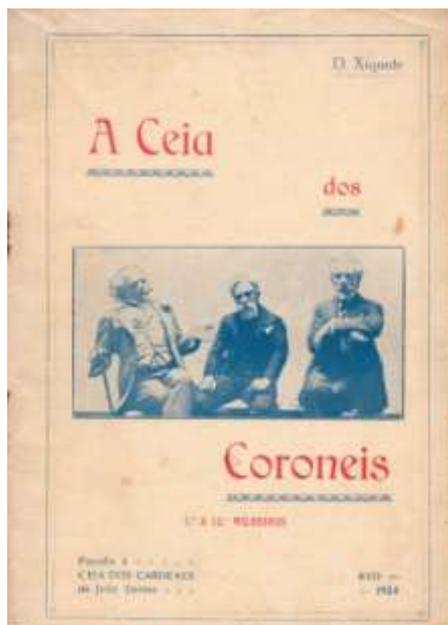
A publicação, assinada por D. Xiquote, pseudônimo que Tigre adotara desde sua estreia no teatro em 1906 com a revista *O Maxixe*<sup>138</sup>, e dedicada a Viriato Corrêa – “o coronel, perdão! o general victorioso na campanha pelo Theatro Brasileiro”<sup>139</sup> –, foi impressa primeiramente na Lytho-Typographia Fluminense em 1923, mas, no ano seguinte, seria produzida na Typographia Coelho. Com ligeiras alterações de tipos e ornamentos na capa, a peça alcançou a tiragem progressiva de, até onde pudemos verificar, doze mil exemplares, número surpreendente para a média da época mesmo para outros gêneros.<sup>140</sup> A prática de impressão por milhar, ou milhares (uma das tiragens encontradas compreendia do 7º ao 12º milhar), era já difundida em parte das edições teatrais, sinalizando a diminuição do risco financeiro e o acompanhamento da verificação do sucesso nos palcos. De fato, naqueles anos, *A Ceia dos Cardeais* se estabelece como uma peça curta de “humor sadio”, de fácil montagem, cena única e apenas três personagens, sendo por vezes utilizada para abrir a noite, junto a outras peças, antecedendo atos variados, ou então representada antes de homenagens e sessões solenes. Apesar de suas 36 páginas, o volume já traz algumas diferenças em relação aos “livrinhos populares” cujo modelo remetia ao século XIX e que foram abordados no capítulo anterior: o papel do miolo é de melhor qualidade, com maior gramatura; o corpo do texto é mais “arejado”; a capa é em papel *couché*, com projeto gráfico específico e desvinculado do padrão austero das coleções, impressa em duas cores e com uma fotografia do elenco em seus personagens.

<sup>137</sup> Vale dizer que, como mencionado, a peça de Júlio Dantas dera ensejo a diversas outras paródias e paráfrases, tanto em Portugal quanto no Brasil, a exemplo de *A Ceia dos Fadistas*, de Mario Marques, que compunha o repertório do Orfeon Acadêmico de Lisboa, fora representada também no Brasil e publicada pela Agencia de Publicações Mundiaes Braz Lauria em 1925; *A Ceia das Viúvas*, paródia em prosa de Aristides Villas-Bôas, publicada em edição do autor no Rio de Janeiro em 1932; *O regabofe dos vândalos*, paródia de Renato Murce, publicada em 1942, também em edição do autor, no Rio de Janeiro; *A ceia dos ladrões* e *A ceia dos velhinhos*, de Brito Machado, editadas em Ouro Preto pela Livraria Mineira em 1939; e *A ceia dos canibais*, de Amador Santelmo, publicada em 1942 pela editora A Modinha.

<sup>138</sup> SENNA, Terra de. *O teatro de Bastos Tigre*. s.l.: julho de 1958. p. 3.

<sup>139</sup> D. XIQUOTE (Bastos Tigre). *A Ceia dos Coronéis*. Rio de Janeiro: Typographia Coelho, 1924. p. 3.

<sup>140</sup> Para se ter uma base de comparação, segundo Hallewell, em maio de 1937, o editor José Olympio teria afirmado exageradamente que “Hoje já podemos lançar edições de 5 a 10 mil exemplares. Há dez anos isto seria uma utopia”. HALLEWELL. Op. Cit. p. 465.



**Imagem 21:** Capa de *A ceia dos coronéis*, de Bastos Tigre. 1924.

Na década de 1920, a Typographia Coelho imprime ainda outras peças, muitas delas adaptações, tais como *Lucrecia Borgia*, de Victor Hugo, em versão portuguesa de Celestino Silva; e *Amor de Perdição*, drama extraído do romance de Camillo Castelo Branco por Álvaro Peres, ambas em 1924. Em 1929, a casa publica *O Livro do Actor*, também de Celestino Silva, um manual destinado a servir de guia prático “aos que se dedicam à profissão theatral; aos Srs. Amadores Dramaticos; às Escolas Dramaticas e aos Directores e Empresarios Theatraes”, seguido de um regulamento teatral baseado nos modelos dos antigos regulamentos internos da *Comédie Française* e do Teatro D. Maria II, de Lisboa, e das leis brasileiras sobre contratos, reconhecimento da profissão, horário de trabalho e direitos autorais. A partir do final dessa década, Antônio Francisco Coelho passa, por vezes, a ser referido nos jornais não apenas como “comerciante”, mas também como “editor”.

É no começo da década de 1930, no entanto, que se verifica o incremento na impressão do gênero no interior da Typographia. O alargamento da produção tem como ponto de apoio um possível acordo para confecção da coleção Theatro Brasileiro, da SBAT, localizada, naquele momento, no edifício Gaetano Segreto, portanto ao lado do estabelecimento de Coelho. Desde o primeiro número da série, de 1931, todos os seus 64 volumes (à exceção de três) serão compostos e impressos ali, apesar de, no princípio, terem

como depositários e distribuidores a empresa Flores & Mano<sup>141</sup>. Paralelamente às edições da SBAT, são executadas, sobretudo no começo da década, outras obras de teatro, dentre as quais podemos citar *Mãe* (1930), do espanhol Santiago Rusiñol; *Judas Iscariota* (1931), tradução de Candido Nazareth para a peça de Maurice Maeterlinck; *O Mártir do Golghota* (1931), de Eduardo Garrido<sup>142</sup>; *A Rosa do Adro* (1931), drama extraído do romance de Manuel Maria Rodrigues por I. Ribeiro; *A epopéia do Forte* (1931), entreato de Otávio Rangel, alusivo à revolta do Forte de Copacabana; *Cego de Amor* (1931), de Carlos Cavaco; *A passagem do Mar Vermelho* (1932), terceira edição da peça fantástica de Fonseca Moreira; *Deve a mulher ser sincera?* (1934), de Álvaro Colás; e *30 Anos de Theatro*, memórias e relatos anedóticos da vida teatral por Homero do Rego Barros. Como pode-se depreender, tratava-se de um repertório variado e ainda muito definido pelas experiências do começo do século, abarcando gêneros diversos, dentro dos quais possuía destaque o autor e adaptador português.

Em maio de 1934, Antônio Francisco Coelho, o “antigo negociante e conhecido sportman”, “elemento de expressão no comércio carioca”, morre, deixando, segundo os periódicos, consternados os “meios theatraes e sportivos da cidade”, onde era figura de destacado relevo.<sup>143</sup> Um cortejo foi convocado nos jornais pela viúva e pelos auxiliares da Papelaria, levando o corpo às 17 horas do dia cinco de maio, de sua residência no quarto andar do edifício Gaetano Segreto, portanto ao lado de sua loja e no mesmo prédio da SBAT, em direção ao cemitério de São Francisco Xavier (Caju), um trajeto de mais de seis quilômetros. O fundador e proprietário da Typographia e Papelaria Coelho deixava apenas um filho e a viúva, que assume imediatamente os negócios como Viúva A. Francisco Coelho. Em 1936, se estabelece o contrato da firma Viúva A. Francisco Coelho & Filho, composta dos sócios solidários Leonor de Barros Coelho e Milton (ou Hilton) Francisco Coelho, para o comércio de tipografia e papelaria, com capital nada desprezível de 300:000\$000 (trezentos contos de réis).<sup>144</sup> Após quatro anos do falecimento de Antônio Francisco, em

<sup>141</sup> Segundo Ubiratan Machado, a Flores & Mano (de Flores e Oscar Mano) é derivada de uma mudança da razão social da Livraria Moura (de Moura Fontes & Flores), inaugurada em 1927 na rua do Ouvidor, nº 145. Seria “uma loja bem instalada, condizente com a rua”, com boa parcela do estoque de livros composta de obras importadas. MACHADO. Op. Cit. p. 183.

<sup>142</sup> Trata-se, certamente, de um outro título ou de uma derivação do conhecido drama sacro de Eduardo Garrido, *O Mártir do Calvário*, publicado pela primeira vez em 1904 e de grande sucesso.

<sup>143</sup> “Falleceu um antigo negociante e conhecido sportman - O falecimento, hoje, do chefe da Papelaria Coelho”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 5 mai. 1934.

<sup>144</sup> “Directoria de commercio”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 15, 15 jul. 1936. A título de comparação, a sede da SBAT, conforme mencionado no capítulo anterior, seria adquirida por 730 contos de réis.

outubro de 1938, a firma é vendida por 400:000\$000 (quatrocentos contos de réis) a Dorival Hottum, que tem como sócios Mario Zagari, Francisco Somazz e Ibrahim Mattos Teixeira, estabelecendo a empresa Hottum, Zagari & Cia “para o comércio de papelaria etc”, com capital de 200:000\$000 (duzentos contos de réis).<sup>145</sup>

Hottum será o novo dirigente da Typographia e Papelaria Coelho até seu encerramento definitivo na década de 1960. Longe de almejar conferir coerência e inevitabilidade à sua trajetória, alguns aspectos de sua vida e atividades devem ser analisados para que possam ser entrevistados os caminhos pelos quais ele acabou por dar ao empreendimento uma acentuada e progressiva especialização no ramo teatral, o que será demonstrado particularmente por meio de elementos indiciários de suas sociabilidades. Dorival Hottum, nascido em 1902 em Taubaté<sup>146</sup>, estado de São Paulo, era membro de uma família numerosa com alguma presença nas colunas dos periódicos, cujos avós paternos vieram da Alemanha. Seus pais, José Meyer Hottum e Corina Pacheco Hottum, eram provenientes do Vale do Paraíba<sup>147</sup>, e se tornaram “por longos anos negociantes e artífices de joias e relógios na rua Figueira de Melo”, no bairro de São Cristóvão, quando o local “ainda conservava a tradição do bairro nobre e mais chique do Rio”.<sup>148</sup> Uma das primeiras menções encontradas sobre Dorival Hottum nos jornais data de 1925 e o define como uma figura do alto comércio, auxiliar da Cia Oscar Rudge de Papéis<sup>149</sup>, que possuía sede em São Paulo e filiais em Porto Alegre e no Rio de Janeiro, uma das quais era um grande depósito para venda de papéis para embrulho e impressão na rua Silva Jardim números 15 e 21, por coincidência, praticamente ao lado das oficinas gráficas de Coelho. No final de 1928, ele deixava de ser vendedor de papel da firma Bressane & Neri, representante da Companhia Fabril de Papel de Cubatão<sup>150</sup>, em funcionamento desde 1922. Ou seja, ao que tudo indica ele intermediava o comércio de papel das indústrias de São Paulo em crescimento vertiginoso para o mercado do Rio de Janeiro.

<sup>145</sup> “Distratos”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 12-13, 5 out. 1938.

<sup>146</sup> Informações extraídas do seu cadastro eleitoral de 24 de agosto de 1934. *Boletim Eleitoral*, Estados Unidos do Brasil, Rio de Janeiro, Anno III, N. 82, p. 2408, 24 ago. 1934. Disponível em: [http://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/bitstream/handle/bdtse/1499/1934\\_boletim\\_eleitoral\\_a3\\_n82.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/bitstream/handle/bdtse/1499/1934_boletim_eleitoral_a3_n82.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 20 out. 2020.

<sup>147</sup> Seu pai era de Taubaté e sua mãe de Paraíba do Sul, estado do Rio de Janeiro.

<sup>148</sup> *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 1 fev. 1952.

<sup>149</sup> “Figuras do Alto Commercio – Snr. Dorival Hottum, auxiliar dedicado da firma Oscar Rudge, que faz anos hoje”. *Jornal de Graça*, Suplemento de Ilustração Moderna, Rio de Janeiro, Anno II, N. 31, p. 31, 3 jan. 1925.

<sup>150</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 17, 24 nov. 1928.



**Imagem 22:** Dorival Hottum no *Jornal de Graça*, RJ, Anno II, N. 31, p. 31, 3 jan. 1925. Fonte: Hemeroteca Digital – BN.

Nos anos seguintes, suas atividades profissionais são desconhecidas, apesar de, no cadastro eleitoral de 1934, ser registrado como trabalhador do comércio.<sup>151</sup> Fato é que, entre meados da década de 1920 e o começo da década de 1930, Hottum se destaca como figura ativa no Lusitano Club<sup>152</sup> e em agremiações carnavalescas da capital federal, organizando, como líder de um grupo de “adeptos fervorosos do Rei Momo”<sup>153</sup>, festas, tardes dançantes e bailes à fantasia ornamentados em estilos orientais<sup>154</sup>, acompanhados por jazz-bands, *foxtrot* e “feérica iluminação”<sup>155</sup>. No carnaval de 1926, o jornal *A Manhã* descreve em versos que, na passeata do “mirabolante cordão dos mandarins” do Lusitano Club, Hottum vem “empunhando o estandarte/ vestido de dançarina/ marchando com garbo e arte”<sup>156</sup>. Nesse contexto, ele é o 1º secretário dessa sociedade recreativa, participa como ponto nas montagens amadoras do seu corpo cênico<sup>157</sup> e está à frente do Grupo dos Independentes, uma “plêiade de rapazes foliões”, que promove eventos aos “sedentos maxixeiros”<sup>158</sup>.

Paralelamente, Hottum é também um *sportman* ligado ao clube São Cristóvão de

<sup>151</sup> *Boletim Eleitoral*. Op. Cit.

<sup>152</sup> O Lusitano Club era localizado na rua Frei Caneca, na região do Catumbi, centro do Rio de Janeiro, nas proximidades do que hoje vem a ser o sambódromo da Marquês de Sapucaí.

<sup>153</sup> *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 11, 23 fev. 1930.

<sup>154</sup> *Ilustração Moderna*, Rio de Janeiro, Anno 2, N. 38, p. 15, 21 fev. 1925.

<sup>155</sup> “No Lusitano Club - A festa dos barõezinhos”. *O Brasil*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1924.

<sup>156</sup> “A sabbatina de Momo – Lusitano Club”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 7, 14 fev. 1926.

<sup>157</sup> “Lusitano-Club, as suas festas e o seu progresso”. *O Social*, Rio de Janeiro, Anno IX, N. 409, p. 9, 30 nov. 1925.

<sup>158</sup> “Os prodromos da folia”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 30 jan. 1930.

Futebol e Regatas, vindo a ser, nos anos 1940, seu diretor de basquete e de publicidade, além de capitão do time de futebol da Rádio Mayrink da Veiga P.R.A.-9.<sup>159</sup> O clube São Cristóvão era situado na mesma rua Figueira de Melo onde os pais de Hottum possuíam sua joalheria, e como sabemos, tinha Antônio Francisco Coelho como um de seus “mais antigos e prestigiosos associados”<sup>160</sup>. Por essas coincidências, não é demais imaginar que a compra da Typographia e Papelaria tenha se dado por meio de relações que se estabeleceram nesse círculo esportivo. Não por acaso, dos seus sócios no empreendimento, Ibrahim Mattos Teixeira e Francisco Somazz são associados efetivos do São Cristóvão desde 1933<sup>161</sup>, e Mario Zagari seria, a partir de 1941, diretor geral de esportes do clube, além de ter sido jogador de futebol amador no Lusitano Club, membro de agremiações carnavalescas nos anos 1920, bacharel pela Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro e credor de outras iniciativas comerciais da cidade.

A partir desses espaços de sociabilidade, podemos pensar em certa aproximação entre essas atividades, o que não deve, certamente, conferir uma lógica causal às ações de Hottum, mas sim expressar os pontos de contato entre essas práticas culturais e de lazer, que faziam parte de seus engajamentos e deslocamentos no tecido urbano. Ainda que não possamos nos aprofundar no assunto, para além das aproximações semiológicas bastante difundidas que partem das origens festivas e ritualísticas compartilhadas pelo carnaval e pelo teatro, é certo que no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX ambas as práticas se cruzam enquanto entretenimento e negócio. Isso se verificava, em primeiro lugar, na busca dos empresários por manter as casas de espetáculo abertas durante o período festivo e fazer frente à concorrência das ruas, levando a sua influência para dentro dos teatros por meio de programações e peças carnavalescas. Também era comum as companhias se engajarem em cortejos. A Revista de Theatro & Sport de 24 de fevereiro de 1917 descreve que

Na terça-feira de Carnaval, vimos alguns artistas do S. José, fantasiados, num bello cordão, a que deram o título de “Grupo Carnavalesco Amor e Pau”.

Logo à frente vinha a atriz Julia Martins numa fantasia de Cabra Russa, empunhando o estandarte, seguiam-se: o Trovão, vestido de Urso, acompanhado de um Gato, que supomos ser atriz Beatriz Martins; uma Águia, fantasia escolhida pelo Sr. Eduardo Vieira, trazendo no bico uma pombinha, que dizem ser a Sra. Elvira mendes; o tenor Celestino (...) vinha disfarçado com uma enorme cabeça de Burro, o Machadinho, fantasiado

<sup>159</sup> “São Cristóvão de Futebol e Regatas”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 13 nov. 1943.

<sup>160</sup> “Falleceu um antigo negociante e conhecido sportman - O falecimento, hoje, do chefe da Papelaria Coelho”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 5 mai. 1934.

<sup>161</sup> *A Batalha*, Rio de Janeiro, p. 7, 30 mar. 1933.

de Gambá, trazendo a tiracolo um pipote de cachaça, o Asdrubal, de Pavão, João de Deus de Perú; (...) a Candida Leal de Borboleta Amorosa, fugindo do pulo da onça; a Denegri, de Abelha, a sugar certos “pomos”; a Cecilia Porto, de Avestruz; o Vianninha, de “Veado”... (...).

Este grupo fez sucesso em todas as ruas por onde passou sendo muito aplaudido.<sup>162</sup>

Havia, sem dúvidas, reaproveitamento de figurinos para fantasias e trânsito de formas, performances, canções e sátiras políticas e sociais, especialmente no apogeu das revistas carnavalescas entre as décadas de 1920 e 1930.

Como visto na trajetória de Dorival Hottum, os associativismos carnavalesco e esportivo se cruzavam nas agremiações. Ademais, a concepção do esporte como espetáculo, com ingressos vendidos, aponta para uma confluência em direção ao teatro, o que pode ser atestado pela coexistência dessas práticas em periódicos especializados: a Revista de Theatro & Sport, por exemplo, circulante semanalmente entre 1914 e 1925, passa da cena a corridas de cavalos, boxe e informações para apostas. É necessário reconhecer, portanto, que por décadas essas formas de entretenimento não estavam absolutamente separadas e podiam ter público interseccional, como evidenciam as atividades da já citada *Maison Moderne*. Corroborando essas perspectivas, vale dizer que o acadêmico Claudio de Souza caracterizaria o teatro ligeiro como “trepidante e esportivo”<sup>163</sup>. O carnaval, o esporte e o teatro se mostram, desse modo, como maneiras de participação associativa, formação de comunidades e mobilização de indivíduos para diferentes propósitos, que têm impactos no perfil e na viabilização da empresa de Hottum. Além disso, assim como havia sido atuante em agremiações, em 1944 ele será eleito tesoureiro na diretoria da Caixa Beneficente Teatral<sup>164</sup>, com sede no Teatro Recreio, dentro da qual ficará ao menos até 1956.<sup>165</sup>

Nessas condições, a Typographia e Papelaria Coelho sob o seu comando irá imprimir e distribuir obras sobre regras e ensino de esportes, e será fornecedora de material de

<sup>162</sup> “Amor e Pau”. *Revista de Theatro & Sport*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 122, p. 8, 24 fev. 1917.

<sup>163</sup> “Um discurso de Claudio de Sousa, na Academia Brasileira, sobre a obra de Paulo de Magalhães”. In: MAGALHÃES, Paulo de. *Alvorada*. Coleção Teatro Nacional, 9. Rio de Janeiro: Edição da Papelaria e Tipografia Coelho, 1942. s.p.

<sup>164</sup> A Caixa Beneficente Teatral (CBT) foi fundada por iniciativa do ator Ignácio Vicente Rodrigues em nove de abril de 1896 no antigo Teatro São Pedro de Alcântara. Sua primeira diretoria permanente foi composta por Moreira Sampaio, Artur Azevedo, Adolpho de Faria, Candido Nazareth, José Sebastião da Silveira e Ignácio Vicente Rodrigues. Em seu primeiro ano, contava com 135 sócios. Quando da nomeação de Dorival Hottum, o grande nome da instituição era o dramaturgo Gastão Tojeiro. “Meio século de vida de uma instituição utilíssima”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 10, 23 jul. 1946.

<sup>165</sup> De acordo com Marly Alvarenga, sobrinha de Hottum, ele era também um frequentador de teatros.

papelaria para diversas federações esportivas.<sup>166</sup> Apesar disso, é na dedicação quase exclusiva ao gênero teatral que irá se assentar o fundamental de sua produção impressa. Se antes era certo que a maioria das publicações da Coelho eram encomendas dos autores, financiadas por eles próprios, agora as edições teatrais se tornam um projeto da nova tipografia, a ponto dela se autointitular “A primeira casa no genero teatral e fornecedora das Empresas Teatrais, Sociedades, Grupos Dramaticos e Circos do Brasil”<sup>167</sup>. Um primeiro indicador de autonomia editorial já se manifestava em 1937: ao esgotar-se a tiragem da peça *Não me conte esse pedaço*, de Miguel Santos, número três da coleção Theatro Brasileiro, a Typographia lança uma segunda edição de formato bastante similar, como iniciativa própria e independente da SBAT. Contudo, naquele ano a empresa ainda era administrada pela viúva Francisco Coelho e por seu filho, e é apenas com a entrada de Dorival Hottum que as publicações teatrais adquirem outra envergadura, fazendo com que ele fosse, futuramente, referido nos jornais como “editor teatral”<sup>168</sup>, uma vez que “se dedica unicamente ao ramo literário das várias modalidades da cena”<sup>169</sup>.

A despeito de alguns volumes lançados no final da década de 1930, o impulsionamento da produção passa pela criação, no começo dos anos 1940, da “seção Talmagráfica”. Tratava-se de um ramo de sua atividade tipográfica voltado exclusivamente para publicar teatro e que ficaria conhecido como editora Talmagráfica. A escolha desse nome peculiar fazia referência ao ator francês François-Joseph Talma, de imenso sucesso no período revolucionário e considerado o “primeiro ator cidadão”<sup>170</sup>, tornando-se emblema da genialidade teatral movida pela inspiração e pela preocupação com a verdade histórica, compreensão que levava a uma reforma estética capaz de transformar as usuais tragédias em dramas históricos e políticos. À escolha do nome de Talma correspondeu a criação de uma logomarca do empreendimento: uma máscara semelhante às do teatro antigo, portando uma coroa de louros, de cuja boca avantajada se desenrolam rolos de papel para os dois lados, como pode ser visto a seguir:

---

<sup>166</sup> São elas: Confederação Brasileira de Desportos, Federação Metropolitana de Footbal, Federação Metropolitana de Natação, Federação Metropolitana de Atletismo, Federação Metropolitana de Pugilismo e Federação Metropolitana de Remo. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, p. 3, 13 mar. 1943.

<sup>167</sup> BARROS, Olavo de. *Mambembadas: vida anedótica do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Edição da Typographia e Papelaria e Coelho, 1942. s.p.

<sup>168</sup> *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p. 6, 1 fev. 1952.

<sup>169</sup> “Serie Teatro Rápido”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 20 jan. 1946.

<sup>170</sup> DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.



**Imagem 23:** Logomarca da Talmagráfica

É forçoso reconhecer a força simbólica da consonância dessa figura com o projeto almejado, uma vez que da boca de um dos maiores ícones da cultura teatral, a máscara, projetava-se, no lugar da voz, o papel como meio difusor de um virtual circuito de comunicação. Por essa época, também é criado um carimbo da Hottum & Cia. Ltda. com a identificação “Talmagráfica – Distribuidores-Editores de Literatura Teatral”.

O uso do nome Talmagráfica fará com que, no futuro, haja certa confusão na atribuição da iniciativa editorial de certas obras. Isso porque a velocidade e a falta de cuidado de algumas impressões faziam com que nem sempre a identificação fosse empregada da mesma maneira, o que será agravado pelas mudanças de nome pelas quais passa a empresa. Até o começo dos anos 1940, as obras são publicadas como “Edição da Papelaria e Tipografia Coelho”, e, como demonstrado, a partir de então, algumas aparecem como “Edição Talmagráfica da Papelaria Coelho”. Em 1944, contudo, a firma passará a se chamar Pedro Primeiro, ainda que em seus anúncios seja ressaltado que se trata da “antiga Papelaria Coelho”, e as publicações passarão a ser “Edição Talmagráfica da Papelaria Pedro Primeiro”. Essa mudança é justificada por Hottum devido a “motivos bem louváveis, como o de ter o mesmo nome da rua em que se acha instalada (Rua Pedro I n. 15); proximidade do majestoso monumento brônzeo do estatuário francês Luís Rochet; e preito de reconhecimento ao ardoroso Bragança, que foi grande amigo da ribalta e dos artistas”<sup>171</sup>.

A alteração ocorria após o desligamento do sócio Mario Zagari da Hottum, Zagari & C., o que havia levado à dissolução da sociedade para indústria de tipografia em janeiro

<sup>171</sup> “Teatro Breve”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 2 set. 1944.

daquele ano.<sup>172</sup> Não obstante, os sócios remanescentes (Dorival Hottum, Ibrahim Mattos Teixeira e Francisco Somazz) se juntam para criar outra firma para o comércio de artes gráficas e papelaria, a Papelaria e Tipografia Caxias, localizada na rua São José nº 40, se valendo do mesmo projeto gráfico da antiga Typographia Coelho em seu nome e publicidade.<sup>173</sup> Ao mesmo tempo, Hottum mantém suas atividades nas ruas Pedro Primeiro e Silva Jardim, e será auxiliado na formação de uma nova sociedade por seu irmão, José Hottum Junior, professor público em São Paulo e antigo membro dos Partidos Democrático e Constitucionalista.<sup>174</sup> A partir de então, a empresa será apenas Hottum & Cia Ltda.

De todo modo, sob quaisquer nomes ou sociedades, o estabelecimento se projetava, para além da publicação da série Theatro Brasileiro da SBAT, a partir da elaboração de coleções próprias: Teatro Nacional, Série Teatro Rápido, Teatro Breve e Teatro Histórico.<sup>175</sup> A primeira delas, Teatro Nacional, “de absoluta exclusividade da casa”, foi lançada em 1942,

Com o intuito de melhor difundir o gênero da literatura teatral, facilitando também aos inúmeros grupos de amadores e profissionais do teatro nas montagens das peças (...). Sendo o principal escopo dessa empresa a larga difusão das mesmas, forçou-as, naturalmente, a uma apresentação modesta e de baixo custo (...).<sup>176</sup>

O cronista G., do jornal *A Manhã* de 20 de fevereiro de 1942, denuncia que a Papelaria Coelho, em edições pouco afeitas ao bom uso da língua portuguesa, ainda “imita a capa da coleção SBAT”.<sup>177</sup> De fato, a série copiava o modelo material da coleção da Sociedade de Autores, a ponto de se confundir com ela também pelo título [Imagens 30 e 31, p. 311]. O que o cronista não percebe, porém, é que as duas coleções não são concorrentes, mas complementares, e seguem os mesmos objetivos de expansão de um repertório vinculado a autores representativos daqueles círculos, cujas efígies estampam as capas. À exceção de um surpreendente volume de *As Preciosas Ridículas*, “transposição” de Molière feita por Celestino Silva, esses dramaturgos são, dentre outros, Paulo de Magalhães, Armando Gonzaga, Miguel Santos, Gastão Tojeiro, Joracy Camargo, Luiz Iglezias, Eurico Silva, José Wanderley, Daniel Rocha e Matheus da Fontoura.

<sup>172</sup> Diário Oficial da União (DOU). 14 de janeiro de 1944, Seção 1, p. 64.

<sup>173</sup> Diário Oficial da União (DOU). 3 de maio de 1944, Seção 1, p. 33. A sociedade é desfeita com o falecimento de Ibrahim Mattos Teixeira em agosto de 1948. Não sabemos, entretanto, se a loja continuou suas atividades após essa data.

<sup>174</sup> Diário Oficial da União (DOU). 6 de janeiro de 1945, Seção 1, p. 33.

<sup>175</sup> A lista de títulos dessas coleções e de seus respectivos autores, até o recorte de 1948, encontra-se anexada ao final do capítulo.

<sup>176</sup> “Teatro Nacional”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 mar. 1942. 2ª seção, p. 10.

<sup>177</sup> *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 20 fev. 1942.

Trata-se, pois, igualmente de um repertório de comédias ligeiras em três atos, de sucesso nos palcos entre as décadas de 1920 e 1940, algumas “refundidas e atualizadas”, bem urdidadas, com acento contemporâneo e nacional, e vinculadas às estreias e a seus astros intérpretes. Como define liricamente Claudio de Souza, é um “gênero efêmero – que perde as asas na luz das gambiarras como as mariposas em outros fogos”<sup>178</sup>. Todavia, conforme ressaltado na Revista da Semana e à maneira da série da SBAT, essas comédias não deveriam ser confundidas “com a inqualificável chanchada”, pois “observam certa medida, certa ordem”, mostrando comicamente “tipos da média burguesia” sem lançar mão de todas as arbitrariedades e disparates para fazer rir.<sup>179</sup> A coleção Teatro Nacional, por conseguinte, prolonga a fórmula e o alcance da coleção Theatro Brasileiro, lançando, até 1948, vinte números de periodicidade irregular, pelo preço inicial de Cr\$ 2,00 (dois cruzeiros), com baixa qualidade de papel, erros de composição e revisão feita pelos próprios autores<sup>180</sup>, mantendo, invariavelmente, o aviso de necessidade de anuência da SBAT para quaisquer representações.

Já a Série Teatro Rápido se dedicava exclusivamente a peças curtas de Gastão Tojeiro e fez de seu primeiro número o texto *Quem beijou minha mulher?*, editado pela própria Typographia Coelho em 1937, dando-lhe sequência a partir de 1941. Apesar da promessa de lançamento de nove títulos, ao que tudo indica apenas seis foram impressos. Todos são atos únicos, por vezes chamados de sainetes, para apresentações estimadas em aproximadamente 50 minutos, compostos por cinco ou sete pequenos quadros satíricos e burlescos que prescrevem um elenco de seis a sete pessoas (três ou quatro homens e três mulheres). Suas capas, em papel mole, traziam, ao invés do retrato do autor, ilustrações sem cores bem-humoradas e caricaturais que se aproximavam da linguagem das charges [Imagens 32 e 33, p. 311].

A coleção Teatro Breve, por sua vez, tinha como projeto a publicação de peças ainda mais curtas do que as da Série Teatro Rápido, em um ou até “meio ato”, por vezes dois sketches em um só volume, tendo uma média de 20 a 40 páginas, e com uma proposta padronizada para a capa que ordenava seus gêneros e orientava o consumo: todas

---

<sup>178</sup> “Um discurso de Claudio de Souza, na Academia Brasileira, sobre a obra de Paulo de Magalhães”. In: MAGALHÃES, Paulo de. *Alvorada*. Coleção Teatro Nacional, 9. Rio de Janeiro: Edição da Papelaria e Tipografia Coelho, 1942. s.p.

<sup>179</sup> “O Pivete e Segredo de Família”. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 52, p. 10, 25 dez. 1948.

<sup>180</sup> Essa inferência acerca da revisão é baseada em nota de Eurico Silva no volume sete da coleção, *A felicidade pode esperar*: “Achando-me ausente do Rio ao ser impressa esta peça, encarregou-se da sua revisão o meu colega e amigo Cauê Filho”. SILVA, Eurico. *A felicidade pode esperar...* Coleção Teatro Nacional, 7. Rio de Janeiro: Edição da Papelaria e Tipografia Coelho, 1942. p. 67.

apresentavam o título do texto emoldurado por cortinas e lambrequim, como se as palavras estivessem em um palco, e a cor de cada volume variava “de acordo com a modalidade, assunto ou finalidade da peça, quer seja doméstico, cívico, religioso, educativo, humorístico, infantil, recreativo, etc.”<sup>181</sup> [Imagens 34 e 35, p. 311]. Desse modo, por exemplo, o sainete “cívico-musical-coreográfico” *Como se fez nossa bandeira*, de Eustórgio Wanderley, era identificado pela cor verde; o drama religioso *A proteção de Deus ou Os milagres da Fé*, de Aníbal de Freitas, pela cor roxa; e o “meio ato” cômico *Entrou de caixeiro e saiu de sócio*, de Abadie Faria Rosa, pela cor azul. Toda a série, que até 1948 foi composta por doze números, obedecia a um decálogo que, divulgado, operava como indicação de público-alvo e protocolo de leitura. Segue o “Decálogo da Coleção Teatro Breve”:

- 1º - restrito número de personagens.
- 2º - assunto palpitante e acessível a todos.
- 3º - duração reduzida de espetáculo
- 4º - facilidade de representação, mesmo para amadores.
- 5º - cenários simples, exequíveis e brasileiros.
- 6º - linguagem moralizada, respeitando instituições.
- 7º - teatro para divertir educando.
- 8º - montagem carpintaria e efeitos de luz facilitados.
- 9º - endumentária, caracterização e mise-en-scene ao alcance dos pequenos grupos do interior.
- 10º - oportunidade para novas revelações artísticas.<sup>182</sup>

Por fim, a última coleção lançada pela Talmagráfica foi a série Teatro Histórico, que consistia na “dramatização de episódios marcantes da história do Brasil”, feitas por Eustórgio Wanderley. Em consonância com as mobilizações cívicas do Estado Novo, o primeiro volume foi lançado em setembro de 1944 como parte das comemorações da Semana da Pátria, e era formado pelos textos *O Grito do Ipiranga*, *Irmã Joana Angélica* e *A morte de Poti*. Como demandava a ocasião, a despeito dos volumes em geral módicos da Talmagráfica, foram impressos 200 exemplares em “papel Bufon de 1ª qualidade, numerados e rubricados pelo autor”, e inteiramente fora de comércio. Entretanto, apesar da editora anunciar mais quatro fascículos no prelo, contendo três peças cada, o número dois

---

<sup>181</sup> WANDERLEY, Eustórgio. *Teatro Histórico: teatralização de episódios marcantes da História do Brasil*. Rio de Janeiro: Edição da Papelaria Pedro Primeiro; Seção Talmagráfica, 1944. (paratextuais).

<sup>182</sup> *Ibid.*

dessa coleção sairia somente em 1952<sup>183</sup>, o que fazia com que a série Teatro Histórico divulgada para venda na década de 1940 fosse composta por apenas um volume.<sup>184</sup>

Essas quatro coleções lançadas pela iniciativa de Hottum, acrescidas da coleção da SBAT, se retroalimentavam em matéria de propaganda, de maneira que constantemente uma trouxesse informações sobre as outras, aprofundando as estratégias publicitárias da empresa. Como pode-se depreender, elas mantinham as prerrogativas materiais já aplicadas na série Teatro Brasileiro, isto é, formatações com finalidade prática e utilitária que não visavam transformá-las em objeto de memória, o que implicava tamanho portátil para fácil manuseio, capas maleáveis e letras grandes para serem usadas em leituras em voz alta e ensaios. Não obstante, essas características não devem obliterar o fato de que, em comparação à tradição teatral impressa dos “livrinhos” mencionada no capítulo anterior, as brochuras da Talmagráfica fossem de algum modo “elegantes”, conforme propalado na imprensa. Apesar dos esforços para o barateamento, do papel de baixa qualidade e da impressão veloz que por vezes deixava a mancha gráfica desalinhada em relação à página, lançava-se mão de atrativos permitidos pelo desenvolvimento da impressão, sobretudo as capas diferenciadas e as cores. Hottum também introduz como inovação, em alguns volumes, anúncios publicitários nas páginas entre os atos, o que era ao mesmo tempo lucrativo e aproximava de algum modo a leitura da sensação experimentada no respiro dos intervalos entre os atos de uma representação.

Ao que tudo indica, a edição dessas obras e suas tiragens obedeciam a dinâmicas concretas ligadas aos palcos e de acordo com a procura, de maneira cautelosa e sem grandes riscos para o negócio, o que era facilitado, sem dúvidas, pela mediocridade das impressões.<sup>185</sup> Em novembro de 1952, por exemplo, a segunda edição de *Loucuras do Imperador*, de Paulo de Magalhães, é colocada à venda concomitantemente ao prolongamento da temporada no Teatro Serrador, onde a peça estava em vias de alcançar o centenário de representações devido ao sucesso de bilheteria. Com a primeira edição

---

<sup>183</sup> O volume dois conteria as peças *Tenente Antônio João*, *As heroínas de Tejucupapo* e *Rosa da Fonseca*. WANDERLEY, Eustórgio. *Teatro Histórico: teatralização de episódios célebres da história do Brasil*. Rio de Janeiro: Edição da Papelaria Pedro Primeiro; Seção Talmagráfica, 1952.

<sup>184</sup> Em 1948, a Talmagráfica também lançou três volumes de uma coleção intitulada Teatro Social. Ao que tudo indica, contudo, essa série era iniciativa de seu autor, Walter Sequeira. Ela foi composta pelos títulos *Guerra aos preconceitos*, *Liberdade de Amar* e *A história singular*. Além dessas coleções e de volumes avulsos de peças, a Talmagráfica editou libretos de óperas e alguns manuais técnicos. Em 1943, foi lançada a coleção Ópera Nacional, cujo primeiro número foi *O ermitão da Glória*, de Modesto de Abreu, com partitura do maestro Assis Republicano. Esse gênero, entretanto, apesar de correlato, escapa às intenções deste trabalho.

<sup>185</sup> Não possuímos, contudo, quaisquer indicações de tiragem.

esgotada, em menos de trinta dias a Talmagráfica, “especializada em livros teatrais de todos os gêneros, fez sair a segunda edição aumentada com os retratos dos artistas nos tipos, cenas da peça e instantâneos da inauguração da Placa comemorativa da Centésima peça estreitada de Paulo Magalhães”<sup>186</sup>. É bastante provável, desse modo, que reedições e reimpressões fossem feitas agilmente de acordo com a demanda.

Mas a Papelaria Coelho, ou Pedro Primeiro, não se restringia a editar suas próprias coleções. Em sua loja era dito que poderiam ser encontradas peças teatrais de todos os gêneros, nacionais e estrangeiras; os anuários e boletins das associações de classe; um setor de impressos para teatro radiofônico; a coleção Biblioteca Dramática Popular, produzida em São Paulo pela Livraria Teixeira; a coleção Argentores, da sociedade de autores argentina; e uma seção de cópias de peças datilografadas. Essas cópias, ao menos de acordo com as que puderam ser encontradas, eram revestidas por uma capa para classificação de papel alaranjado contendo a logomarca da Talmagráfica, a identificação “cópia datilografada”, um código numérico, o título da peça, o gênero, o número de atos, o autor e, quando fosse o caso, o tradutor. Há que se reconhecer nisso um nível de ordenação provavelmente necessário para viabilização comercial desses produtos. Ao mesmo tempo, de modo paradoxal se pensarmos nos objetivos de proteção aos direitos autorais contidos na coleção da SBAT, é presumível que muitas dessas cópias não eram autorizadas e constituíam-se de contrafações. É provável que objeções a essa dinâmica tenham levado a editora a anunciar, na década de 1950, que se encontrava aparelhada para fornecer à sua freguesia cópias de peças desejadas, antigas e recentes, bem como extração de papéis – como vimos, partes do texto referentes apenas a determinado personagem –, desde que não houvesse oposição dos respectivos autores.<sup>187</sup>

Há fortes indícios de que a Papelaria também tenha constituído um “Arquivo-Biblioteca Talmagráfica”, o que é sugerido pela descoberta de obras teatrais editadas no fim do século XIX e começo do XX contendo carimbo com essa identificação e espaço para preenchimento de código, e de algumas fichas catalográficas da “Biblioteca Talmagráfica – Rio”, incluindo título da peça, autor, tradutor, primeira representação, gênero, número de personagens, editora, ano, formato, idioma, número de páginas, coleção e cenários. É provável, portanto, que o estabelecimento igualmente funcionasse como biblioteca de

<sup>186</sup> “Publicada a 2ª edição de “Loucuras do Imperador””. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 1 nov. 1952.

<sup>187</sup> SEQUEIRA, Walter. *O Tio Boêmio*. Coleção Teatro Nacional, 25. Rio de Janeiro: Edição da Papelaria Pedro Primeiro; Seção Talmagráfica, 1954. (paratextuais).

empréstimo. Não foram encontradas, todavia, maiores referências a essa biblioteca, não sendo possível identificar seu período de atividade.

A loja também possuía, além do repertório textual e de prosseguir na confecção de material impresso para os teatros, uma seção completa de “peluqueria”, ou cabeleireiro teatral, e maquiagem. Ali eram comercializados itens como cabeleiras para senhoras; “cabeleiras nobre-homem”; “cabeleiras típica homem”; cavanhaque; suíças; bigodes; barbas implantadas; barbas de arame; pestanas artificiais; batons em diversos tamanhos e cores (preto, vermelho, “mulato”, branco, azul, vinho, chumbo); massa para nariz; crepes de todas as cores<sup>188</sup>; e vidro de verniz colante.<sup>189</sup> O *Manual Prático de Caracterização (Técnica)*, do professor Olegário Azevedo<sup>190</sup>, publicado pela casa em 1948, é um registro singular desse comércio. Aliando o ensinamento prático por escrito à publicidade, o livro se destinava a amadores e iniciantes, apresentando-se como um compêndio elementar, acessível e inédito em nosso idioma, capaz de orientar de modo seguro “o processo de pintar o rosto para representar”<sup>191</sup>. Uma primeira parte da obra se dedicava a expor noções teóricas em torno da morfologia da cabeça e da face, baseadas em estudos de “ciências naturais” que estabeleciam caracteres físicos diferenciais para “classificação das raças”<sup>192</sup> e que vinculavam fisionomias a personalidades.<sup>193</sup> Já a segunda parte trazia diversos ensinamentos práticos que iam desde o material básico necessário para a caracterização (espelho bem iluminado, caixa de oito batons, pano para limpar o rosto, vaselina ou manteiga de cacau, verniz de colar bigodes, pó de arroz ou talco, pincéis de pelo de marta para traços, crepes ou bigodes e barbas já prontos, massa para nariz, cabeleiras e apliques, lápis “dermatográficos” em cores, etc.), até

<sup>188</sup> Crepe era o nome dado, em linguagem de camarim, a “cabelo convenientemente preparado que se emprega para fazer bigodes, barbas, “cavaignacs”, “suíças”, andós, sobranceiras e sinais”, vendido em tranças de diversas cores que, desmanchadas, se prestavam à caracterização pretendida. AZEVEDO, Olegário. *Manual Prático de Caracterização (Técnica)*. Rio de Janeiro: Edição Talmagráfica; Papelaria Pedro Primeiro, Hottum & Cia. Ltda., 1948. p. 52.

<sup>189</sup> CAMARGO, Joracy. *Mania de Grandeza*. Coleção Teatro Nacional, 14. Rio de Janeiro: Edição Talmagráfica da Papelaria Coelho, 1943. (paratextuais). No começo da década de 1950, a Papelaria parece ter criado ainda uma “caixa de consultas sobre caracterização”, que teria alcançado “grande êxito junto aos grupos amadoristas em todo o país”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 30 dez. 1952.

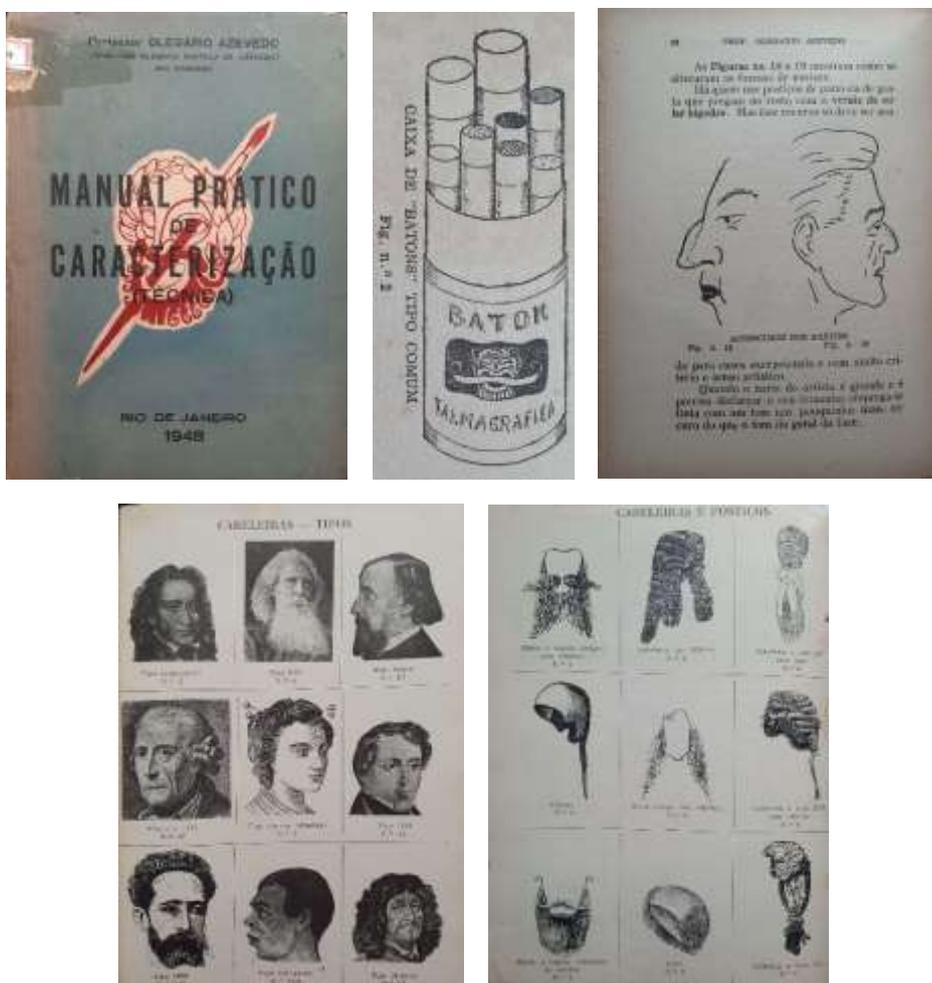
<sup>190</sup> Raimundo Olegário Portela de Azevedo, ator e ensaiador, era então encarregado da Seção de Teatro nos Centros de Recreação, mantidos pelo Serviço de Recreação Operária do Ministério do Trabalho. “Teatro – A “Recreação Operária” mantém quatro grupos teatrais”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 22 nov. 1947.

<sup>191</sup> AZEVEDO, Olegário. Op. Cit. p. 10.

<sup>192</sup> Ibid. p. 14.

<sup>193</sup> Azevedo se alicerça em conhecimentos de biologia e história natural de autores como C. de Mello Leitão, Rita Amil de Rialva e Mário Faccini, e na psicogonia de Paul e Camille Bouts. Em relação ao teatro, suas principais referências são Eduardo Victorino e, principalmente, Antônio Pinheiro, com o livro *Caracterização dos Atores Portugueses*. Segundo o crítico João Luso, este último é “várias vezes citado e um tanto quanto saqueado”. LUSO, João. “Livros Novos – Manual Prático de Caracterização Técnica”. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, n. 42, p. 22, 16 out. 1948.

instruções sobre como produzir efeitos e tipos, ressaltando-se que deve-se sempre preferir as caracterizações simples e bem-feitas, “com a inteligente aplicação da técnica, pois modernamente só se devem reproduzir para a cena tipos bem humanos, como os existentes na vida real”<sup>194</sup>. Por fim, era exposta uma galeria de fotos de grandes astros do teatro caracterizados, o que deveria servir como exemplo para os iniciantes exercitarem as técnicas diante do espelho. Todo o material elencado, estrategicamente, era representado nas páginas do livro por meio de ilustrações numeradas (como pode ser visto nas imagens abaixo) e poderia ser adquirido nos balcões da Papelaria Pedro Primeiro ou solicitado para envio a qualquer parte do país, fato que era destacado em uma das páginas iniciais do volume.



Imagens 24-28: *Manual Prático de Caracterização (Técnica)*. Capa e detalhes.

<sup>194</sup> Ibid. p. 129.

Tal junção tática entre manual e impresso publicitário, profundamente reveladora de aspectos práticos do teatro feito naqueles anos, permite o vislumbre de um perfil para a Papelaria que a aproxima das práticas do comércio livreiro em voga no Brasil, sobretudo ao longo do século XIX – como adotado pela célebre Livraria Garnier –, que colocavam à venda no mesmo estabelecimento uma série de outros produtos, conformando espécie de armarinho, ainda que estreitamente vinculado ao mundo teatral.

Uma das relevantes medidas tomadas por Hottum, e que o difere de seus antecessores, será ainda a ampliação e o cuidado com a distribuição. Beneficiando-se da instituição do sistema de reembolso postal para venda de livros, oferecido pelos Correios e Telégrafos a partir de 1935, a Papelaria remete encomendas para o interior, que seriam retiradas e pagas na agência postal de cada cidade por meio de cheques ou vales postais. Tais encomendas poderiam ser feitas pelo próprio Serviço Reembolso Postal, nas livrarias parceiras ou por meio de representantes locais, e, para alcançar esse público, Hottum envia catálogos de “peças teatrais de todos os gêneros” gratuitamente para o interior.<sup>195</sup> Dessa maneira, a partir de sua condução, a empresa passa a ser a distribuidora dos volumes impressos em sua própria tipografia, algo que Antônio Francisco Coelho delegava, por exemplo, à Livraria Flores & Mano. De todo modo, no Rio de Janeiro, desde a criação da coleção da SBAT, em 1931, seus exemplares eram anunciados como à venda em todas as livrarias, “pontos de jornaes e revistas”<sup>196</sup>, e na sede da sociedade de autores; enquanto em São Paulo, a Coelho tinha como depositária e distribuidora a Livraria Teixeira, também dedicada, mesmo que parcialmente, a obras teatrais.<sup>197</sup>

Tais aspectos sugerem que os principais objetivos da Talmagráfica eram a expansão de modelos teatrais, a difusão de autores e a oferta de repertório para um público formado majoritariamente por grupos amadores e de outras cidades, que representariam a partir dessas experiências de leitura, formando um pequeno mercado para consumo dessas obras. Essa destinação era explícita, conforme demonstrado, no decálogo da coleção Teatro Breve e nas indicações precisas, na publicidade dos textos, da quantidade de elementos masculinos e femininos necessários para montagem, ou mesmo para a leitura coletiva em voz alta. Abadie Faria Rosa, no Diário de Notícias, definiria essas edições como “modestas, mas muito

---

<sup>195</sup> Esses catálogos, infelizmente, não foram encontrados, apenas listas de algumas obras à venda anexadas às próprias edições.

<sup>196</sup> “As edições theatraes da SBAT – “Sangue Gaúcho”, de Abadie Faria Rosa”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 5, 17 mar. 1931.

<sup>197</sup> A Livraria Teixeira será abordada na próxima seção.

práticas, pois são acessíveis a todas as bolsas e facilitam muito a escolha de originais para as companhias itinerantes e os grupos de amadores”<sup>198</sup>. No mesmo sentido, a Gazeta de Notícias, em janeiro de 1946, agradecia o exemplar da Série Teatro Rápido enviado; aconselhava a leitura aos aficionados do teatro e aos curiosos; e desejava ao autor, Gastão Tojeiro, “larga difusão entre todos os grupos amadores do interior, dado o pequeno número de personagens e a facilidade de ser a peça levada à cena com grandes efeitos perante a plateia”, graças ao engenho e “bossa” do texto.<sup>199</sup>

Outros relatos também são capazes de atestar usos semelhantes desses impressos, e, mesmo que escapem em alguns anos ao nosso recorte, iluminam práticas que certamente se aplicam a décadas anteriores. Uma matéria publicada na revista mineira *Alterosa*, em 15 de fevereiro de 1954, narra os desafios do grupo de amadores teatrais do Centro Mineiro do Rio, ao pretender levar uma peça no palco do Teatro Serrador.<sup>200</sup> O conjunto se viu diante da dificuldade para escolher um texto, pois deveria “ser uma comédia sem beijos”, e dirigiu-se ao estabelecimento da rua Pedro Primeiro:

O homem da Editora Talmagráfica não sabia de peças sem beijos. Raramente, a não ser algum vigário que desejava montar teatrinho no subúrbio, aparecia alguém procurando peça de fundo moral. Começou a pensar, a coçar a cabeça e solucionou o caso com “Vítimas do amor [ilegível]”, peça em três atos só para rapazes, edição das Escolas Salesianas de Niterói. Servia? Quem sabe esta [ilegível]! Um drama policial de Sherlock Holmes?

E os organizadores do teatro do Centro Mineiro deixaram a editora ajoujados de brochurinhas que foram lendo no bonde, depois do jantar, no banho, na rua, na praia, na fila do ônibus. Paulo Magalhães teve preferência: peças [ilegível], maleáveis. Em geral os amadores começam com Paulo Magalhães mesmo; se dá resultado ousam Joracy Camargo e, se por acaso, Pascoal Carlos Magno os descobre, acabam em Pirandelo, em fotografias e entrevistas. É a glória.<sup>201</sup>

Portanto, os imperativos para o funcionamento do teatro amador, segundo a matéria, passariam antes de tudo pela busca de uma peça “que tenha papéis adaptáveis aos artistas improvisados e nunca fazer com que estes encarnem o papel criado pelo autor. (...). É procurar”<sup>202</sup>.

Por sua vez, O jornal O Clamor (Órgão Oficial da Confederação Nacional dos

<sup>198</sup> Ab. “Publicações Teatrais”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 17 jul. 1943.

<sup>199</sup> “Serie Teatro Rápido”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 20 jan. 1946.

<sup>200</sup> CARNEIRO, Waldir de Luna. “Amadores Mineiros no Teatro Serrador”. *Alterosa*, Minas Gerais, p. 48-49 e 94-95, 15 fev. 1954.

<sup>201</sup> *Ibid.* p. 94-95.

<sup>202</sup> *Ibid.* p. 95.

Círculos Operários), em 1953, visando colaborar na formação do “teatro circulista”<sup>203</sup>, inicia a divulgação de títulos de peças da coleção Teatro Brasileiro “que com facilidade podem ser adaptadas para representações nas sessões solenes dos operários”<sup>204</sup>, apontando inclusive como esses volumes poderiam ser adquiridos. Argumentando sobre as condições de efetivação desse teatro, o jornal ainda fornece protocolos para a seleção dos textos:

Em geral, os recursos cênicos do teatro operário são poucos. Por isso, é aconselhável escolher peças fáceis de montar, com um só ou no máximo com dois cenários simples. Peças com número reduzido, quanto possível, de personagens. Sendo muitos atores, é difícil reunir todos para os ensaios. As peças não devem ser compridas demais, para a festa não terminar lá pela meia noite. Pode-se, em geral, suprimir algumas cenas no original, sem prejudicar o enredo. Isto é o que se faz com cenas picantes que, porventura, se encontrem nos originais. Assim, podemos ter um teatro interessante e sadio.<sup>205</sup>

Corroborando essas práticas, podemos dizer ainda que o exemplar consultado do primeiro número da coleção Teatro Nacional, *Pertinho do Céu*, de José Wanderley e Mario Lago, disponível na Biblioteca Jenny Klabin Segall, fora utilizado pelo Grupo Amador do ABC em 1953, possuindo anotações relativas à distribuição das personagens, sonoplastia, ações, entradas e saídas, cortes, lista de objetos por ato para contra-regragem, marcações para o ponto, inserções de pequenas frases e trechos proibidos pela censura. São, decerto, indícios que confirmam modalidades de apropriação do livro de modo diretamente utilitário para a cena, seja por grupos do interior<sup>206</sup>, conjuntos amadores ou operários.

Como evidenciado pelas capas das cópias datilografadas, a Papelaria almejava certo grau de organização para melhor atender à difusão de seus produtos entre seu público. Pretendendo ordenar e facilitar ainda mais essa dinâmica, ela cria, na segunda metade da década de 1940, um modelo de classificação que consistia na atribuição de um código sibilável às peças teatrais para emprego nos pedidos e na classificação. Apesar de não sabermos o alcance concreto dessa ação, tratava-se, sem dúvidas, de uma forma inovadora que intentava direcionar cada obra a escolhas específicas do consumidor. Elucidando: cada “código teatral” teria sempre dez letras com a intercalação de vogais e consoantes, sendo que as consoantes significavam sempre qualidades e as vogais, quantidades. As peças dos

---

<sup>203</sup> Deve-se ressaltar que os Círculos Operários eram organizações de trabalhadores derivadas da Ação Católica, surgidas na década de 1930 e que se expandiram sobretudo durante o Estado Novo.

<sup>204</sup> “Teatro Circulista”. *O Clamor* - Órgão Oficial da Confederação Nacional dos Círculos Operários, Rio de Janeiro, p. 2, jul. 1953.

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> De acordo com o relato de Marly Alvarenga, um primo da família Hottum buscava textos na Papelaria Pedro Primeiro para serem representados na cidade de Taubaté.

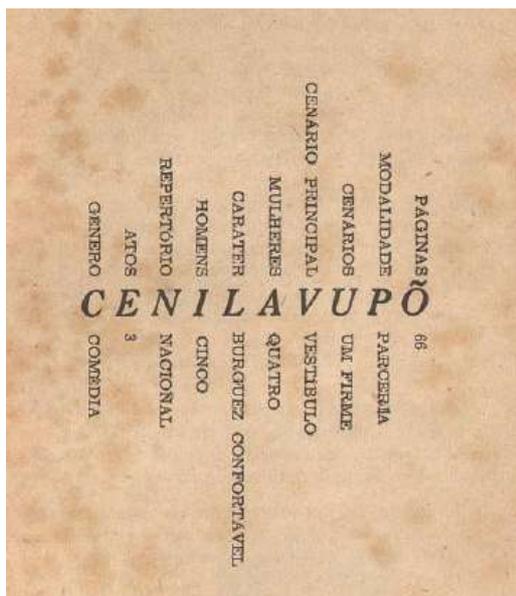
volumes dezanove e vinte da coleção Teatro Nacional, por exemplo, possuíam, respectivamente os códigos CENILAPUVÕ e CENIFAGUJÕ. A cada letra era conferido um sentido: a primeira consoante indicava o gênero (comédia; tragédia; drama; etc.); a vogal subsequente designava o número de atos (U para 1; Y para 2; E para 3; A para 4; I para 5)<sup>207</sup>; a consoante seguinte, o repertório (editora; coleção; procedência); a próxima vogal, a quantidade de personagens masculinos; a terceira consoante, o “caráter” (atividade, profissão das personagens ou ambiente da peça); a vogal consecutiva, o número de personagens femininas; a próxima consoante, o cenário principal (vestíbulo; gabinete; etc.); a vogal posterior, a quantidade de cenários; a consoante seguinte, a “modalidade” (mimeografado; impresso; manuscrito; autor único ou parceria); e, por fim, a última vogal, o número de páginas ou o tempo de duração da peça.

Desse modo, o sujeito que procurasse uma peça com determinadas características ou que se deparasse, por exemplo, com o volume de *Segredo de Família*, de Matheus da Fontoura, saberia previamente pelo código CENIFAGUJÕ que se trata de uma comédia; em três atos; do repertório da coleção Teatro Nacional; com cinco personagens masculinos; em um ambiente de funcionários; com quatro personagens femininas; tendo como cenário principal um gabinete; que é, de fato, cenário único; escrita por um só autor; com 72 páginas. Igualmente, o código CENILAPUVÕ designa: comédia; três atos; coleção Teatro Nacional; cinco homens; ambiente “burguês confortável”; quatro mulheres; cena principal em vestíbulo; cenário único; escrito em parceria; 66 páginas. Eram prometidas maiores explicações relacionadas ao valor das consoantes restantes em folheto que estaria sendo preparado<sup>208</sup>, e os exemplos constavam ao final dos livros citados por meio do seguinte diagrama:

---

<sup>207</sup> A correspondência de vogais a números parece ter seguido atribuição aleatória. Após as cinco primeiras, seguem: Õ para 6; Ã para 7; W para 8; O para 9; e H para zero.

<sup>208</sup> Este folheto, se foi realmente impresso, não pôde ser encontrado.



**Imagem 29:** Diagrama com código da Talmagráfica. Fonte: IGLEZIAS, Luiz; SANTOS, Miguel. *O Pivete*. Coleção Teatro Nacional, 19. Rio de Janeiro: Edição Talmagráfica, 1948.

A complexidade do sistema levanta a suspeita de sua real eficácia, haja vista que o uso demandaria um domínio de suas disposições pelos compradores. De todo modo, apenas a sua elaboração já é reveladora dos objetivos da Papelaria Pedro Primeiro no que se refere a conferir um grau de organização ao seu acervo, que permitisse um consumo pragmático e orientado.

Toda essa especialização em edições teatrais fez com que a Seção Talmagráfica da Papelaria Pedro Primeiro fosse reconhecida, a um só tempo, enquanto promessa para o suprimento de uma lacuna no setor e prestadora de um serviço louvável de difusão da literatura do gênero e de seus autores, em uma empreitada cujos esforços adquiriam ares de missão. Como a “única firma na praça que se dedica exclusivamente”<sup>209</sup> a essa campanha difusora, ela estaria, há muito, colaborando, segundo o crítico Jota Efegê, “na divulgação de inúmeros trabalhos literários e dramáticos como sejam peças e outros impressos de grande interessa para a arte cênica”<sup>210</sup>. Assim, conforme defendido pelos cronistas dos periódicos da década de 1940, a colocação das peças em livros seria tanto mais significativa pois, ao passarem da “existência efêmera dos proscênios”<sup>211</sup> às páginas, elas seriam incorporadas ao patrimônio da literatura dramática do país e viveriam para além do “período que dura sua

<sup>209</sup> “Teatro”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, p. 2, 29 jan. 1946.

<sup>210</sup> EFEGÊ, Jota. “Teatro”. *Jornal dos Sports*, Rio de Janeiro, p. 2, 17 jun. 1948.

<sup>211</sup> “Gazeta Teatral – Obras de expansão da literatura dramática”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 10 abr. 1943.

representação”<sup>212</sup>. Seria, por consequência, para o cronista A.C., uma satisfação ler essas obras feitas “para a distração e aprazimento da elegante sociedade da Cinelândia”, pois “lendo-as, e relendo-as, encontramos em suas intrigas, cenas, diálogos, temas ou intenções, sentimentais ou satíricas, alegres e tristes, reflexos da vida humana, outras novidades, e outros sabores”.<sup>213</sup>

A Papelaria Pedro Primeiro prosseguiu com suas atividades e projetos ao longo da década de 1950, buscando, inclusive, ampliar sua distribuição a Portugal<sup>214</sup>, e manteve-se como referência do gênero. Em 1963, Dorival Hottum escreveria uma carta para o colunista de teatro da Tribuna da Imprensa, Fausto Wolff, e obtém a seguinte resposta:

Recado para o dono da Editora Talmagráfica: recebi a sua carta, na qual o senhor me comunica que a sua firma, que há 30 anos dedica-se à publicação de peças nacionais, foi despejada do prédio que ocupava e, agora, aguarda a ajuda prometida do governo. Recebi, também, juntamente com a carta, a última publicação da sua editora, a peça Zero Hora, de autoria de Cléiber Andrade. Meu senhor, não leve a mal: eu sempre lutei por uma editora especializada em peças de teatro pois o Brasil carece de publicações especializadas. Entretanto, o seu repertório é péssimo. Para publicar esse tipo de textos já temos uma revista especializada que é a da SBAT. A sua última publicação, ou seja, a peça Zero Hora, apesar dos elogios no prefácio, está abaixo da crítica. Trata-se de um festival de lugares-comuns e publicá-la é colaborar com o subdesenvolvimento mental do nosso povo.<sup>215</sup>

A Talmagráfica representava, junto da Praça Tiradentes, a presença de um passado teatral decadente que não mais se queria visível, marcado pela dinâmica acelerada das comédias ligeiras e pelos limites precisos entre os gêneros como códigos determinantes para a escolha de uma montagem, algo que se pretendia embaralhado pelos arautos do teatro moderno. O mercado de entretenimento, além de tudo, já não era mais o mesmo, o que podia ser simbolizado pelo declínio cada vez mais acentuado da Praça Tiradentes. Em fins de 1963, o despejo da Papelaria coincide precisamente com a desapropriação e iminência de demolição do Teatro Recreio – último reduto do teatro de revista e localizado então ao seu lado – “em função do projeto de desenvolvimento urbanístico da área do Morro de Santo Antonio”<sup>216</sup>,

---

<sup>212</sup> A.C. “Gazeta Teatral – No palco, e fora do palco...”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 7, 28 nov. 1942.

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 5 fev. 1953.

<sup>215</sup> WOLFF, Fausto. “Teatros construídos e por construir - Das promessas não cumpridas”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 9, 23 dez. 1963.

<sup>216</sup> DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes – Funarte, 2012. p. 159. Após a desapropriação do Teatro Recreio, disputas na justiça fizeram com que ele fosse demolido apenas em 1969.

que ligaria a rua Pedro Primeiro à avenida Chile. Não é sabido se Hottum manteve atividades comerciais entre o despejo da rua Pedro Primeiro nº 41 e seu falecimento em 27 de fevereiro de 1972, aos 70 anos. Seus três filhos adotivos, dois menores de idade nessa data<sup>217</sup>, não deram seguimento ao negócio.

É certo, contudo, que entre as décadas de 1920 e 1950, a Typographia e Papelaria Coelho (e Pedro Primeiro) arriscou em um mercado específico, fazendo parte de determinado circuito de produção, difusão e consumo. Suas apostas materiais e simbólicas indicam como uma pequena papelaria-editora, ligada às demandas gráficas do mundo teatral que orbitava o perímetro carioca da Praça Tiradentes à Cinelândia, contribuiu para fazer dali um epicentro e irradiar suas publicações para um circuito bem mais amplo, o que pode ser atestado pela presença de suas edições em todas as bibliotecas consultadas para essa pesquisa. O empreendimento dava expressão, assim, a um modo particular de produção teatral característico daqueles anos e ocupava posição específica, ainda que não estática, na viabilização material e disponibilização de textos. Nessas condições, tudo leva a crer que era constituída uma experiência singular no Brasil da primeira metade do século XX, tendo sido identificados 130 títulos impressos ou editados<sup>218</sup> pela Coelho dentro do nosso recorte temporal, além de dezenas distribuídos, na certeza ainda de que muitos se perderam.

É bem verdade que as séries de volumes pequenos, portáteis, barateados e adequados ao cotidiano urbano moderno não eram exclusividade dessas publicações teatrais, o que permite inseri-las em um quadro maior no desenvolvimento da cultura impressa. No entanto, a sua especificidade reside no direcionamento primordial a um público consumidor a partir de usos codificados e esperados, o que significa dizer que esses impressos serviam, em grande medida, às demandas da cena. Essa orientação convida a perceber o vínculo que há entre a atividade tipográfica e papelaria e o universo teatral, e os motivos pelos quais o comércio desse estabelecimento era diversificado, fazendo conviver diversos suportes para o escrito, seja com peças ou com exigências publicitárias e burocráticas da atividade. Toda essa justaposição de serviços não impede que possamos definir o espaço da rua Pedro Primeiro, e, por extensão, da rua Silva Jardim, não apenas como papelaria, tipografia e editora, mas também como livraria, ainda que não fosse assim nomeado. Ali podiam ser

---

<sup>217</sup> Informações extraídas do atestado de óbito de Dorival Hottum.

<sup>218</sup> Não é possível fazer uma diferenciação estreita entre as obras impressas na tipografia por encomenda de autores ou instituições e as iniciativas da própria Papelaria. Por esse motivo, optamos por contabilizá-las conjuntamente, o que indica, de todo modo, uma especialização na área, atestada por essa quantidade significativa.

adquiridos livros de teatro e seu último e mais importante proprietário, Dorival Hottum, era certamente o amálgama de comerciante de papelaria, dono de tipografia, editor especializado e livreiro.

E as livrarias, como definiu Jorge Carrión, são representações do mundo (“dos muitos mundos que chamamos de mundo”<sup>219</sup>) detentoras de uma ordem cartográfica. Elas “são os espaços relacionais em que a textualidade se torna mais física”<sup>220</sup>. Guardam, porém, diferenças em relação à biblioteca:

A livraria é leve; a biblioteca é pesada. A leveza do presente contínuo se opõe ao peso da tradição. Não há nada mais estranho à ideia de livraria do que a de patrimônio. Enquanto a biblioteca acumula, entesoura, (...), o livreiro adquire para se livrar do que adquiriu, compra e vende, põe em circulação. Seu negócio é o trânsito, a passagem. A biblioteca está sempre um passo atrás: olhando para o passado. A livraria, por sua vez, está ligada à essência do presente. (...) A livraria (...) é líquida, temporária, dura o espaço de sua capacidade de manter com mudanças mínimas uma ideia no tempo. (...) A livraria distribui, a biblioteca conserva.<sup>221</sup>

Não obstante, ambas podem estar em constante diálogo, em um jogo entre oferta, mercado, consagração, memória e os diversos usos e objetivos atribuídos à palavra escrita. A livraria se mostra então, na constituição de uma *biblioteca teatral brasileira*, como esfera privilegiada na mediação entre autores, editores, impressores, distribuidores e leitores, e como instância essencial para colocar as obras, em sua apresentação material, no espaço público.

---

<sup>219</sup> CARRIÓN, Jorge. *Livrarias: uma história da leitura e de leitores*. Trad. Sílvia Massimini Felix. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018. p. 30

<sup>220</sup> Ibid. p. 61.

<sup>221</sup> Ibid. p. 47.

**LISTA 2: COLEÇÕES DA PAPELARIA E TIPOGRAFIA COELHO/ EDIÇÃO TALMAGRÁFICA DA PAPELARIA COELHO/ EDIÇÃO TALMAGRÁFICA DA PAPELARIA PEDRO PRIMEIRO**

**Coleção Teatro Nacional (números publicados entre 1942 e 1948):**

- 1 – Pertinho do Céu - José Wanderley e Mario Lago, 1942
- 2 – O Marido Nº 5 - Paulo de Magalhães, 1942
- 3 – O Troféu - Armando Gonzaga, 1942
- 4 – O Garçon do Casamento - Carlos Bettencourt e Miguel Santos, 1942
- 5 – Mulheres Modernas - Lourival Coutinho, 1942
- 6 – Chuvas de Verão - Luiz Iglezias, 1942
- 7 – A Felicidade Pode Esperar... - Eurico Silva, 1942
- 8 – As Preciosas Ridículas - Molière, Transposição de Celestino Silva, 1942
- 9 – Alvorada - Paulo de Magalhães, 1942
- 10 – A Vida Brigou Comigo - José Wanderley e Daniel Rocha, 1943
- 11 – O Príncipe Encantado - Luiz Leandro, 1943
- 12 – Os Homens... que horror!... - Felipe Messina, 1943
- 13 – Sai da Porta, Deolinda! ou Um Sobrinho Igual ao Tio - Gastão Tojeiro, 1943
- 14 – Mania de Grandeza - Joracy Camargo, 1943
- 15 – Pensão da D. Stela - Gastão Barroso, 1944
- 16 – O Beijo Que Era Meu (Canário) - José Wanderley e Mario Lago, 1946
- 17 – Opereta Sem Música - Luiz Leandro, 1948
- 18 – O Marido da Deputada - Paulo de Magalhães, 1948
- 19 – O Pivete - Luiz Iglezias e Miguel Santos, 1948
- 20 – Segredo de Família - Matheus da Fontoura, 1948

**Coleção Teatro Breve (números publicados entre 1943 e 1944)<sup>222</sup>:**

- 1 – Uma Vendedora de Recursos - Gastão Tojeiro, 1943
- 2 – Visita de Cerimônia - Miguel Santos, 1943
- 3 – A Proteção de Deus ou Milagres da Fé - Aníbal de Freitas, 1943
- 4 – Como Se Fez Nossa Bandeira - Eustórgio Wanderley, 1943
- 5 – Se Não Fosse o Telefone; Faze o que eu digo e... - Gastão Tojeiro, 1943
- 6 – Uma Lição Conjugal; A Sorte Grande - Teixeira Pinto, 1944
- 7 – Cartão de Visita - José Ribeiro, 1944
- 8 – Aluga-se Esta Casa - Miguel Santos, 1944
- 9 – Entrou de Caixeiro e Saiu de Sócio - Abadie Faria Rosa, 1944
- 10 – Apuros de um Coronel - Teixeira Pinto, 1944
- 11 – A Morena de Caxambu - Teixeira Pinto, 1944
- 12 – Santa Cecília - José Ferreira Neto e Jarbas Guimarães Rohewedder, 1944

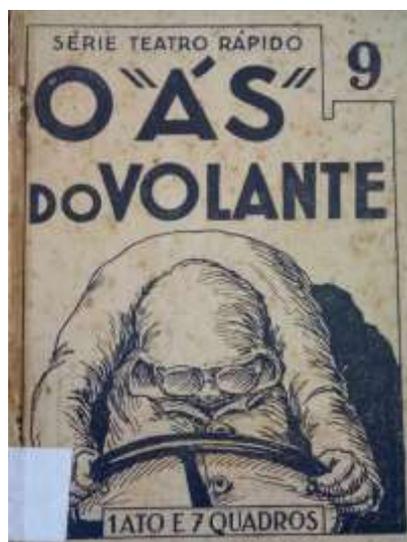
**Série Teatro Rápido<sup>223</sup> (1937-1945)**

- 1 – Quem beijou minha mulher? - 5 quadros (3 homens e 3 mulheres), 1937
- 2 – O Cazuza arranjou outra - 5 quadros (4 homens e 3 mulheres), 1941
- 3 – O Felisberto do Café, ou A conferencia do garçon - 5 quadros (3 homens e 3 mulheres), 1941
- 6 – Vote em mim, dona Xandoca! - (4 homens e 3 mulheres), 1945
- 7 – Solteira é que não fico, ou Aquela que pisca o olho - 5 quadros (4 homens e 3 mulheres), 1943
- 9 – O “Ás” do volante - 7 quadros (4 homens e 3 mulheres), 1941

---

<sup>222</sup> A coleção lançou mais alguns poucos volumes na década de 1950.

<sup>223</sup> Os números 4, 5 e 8 da Série Teatro Rápido não parecem ter sido publicados.



**Imagens 30 e 31:** Volumes da Talmagráfica – Coleção Teatro Nacional

**Imagens 32 e 33:** Volumes da Talmagráfica – Série Teatro Rápido

**Imagens 34 e 35:** Volumes da Talmagráfica – Coleção Teatro Breve

Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall e Instituto de Artes – Unicamp

### 3.4. A “primeira casa no paiz no gênero teatral”

Em 1911, a Livraria Cruz Coutinho de Jacinto Ribeiro dos Santos, localizada na rua São José nº 82 e 84, anunciava no periódico *O Theatro*, em propaganda ornamentada de página inteira e direcionada nominalmente a “amadores, grupos e companhias”, a venda de “grande variedade de peças theatraes de todos os gêneros nacionaes e estrangeiros, como sejam Comedias, Dramas, Tragedias, Operetas, Monologos e Cançonetas”, encarregando-se de fornecer “cópias de todas as peças representadas em Portugal e Brasil e bem assim da tradução de qualquer original, Francez, Hespanhol, Inglez e Allemão”.<sup>224</sup> Afirmando ter correspondentes em todas as cidades do Brasil e do estrangeiro, a Livraria se apresentava como a “única casa especial de Theatro na Capital”, e Ubiratan Machado aponta que seus anúncios enfatizavam ser mesmo a única do país.<sup>225</sup> Como demonstrado, a Papelaria Pedro Primeiro, criada em 1917, iria progressivamente se especializar no ramo, até tornar-se a última sobrevivente com essas características instalada no Rio de Janeiro. Em São Paulo, contudo, outra livraria se apresentava como a “primeira casa no paiz no gênero teatral”<sup>226</sup>, certamente, um epíteto mais publicitário do que realista. Tratava-se da Livraria Teixeira, casa fundada em 1878 como Grande Livraria Paulista.

Ao longo das primeiras décadas do século XX, a Cruz Coutinho, transformada em Livraria Jacinto, irá paulatinamente abandonar esse mercado, e especificamente dentro de nosso recorte, a Pedro Primeiro, no Rio de Janeiro, e a Teixeira, em São Paulo, serão aparentemente as únicas do país a se dedicarem expressivamente a esse nicho, comercializando e editando obras teatrais. Esta predominância se prolonga até a década de 1960. Em 1957, um certo Jorge Elias, de Goiânia, escreveria para a seção “Correio de Circo” da *Gazeta Esportiva* pedindo indicação de locais que vendessem peças, obtendo como resposta a SBAT, a Talmagráfica e a Teixeira.<sup>227</sup> O que poderia significar, à primeira vista, uma concorrência entre os dois polos do país, efetivou-se muito mais como uma complementaridade e circularidade entre os dois estabelecimentos, sendo um representante e revendedor do outro nas respectivas praças, estratégia que se justificava pela restrição e risco desse mercado.

<sup>224</sup> *O Theatro*, Rio de Janeiro, Anno I, N. 2, 4 mai. 1911. (Anúncio).

<sup>225</sup> MACHADO, Ubiratan. *História das Livrarias Cariocas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 134.

<sup>226</sup> VIANNA, Oduvaldo. *Teatro*. São Paulo: Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia, 1941. (Orelha).

<sup>227</sup> “Correio de Circo”. *A Gazeta Esportiva*, Rio de Janeiro, p. 27, 29 ago. 1957.

Criada pelo português Antônio Maria Teixeira em 1878, ao qual depois se juntou seu irmão José Joaquim, a conhecida Livraria Teixeira, que se tornaria célebre como a mais antiga da cidade e que por certo publicava inúmeros gêneros além do teatral, cumpriu papel relevante no desenvolvimento do comércio livreiro de São Paulo, fechando as portas somente nos anos 2000. Ao contrário da Pedro Primeiro, ela é mencionada, dentre outros, nos estudos de Hallewell<sup>228</sup> e de Ubiratan Machado<sup>229</sup>, além de lhe ser dedicada a dissertação de Paulo Simões de Almeida Pina<sup>230</sup>, que cobre de maneira aprofundada a partir de preciosas descobertas a época em que os irmãos estiveram à frente do estabelecimento, de sua fundação a 1929. Sem adentrarmos nos pormenores desta história já deslindada, podemos dizer, resumidamente e apoiados na pesquisa de Pina, que esta Livraria, fundada sob o nome Grande Livraria Paulista, foi instalada em local nobre da cidade, a rua São Bento (passando posteriormente pelas ruas Libero Badaró, São João e Marconi), onde comercializava livros importados de Portugal e editava primordialmente obras didáticas, jurídicas e literárias, dentre as quais se destacaram *A Carne*, de Júlio Ribeiro, e *Poesias*, de Olavo Bilac, ambos de 1888; *Espumas Flutuantes*, de Castro Alves em 1889; e *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, em 1890. De acordo com Pina, desde a década de 1880 ela também já anunciava a venda de um variado sortimento de peças teatrais.

A firma parece ter prosperado, se voltando para um público consumidor formado por extratos da elite paulistana e se beneficiando do aquecimento econômico desta cidade no final do século XIX e da expansão do ensino. No entanto, conforme descobriu Pina, a empresa Teixeira & Irmão (que mudaria sua razão social diversas vezes) iria falir em 1893, sendo então vendida ao italiano Miguel Melillo, que seguiu com os negócios da Grande Livraria Paulista. Ela terá outros proprietários, até chegar, em 1907, às mãos da Livraria Francisco Alves. No final da década de 1890, um dos irmãos Teixeira, Antônio Maria, volta à Lisboa, onde irá abrir a Livraria Clássica, enquanto José Joaquim Teixeira busca retomar os negócios em São Paulo se empenhando em diversificar seu público e, por conseguinte, seus livros, gêneros e preços.

Em 1896, Jacinto Ribeiro dos Santos, proprietário da Cruz Coutinho, no Rio de Janeiro, decide expandir seus negócios abrindo a Livraria do Povo em São Paulo. Entretanto,

---

<sup>228</sup> HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

<sup>229</sup> MACHADO, Ubiratan. *Pequeno guia histórico das livrarias brasileiras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

<sup>230</sup> PINA, Paulo Simões de Almeida. *Uma história de Saltimbancos: os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo; entre 1876 e 1929*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

em poucos anos ele desistiria de manter empreendimentos em duas cidades e vende o estabelecimento a José Joaquim, que o transforma, em 1899, na Livraria E. Teixeira<sup>231</sup>, cujo nome seria modificado novamente em 1903 para C. Teixeira<sup>232</sup>. A nova Livraria Teixeira “vem à luz constituída basicamente pelo fundo de brochuras populares pertencentes à Livraria do Povo, de Jacinto Ribeiro dos Santos”<sup>233</sup>, que, como mencionamos em capítulo anterior, se valeu, por sua vez, no Rio de Janeiro, das edições da antiga Cruz Coutinho. Além disso, de Portugal, Antônio Maria teria colocado seu irmão, “em contato com livreiros portugueses especializados em edições populares, principalmente edições teatrais”<sup>234</sup>.

Após este breve histórico, dando um salto para o final da década de 1930 e começo da década de 1940, a Livraria Teixeira, então na rua Libero Badaró, já era “ponto de encontro e curtição de artistas, como Procópio Ferreira, políticos e escritores, que ali se reuniam no fim de tarde”<sup>235</sup>. Entre 1936 e 1941, ela edita dramaturgos de sucesso como Paulo de Magalhães, Armando Gonzaga e Oduvaldo Vianna, relançando em coletâneas algumas peças que já haviam sido publicadas em anos anteriores, algumas até mesmo pela SBAT ou pela Talmagráfica. A novidade, entretanto, seria a reunião delas em um só volume que conformava o Teatro ou as Comédias desses autores. Além disso, são lançados volumes de sketches para rádio-teatro, de Matheus Siano, e de “teatro rápido”, por Celestino Silva, ambos visando alcançar o novo fenômeno das peças radiofônicas. No prefácio do autor a *Teatro Rápido*, Celestino Silva deixa manifesto, em evidente protocolo de leitura, os objetivos da publicação e o público a qual se destina:

Resumindo em volume elegante e manuseável uma seleção de “SKETCHES” próprios, tanto para serem irradiados ao microfone como para serem representados em família, sem preocupações de cenários, estou certo de não só ter preenchido uma lacuna no gênero teatral ligeiro, como de proporcionar aos amadores dramáticos um agradável passatempo, mais completo e superior ao que existe publicado com igual intuito.<sup>236</sup>

Na capa desta obra há ilustração alegórica representando dois polos de um palco: um contemporâneo em que um homem e uma mulher vestidos elegantemente estão dispostos ao lado de um microfone, e um “de época”, em que um casal em trajes antigos, também diante

---

<sup>231</sup> De acordo com Pina, talvez pelos problemas com seu nome oriundos da falência, José Joaquim coloca como titular da empresa uma parenta, Ermelinda Teixeira.

<sup>232</sup> Novamente segundo as descobertas de Pina, tratava-se da esposa de José Joaquim, Carolina de Moura Teixeira.

<sup>233</sup> PINA. Op. Cit. p. 154.

<sup>234</sup> Ibid. p. 118.

<sup>235</sup> MACHADO, Ubiratan. Op. Cit. p. 73.

<sup>236</sup> SILVA, Celestino. *Teatro Rápido* (sketchs). São Paulo: Livraria Teixeira Vieira Pontes & C., 1939.

de um microfone, se porta à frente de um castelo. Entre esses dois polos, uma enorme torre de transmissão e um aparelho de rádio deixam transparecer a modernidade dessa união entre o teatro e as novas tecnologias [Imagem 37, p. 335]. Tanto nas obras dos dramaturgos da comediografia ligeira, como Oduvaldo Vianna e Armando Gonzaga, quanto nas peças radiofônicas, a Livraria adotou, até onde pudemos verificar, uma estratégia inovadora, que consistia na prática de lançar simultaneamente os volumes com a coletânea completa do autor e também desmembrados em vários pequenos volumes com os textos avulsos [Imagem 38, p. 335], fornecendo assim duas opções de consumo adequadas a diferentes objetivos e bolsos.

O texto das orelhas do *Teatro* de Oduvaldo Vianna, publicado em 1941, onde a Livraria se apresentava como “primeira casa do paiz no gênero theatral e fornecedora das primeiras sociedades, grupos dramáticos e circos do Brasil”, igualmente deixa evidente os propósitos da publicação, defendendo “o theatro na educação dos povos”:

São ainda os espectáculos de amadores e os saraus dramáticos, o divertimento preferido pelas famílias. Por isso mesmo, em cada cidade deve haver, pelo menos, um club dramático para recreio e instrução dos seus associados. Todos os actores que hoje applaudimos no theatro, sahiram dos grupos e sociedades dramáticas.<sup>237</sup>

Decerto, buscava-se tirar proveito do movimento de amadores latente, que ganhara maior visibilidade na virada das décadas de 1930 e 1940, sobretudo com os empreendimentos do Teatro do Estudante do Brasil e dos Comediantes, além do financiamento a esses conjuntos ter ganhado contornos oficiais com as subvenções do SNT.

Essas edições já eram então impressas na própria cidade de São Paulo, diferentemente da política da Teixeira nas décadas anteriores. Ao menos até 1916, especialmente as obras mais volumosas projetadas para terem melhor qualidade, eram enviadas para confecção no Porto, em particular na Typographia da Empreza Literaria e Typographica, que ressaltava possuir oficinas movidas a eletricidade, ao invés de vapor.<sup>238</sup> A relação da Livraria Teixeira com a edição de obras teatrais e com o movimento de amadores, entretanto, precisa ser buscada algumas décadas antes. Como sinaliza Paulo

<sup>237</sup> VIANNA, Oduvaldo. *Teatro*. São Paulo: Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia, 1941. (Orelha). O mesmo texto, “O teatro na educação dos povos”, era utilizado de maneira idêntica nas contracapas de alguns volumes da Talmagráfica, bem como a autodescrição “primeira casa do paiz no gênero theatral e fornecedora das primeiras sociedades, grupos dramáticos e circos do Brasil”.

<sup>238</sup> Este é o caso da obra *Espírito Alheio*, de Múcio da Paixão, editada em 1916 e com mais de 500 páginas. Segundo Paulo Simões Pina, a Livraria Teixeira enviava títulos para serem impressos nessa tipografia desde 1888. PAIXÃO, Mucio da. *Espírito Alheio* (episódios e anedotas de gente de theatro). Colligidos por Mucio da Paixão. São Paulo: C. Teixeira & C.a – Editores, 1916.

Simões Pina, o empreendimento seria marcado pela chegada, aproximadamente em 1899, de José Vieira Pontes, um jovem caixeiro português, nascido em 1880, “herdado” da Livraria do Povo de Jacinto Ribeiro dos Santos. Uma matéria escrita por Celestino Silva no *Jornal de Theatro & Sport*, em 1917, pode nos fornecer o perfil desse personagem. Apesar de longa, julgamos válida a sua transcrição:

Os artistas nacionaes ou estrangeiros, jornalistas, emprezarios, autores e todas as entidades cuja vida ou profissões, mais ou menos se relacionam com o theatro e que de há vinte annos a esta parte, visitam a hoje formosa Paulicéa, todos sabem quem é o Pontes. (...).

(...) conhecer S. Paulo theatral e não conhecer o Pontes é quase um crime de lesa-arte. Na duvida porem, temos hoje o prazer de apresentar aos profanos essa individualidade que, na segunda capital do Brasil, faz parte integrante de tudo quanto se relacione com o theatro.

O Pontes era já há bons dezoito annos, o caixeirito de uma pequena livraria da rua de S. João n. 8, a Livraria do Teixeira. Segundo as chronicas do tempo, era um minhoto grulha, semi estrábico e berrador infalível nos “galinheiros” dos theatros da Paulicéa, nomeadamente quando a visitavam companhias portuguesas. Algumas vezes o Pontes, rouco de gritar e com as mãos inchadas de applaudir, teve de entender-se com as autoridades que presidiam os espectaculos... como perturbador da ordem. E então era de ver o Pontes, apoplético, vociferar:

- Eu sou um espectador! Tenho o direito de applaudir. Não sou vagabundo, sou um empregado do commercio!

E estas scenas, repetidas, tornavam o Pontes conhecido dos povos de theatro, que rapidamente simpatisaram com o trefego mocinho. (...).

Imiscuiu-se nas caixas de theatro e por tal forma se insinuou no espírito de artistas e emprezarios, que dentro em pouco se tornou uma figura indispensável.

Serviçal por sympathia, o Pontes nunca teve outro escopo que ser útil às empresas e aos artistas. (...). Desde essa quadra que nenhuma companhia visita S. Paulo sem que o Pontes tenha nisso a sua intervenção. Quem faz os reclames às companhias? O Pontes. Quem recebe a correspondência dos artistas? Quem informa, prepara, encaminha todos os passos de uma companhia, desde o início da sua temporada até a última récita de despedida? O Pontes. É preciso resolver um assumpto de theatro, uma assignatura mal figurada, uma peça que falta, um telegrama urgente? Escreve-se ao Pontes. Quer se saber onde pára tal artista, em que época se representou tal peça, quanto rendeu tal “tournée”? Pergunta-se ao Pontes. (...). Assim elle foi, é e sempre será o eterno correspondente de todos os emprezarios e artistas, desde o mais celebre ao mais humilde, porque a todos o Pontes attende, com o mesmo carinho e soclicitude. Elle orgulha-se com a amizade de toda a família theatral, desde o grande Taveira, cuja morte chorou sentidamente, até ao mais humilde corista. O Pontes, enfim, já foi cognominado pela gente de theatro, pelo “consul theatral”! E tudo isto o Pontes tem feito até hoje, mexendo-se com dificuldade num pequeno cacifo de quatro metros quadrados, que tal era o tamanho da Livraria Teixeira, na ladeira de S. João.<sup>239</sup>

<sup>239</sup> SILVA, Celestino. “Typos Theatraes: o Pontes”. *Jornal de Theatro & Sport*, Anno IV, N. 116, Rio de Janeiro, p. 6, 13 jan. 1917.

A matéria, por fim, comemora o fato de a Livraria ter sido recentemente instalada, na mesma rua nº 16, em um edifício mais amplo, e onde o Pontes, gerente do estabelecimento, poderá expandir suas atividades, tanto na lida com os livros quanto na resolução de questões atinentes ao teatro.

O Anuário da Casa dos Artistas de 1941-1942 informa que “o Pontes”, então com 61 anos, pisara no palco muitas vezes, há aproximadamente quarenta anos, portanto no início do século, como amador, sócio do Grêmio Dramático Gil Vicente, localizado na rua Libero Badaró. Nessa condição, ele teria se apresentado em alguns teatros paulistas, como o São José, o Sant`Anna e o Politeama, interpretando peças célebres, a exemplo da indefectível *A Morgadinha de Val Flor*. Não gostando, entretanto, de falar dessas experiências, ele teria se transformado no “mais completo e leal historiógrafo que os teatros de Portugal e do Brasil poderão encontrar nas suas relações dos fins do outro até meados deste século”<sup>240</sup>.



**Imagem 36:** José Vieira Pontes. *Jornal de Theatro & Sport*, RJ, Anno IV, N. 116, p. 6, 13 jan. 1917. Fonte: Hemeroteca Digital – BN

O perfil de Pontes pode ser completado, ainda, por descrição assaz significativa encontrada por Paulo Simões Pina no *Correio Paulistano* em 1909:

Quem não conhece em S. Paulo o Pontes da Livraria Teixeira. (...). O Pontes, como é sabido, dá a vida por tudo que diz respeito ao palco, e, por

<sup>240</sup> “Pontes”. *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro, p. 34 e 105, 1941-1942.

signal, não há publicação sobre tal assumpto que não coleciono como um bibliômano neste ramo da literatura. Sabe de cor todos os nomes de actores e actrizes, conhece todas as peças (as portuguesas, principalmente), conserva no seu archivo todas as criticas theatraes dos jornais (...). O Pontes, devido a essa theatromania, não perde um espectáculo: à noite, é certo encontra-lo no Polytheama ou no Sant`Anna.<sup>241</sup>

Do mesmo modo, o crítico Ruben Gill, no periódico *Dom Casmurro* em 1946, se refere a José Vieira Pontes como um “erudito especializado”, “douto e apaixonado das letras teatrais”, capaz de “historiar a gênese, evolucionismo e desaparecimento da imprensa de teatro no Brasil”. Afirma que toda vez, nos últimos 40 anos, em que era preciso obter uma obra, peça, volume de críticas, periódicos, livros técnicos, sempre se ouvia nos escritórios das empresas de espetáculos, camarins e sedes das associações de artistas e sociedades:

- Escreve ao Pontes...
- Já mandou ver com o Pontes?
- Se o Pontes não tiver, ninguém tem!
- Talvez o Pontes arranje.<sup>242</sup>

Com tal perfil, esse amador, no sentido mais genuíno da palavra, cujo carisma convidava frequentadores para a Livraria Teixeira, “atraiu para lá uma miríade de pessoas ligadas ao teatro, ao circo e ao circo-teatro e também ao teatro amador”<sup>243</sup>, se tornando gerente do negócio, depois sócio de José Joaquim em 1910, e por fim, dono da Livraria após a morte deste último em 1929, até seu falecimento em 1952. Nesse percurso, o empreendimento se tornaria a Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia Editores.

Por volta de 1905, a Livraria Teixeira começa a lançar uma série de compilações, denominadas geralmente “Lyras”, organizadas por Pontes provavelmente a partir do imenso material de seu arquivo. Elas são iniciadas pela *Lyra Popular Brasileira*, contendo modinhas, coplas, canções, duetos, polcas e lundus; e, até 1908, seriam editadas em formato similar o *Theatro das Creenças*, uma “lindíssima coleção de peças infantis, para creanças de 6 a 12 anos, muito próprias para colégios e festas familiares – comédias, monólogos, poesias, diálogos, recitativos e 4 lindíssimas cançonetas com as respectivas músicas para piano e canto, promptas a executar”; a *Lyra das Creenças*, o mesmo projeto do anterior, sendo, contudo, destinado a crianças de oito a dezesseis anos; e a *Lyra Theatral*, “lindissimas collecções de monólogos, cançonetas, scenas cômicas, poesias, diálogos, recitatitos, etc”.<sup>244</sup>

<sup>241</sup> “Bibliographia”. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 21 out. 1909. Apud Pina. Op. Cit. p. 123.

<sup>242</sup> GILL, Ruben. “Tradição e Atualidade”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, Ano VIII, N. 433, p. 8, 16 fev. 1946.

<sup>243</sup> PINA. Op. Cit. p. 29.

<sup>244</sup> *O Theatro* - Revista Ilustrada, Rio de Janeiro, p. 31, 6 jan. 1908. (Anúncio).

Todos esses “grossos volumes brochados” eram coordenados por Pontes, possuíam em torno de 300 páginas e capa chamativa a cores. A despeito de terem sido lançados na primeira década do século, eles, e sobretudo a *Lyra Theatral*, tiveram uma impressionante “sobrevivência” até a década de 1950. Atestando um grande sucesso de vendas, em 1956, já com a ortografia transformada, o *Teatro das Crianças* estará em sua quinta edição; e a *Lyra Theatral*, em 1927 conta a quarta edição, chegando a mais de sete na década de 1950. Apesar de continuamente aumentada, ela manterá sempre o título na ortografia antiga e a mesma capa: uma caricatura de Vieira Pontes, com a marca indelével do estrabismo que o distinguia, como um mago manipulando e dando vida às suas marionetes [Imagem 39, p. 335]. Com o conteúdo, sempre do repertório português e brasileiro, quase todo em versos – o que poderia facilitar a memorização –, a publicação certamente pouco se importava com a aquisição de direitos autorais, apesar de ser significativo que com o passar das edições alguns textos trouxessem mais expressivamente a identificação do autor.

No prólogo à primeira edição de *Lyra Theatral*, escrito pelo provável pseudônimo K. Torrinha e sempre reproduzido nas edições seguintes, Pontes é descrito como alguém que “sem viver do teatro, vive pelo teatro”, e, por isso, identificou a necessidade de preencher uma lacuna. Este “popularíssimo e incansável propagandista do teatro, o reclamo animado de todas as companhias, o que escreve cartazes de espetáculo nas mesas dos cafés, trauteando as músicas d’A Boneca – a sua predileta opereta (...), pela prática e pela assídua frequência aos teatros, soube escolher os melhores e mais modernos trabalhos”. A obra é então apresentada como indispensável para “intermédios das récitas particulares de sociedades dramáticas ou para maior brilho dos saraus familiares”, portando

(...) o que de mais delicado tem aparecido em poesias dramáticas e o que de mais chistoso nos tem dado, em monólogos e canções, escritores de reconhecido mérito. Além disto, para o tornar um livro completo no seu gênero, o compilador soube artisticamente enriquecê-lo com grande número de coplas, lundus, valsas e duetos, de conhecidas operas-cômicas, operetas e revistas, cujos sucessos tem se tornado mais notórios.<sup>245</sup>

Desse modo, a obra poderia não apenas ser utilizada no fenômeno do teatro doméstico e nas práticas familiares recitativas dos salões e nos serões dramáticos de grêmios e sociedades<sup>246</sup>, mas também, ao trazer números de espetáculos musicados de sucesso, perpetuar as relações estabelecidas entre o público e o palco. Não se deve esquecer ainda que, como exposto na

<sup>245</sup> K. TORRINHA. Prólogo da 1ª edição. In: PONTES, José Vieira. *Lyra Theatral*. Monólogos, Canções e Scenas cômicas. 6. ed. aumentada. São Paulo: Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia, s.d.

<sup>246</sup> É sugestivo que o volume de nosso acervo pessoal tenha pertencido ao Retiro Literário e Recreativo Instituto Gammon, fundado em 1907, com a data manuscrita pela diretoria de 1952.

seção anterior, na década de 1950 a obra foi procurada na Talmagráfica para ser utilizada na realização de um teste pelo futuro ator Jorge Loredó.

Em anúncios ao final de uma edição da *Lyra Theatral* provavelmente da década de 1940<sup>247</sup>, pode-se observar que a Livraria Teixeira possuía uma seção dedicada ao teatro de J. Vieira Pontes, já dono do estabelecimento, com “peças para amadores, de fácil representação e de agrado certo”; vendia as já citadas coletâneas editadas pela casa de Armando Gonzaga, Oduvaldo Vianna e Paulo de Magalhães, e dos sketches velozes para rádio de Matheus Siano e Celestino Silva; possuía outra seção de “novidades teatrais” variadas; revendia a coleção Teatro Brasileiro da SBAT; e comercializava um “Tratado completo de prestidigitação e ilusionismo”, “Trucs de magia selecionados”, um “Curso prático de prestidigitação e ilusionismo” e até livros de segredos e lições para o hipnotismo e o magnetismo. Esta variedade, bem como a inclusão desses últimos itens, aponta para uma concepção bastante ampla do universo de práticas teatrais, que não se diferenciavam substancialmente na passagem da comédia ligeira, ao rádio e ao circo. A casa também vendia crepe para barbas de várias cores ao metro e caixas de batons em cores sortidas para caracterização, o que, como estratégia comercial, levou Vieira Pontes a inserir ao final de *Lyra Theatral* dezenove páginas sobre caracterização, atestando o caráter prático da publicação. Nelas eram abordadas as especificidades da caracterização de atores e atrizes portugueses, franceses, espanhóis e italianos; trazidas explicações acerca de crepes e postigos, batons e acessórios; elucidada a arte do cabeleireiro teatral; expostas instruções para se montar uma bancada de camarim bem provida; e, por fim, orientações sobre como subordinar a mímica da face à caracterização e fazer “viver a máscara”. Além disso, após 1928, são inseridos nas edições todos os artigos da Lei Getúlio Vargas.

Por volta de 1908, já pudemos identificar que a Livraria Teixeira, a despeito de não se dedicar exclusivamente ao ramo, se valia do emblema “primeira casa no paiz no gênero teatral e fornecedora das primeiras sociedades e grupos dramáticos do Brasil”, o que seria utilizado como recurso publicitário até pelo menos a década de 1940. O empenho para sustentar esse título não residia, contudo, apenas nas edições já citadas. Segundo Paulo Simões Pina, aproximadamente em 1904, Vieira Pontes convencera José Joaquim Teixeira a publicar uma série dramática em brochuras de baixo preço que visariam contemplar simultaneamente o comércio popular de livros e a escassez de obras do gênero no mercado.

---

<sup>247</sup> Algumas edições não traziam numeração ou data.

Iniciada de maneira experimental, começaria aí a coleção *Bibliotheca Dramatica Popular*, dirigida por Pontes, e que lançaria aproximadamente 201 títulos<sup>248</sup>, sempre reimpressos e reeditados dos primeiros anos do século até 1962.<sup>249</sup>

Na *Bibliotheca Dramatica Popular* era publicada uma diversidade imensa de peças, que iam de comédias e farsas, a melodramas, peças religiosas e “sociais”. Com número de páginas que variava de uma dezena a mais de 70, seus volumes possuíam capa padronizada com uma ilustração símbolo da coleção [Imagens 41 e 42, p. 336], e mudava-se apenas a cor de seu papel, evidentemente de baixa qualidade. Nas décadas de 1920 e 1930, eram vendidos entre 1\$000 (hum mil-réis) e 3\$000 (três mil-réis), o que inclui a série no espectro de edições teatrais mais baratas do período.<sup>250</sup> Alguns títulos chegavam a dez edições ao longo de cinco décadas, o que significava, em verdade, apenas reimpressões provavelmente executadas de acordo com a demanda. A simplicidade e padronização da coleção, por certo, facilitavam essa perpetuação.

Distante de gêneros específicos – mas enquadrada em fórmula editorial em que os mais diversos textos passam por ajustes comerciais visando a acomodação a determinado uso por um público mais expandido –, é possível vislumbrar a *Bibliotheca Dramatica Popular* dentro de uma linhagem que passaria, talvez, pelos folhetos do “teatro de cordel” difundidos a partir do setecentos em Portugal ou pelas coleções de entremezes importados ao Brasil ao longo do século XIX, como analisado por Orna Levin<sup>251</sup>. Material e temporalmente, ela se aproxima ainda mais dos mencionados “livrinhos” impressos no mercado livreiro carioca, inspirados nos portugueses, na segunda metade do oitocentos. Conforme aponta Silvia Cristina Martins de Souza,

A preferência pela edição em formato de brochura é um dado importante a ser considerado. No Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, a publicação de livros em edições brochadas *in oitavo* e *in décimo segundo*

<sup>248</sup> A numeração da coleção é por vezes caótica: há casos de números diferentes na capa e folha de rosto, saltos, incompatibilidade entre o volume e a lista divulgada, numeração da coleção portuguesa e números duplicados.

<sup>249</sup> Apesar de não se deter na análise da coleção, a lista de títulos da *Bibliotheca Dramática Popular* foi organizada na dissertação de Paulo Simões de Almeida Pina. Para os nossos objetivos quantitativos, essa coleção apresentou sérios desafios no que se refere a enquadrar os títulos pertinentes ao nosso recorte, isto é, lançados entre 1917 e 1948, uma vez que alguns volumes não possuem data e eram constantemente reimpressos. Desse modo, foram contabilizadas apenas as obras em que pudemos identificar a data, em qualquer de suas edições, desde que dentro desse período.

<sup>250</sup> Os volumes da *Bibliotheca Dramatica Popular* foram consultados inicialmente no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), do Instituto de Estudos da Linguagem, da Unicamp. Posteriormente, parte deles foi disponibilizada digitalmente pela Biblioteca Digital das Artes do Espetáculo, projeto da Biblioteca Jenny Klabin Segall. Verificou-se que uma quantidade significativa dos volumes armazenados ali pertenceu ao crítico teatral Lopes Gonçalves.

<sup>251</sup> LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia-MG, v. 7, n. 11, jul-dez. 2005.

tornou-se uma verdadeira febre. Foi dos prelos de tipografias de nomes hoje desconhecidos, cujos proprietários souberam explorar as porções abandonadas do mercado livreiro, que surgiu uma infinidade de brochuras oferecidas a preços acessíveis, cujos títulos engordaram catálogos em que eram oferecidas obras dramáticas escritas em diferentes gêneros unificados pelos preços e não por se coadunarem com segmentos sociais específicos.<sup>252</sup>

De fato, nessas décadas, conforme já referido em capítulo anterior, são lançadas inúmeras séries teatrais a baixo custo, a exemplo dos volumes da Livraria Popular de Cruz Coutinho e da enorme *Bibliotheca Theatral* do editor Serafim José Alves, publicada entre as décadas de 1870 e 1890.<sup>253</sup> A moda parece ter se espalhado, em proporções menores, a outras cidades, pois os *Anais da Biblioteca Nacional* de 1883, demarcavam o registro de nove volumes da *Bibliotheca Dramatica Theatro Moderno*, produzida no Maranhão pela *Typographia* de Joaquim Corrêa Marques da Cunha Torres desde a década de 1850.<sup>254</sup>

É inegável que a fórmula editorial da *Bibliotheca Dramatica Popular* da Livraria Teixeira se insere na mesma tradição, se valendo de modelo idêntico para toda a série; com capas iguais; papel de baixa qualidade; brochuras de poucas páginas de aproximadamente 20 por 14 centímetros (com ligeiras variações); repertório muitas vezes já publicado em Portugal; frases de efeito nas capas que amplificavam o suposto êxito da peça (“representada com extraordinário sucesso em todos os teatros de Portugal e do Brasil”); barateamento máximo da produção; e grande número de imitações, acomodações e traduções livres que certamente passavam ao largo de qualquer controle de direitos autorais. Trata-se, portanto, de um modelo proveniente do século XIX, quando transformações técnicas e econômicas, bem como a expansão do público leitor, levaram editores ao estabelecimento de projetos para edições economicamente viáveis.

Entretanto, embora o aspecto material da *Bibliotheca Dramatica Popular* advenha dessa relativamente longa linhagem, acreditamos haver um deslocamento de usos que permite encará-la em um domínio mais específico. Se coleções como as de Cruz Coutinho e Serafim Alves objetivavam primordialmente atingir o mesmo público dos palcos, editadas às pressas para acompanhar a rotatividade dos sucessos da moda e se oferecendo assim para diversas leituras individuais ou coletivas, no caso da coleção da Teixeira há uma série de

---

<sup>252</sup> SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um “sistema telefônico” aplicado à composição teatral: Dramaturgia e práticas teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Antíteses*, UEL, Londrina-PR, v. 10, n. 19, p. 41-63, jan-jun. 2017. p. 49.

<sup>253</sup> Ubiratan Machado afirma que, nessas décadas, Serafim José Alves “publica mais livros do que qualquer outra editora nacional, excetuadas Garnier e Laemmert”. MACHADO. Op. Cit. p. 101.

<sup>254</sup> *Anais Biblioteca Nacional* - 1883-1884, N. VXI, Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger & Filhos, 1885. p. 426-427.

indícios que apontam para outro leitor implícito preferencial, que faz desses objetos um instrumento prático. Mencionemos, como sinal desse direcionamento muito específico e que se difere da maioria das coleções do século XIX, o fato de os catálogos impressos junto das obras dividirem as listas de textos não apenas pelo gênero e número de atos, mas também a partir do critério do número de intérpretes masculinos e femininos necessários para cada montagem.

Nesse sentido, a *Bibliotheca Dramatica Popular* parece ter se inspirado e mesmo repetido o modelo, principalmente, de duas iniciativas portuguesas. A primeira delas é a série “Theatro Escolhido proprio para Amadores e de agrado certo” [Imagem 43, p. 336], editada nas últimas décadas do século XIX em Lisboa pela Livraria Econômica de Frederico Napoleão de Victoria, casa fundada em 1876 e que se auto intitulava “a mais antiga do paiz, em literatura theatral”. O texto escrito pelo próprio editor, “Antes da leitura da peça”, prefaciando a publicação de *Jocelyn, o pescador de baleias*, revela por si só o projeto dessa coleção:

Há muito que amadores dramáticos, amigos quase todos, (...) e que bem o manifestam nas provas de consideração com que sempre me tem distinguido, consultando-me e aceitando a minha fraca opinião em assumptos theatraes, (...), e sobretudo, a preferencia que dão ao meu estabelecimento, na aquisição de peças para os seus espectaculos, instavam commigo para que eu fizesse um *arreglo* à peça franceza *Jocelyn le baleinier*, em condições de a poderem representar em seus theatrinhos. (...).

Ahi vae, pois, a peça em condições de poder ser representada em sociedades dramáticas de poucos recursos e palcos acanhados. Sem alterar o thema da peça, creei scenas novas e antepuz outras; dispuz os papeis das duas damas, de forma a poderem ser desempenhados só por uma, sem que isso se torne notável; dei vida a personagens que eram quase esquecidos na peça, e finalmente, reduzi “longas tiradas” que o nosso publico, hoje, só acceita em discursos parlamentares de deputados opositoristas.

E antes que algum zoilo venha notar que a linguagem desta peça não é tão litteraria como a dos escriptores que me precederam, antecipo-me eu, declarando que fiz o drama mais theatral do que litterario por ser o que mais agrada nos theatros a que elle é destinado.<sup>255</sup>

Não será mero acaso que Vieira Pontes, alguns anos depois, incluirá essa mesma “imitação” em seu projeto. Podemos dizer ainda que a Livraria Econômica se vangloriava de ser a única que imprimia alguns dos títulos dessa coleção não apenas na íntegra, mas também com os “papéis” separados, para memorização apenas das falas de personagem específico.

Ela seria seguida nessa prática, contudo, pela Livraria Popular de Francisco Franco,

<sup>255</sup> NAPOLEÃO DE VICTORIA, Frederico. *Jocelyn, o pescador de baleias*. Drama em quatro actos. Imitação. 2. ed. Lisboa: Livraria Economica de F. Napoleão de Victoria, s.d. p. 3.

casa fundada em 1890 por um amador teatral, localizada na mesma rua da anterior, a Travessa São Domingos, em Lisboa. Embora esse estabelecimento já publicasse a “Collecção de peças theatraes para salas e theatros particulares”, com ao menos 399 títulos, é em sua Bibliotheca Dramatica Popular que Vieira Pontes encontrará o modelo exato, não apenas no título, mas no projeto gráfico como um todo, incluindo a ilustração da capa [Imagem 44, p. 336]. Além disso, a Livraria Popular de Francisco Franco, apresentada como especialista em peças teatrais próprias para salas e teatros particulares, se valia do emblema publicitário “primeira casa do paiz no gênero theatral”, o que vimos, também será utilizado pela Livraria Teixeira.

Tendo esses fenômenos lisboetas como referência, pode-se afirmar que Vieira Pontes vislumbrou a sua Bibliotheca Dramatica Popular menos vinculada aos sucessos imediatos dos palcos, caso dos “livrinhos” típicos do século XIX, e mais como repositório de oferta para utilização prática. Encarnando uma fusão entre amador teatral e livreiro-editor, sendo ainda grande bibliófilo e colecionador, ele foi idealizando sua coleção, muito provavelmente, a partir de seu arquivo e biblioteca particulares, mas também por meio de suas sociabilidades no meio teatral amador e profissional português e brasileiro, sobretudo paulista. É possível, inclusive, que Pontes mantivesse contato com Francisco Franco, atuante ainda nas primeiras décadas do século XX, uma vez que vários títulos das respectivas Bibliothecas Dramaticas Populares se repetem. Ademais, ele se apropria de um procedimento de Napoleão de Victoria algumas décadas antes, que consistia em se valer da própria editora para lançar suas peças engavetadas, muitas delas adaptações ou imitações. Com efeito, o editor português publicara ao menos 48 textos pessoais pelo seu selo, e, como vimos, a Livraria Teixeira possuía uma seção do teatro de Vieira Pontes.

Uma questão, contudo, deve ser colocada: por que um repertório de textos em sua maioria escritos na virada do século XIX para o XX, com muitas narrativas localizadas ainda em Portugal, se valendo de uma fórmula editorial antiga que em todos os lugares já demonstrava sinais de esgotamento, pôde ter persistência tão longa, durando cinco décadas e chegando aos anos 1960? É provável que a resposta resida no fato de, sob aspecto aparentemente ultrapassado, a Bibliotheca Dramatica Popular ter permanecido servindo a práticas caracterizadas pela continuidade de sua penetração social, ou que foram reconfiguradas por um deslizamento de seus usos. Assim, a Livraria Teixeira percebeu como ocupar um nicho de mercado supostamente saturado, mas que possuía sobrevida, construindo praticamente um monopólio, haja vista a inexistência de concorrência nessas

décadas. Ainda que suas modestas brochuras não fossem empreendimento excessivamente arriscado, sua longevidade e edições sucessivas podem indicar o sucesso da coleção, cuja distensão temporal permitia maior controle do negócio, mensuração da demanda e diagnóstico do público, enquanto a simplicidade da impressão facilitava novas tiragens.

Uma melhor caracterização das práticas responsáveis, em grande medida, pelo prolongamento dessa Bibliotheca pode ser delineada a partir de um breve olhar sobre seu repertório, donde salta aos olhos as diversas acepções de “autoria” para um texto teatral. Há comédias e farsas, como *Amor por Anexins*, de Artur Azevedo; *Dom Juan de Pampilhosa*, “imitação” pelo ensaiador Eduardo Victorino; *Sinos de Corneville*, assinada pelo célebre português Souza Bastos, sem qualquer menção à ópera cômica francesa de Rober Planquette, da qual reescreveu um pequeno trecho; *Pinto, Leitão & Cia*, descrita como um “disparate tragi-cômico-lyrico” de J. F. Marques e M. J. Valadão, representado pelo Núcleo Dramático de São Cristóvão e Vila Isabel; *Seu Juca Pindoba*, comédia burlesca de Ferreira Simões, dedicada a Vieira Pontes, que teria feito o autor escrever a peça; e as comédias *Salim Said Cima* e *O chefe político*, de Astrogildo Ferreira Simões, que tematizam a compra de votos e a disputa de coronéis em Santo Amaro pela proeminência política. Há também uma quantidade significativa de peças de fundo religioso, a exemplo de *Milagres de Santo Antônio*, do referido livreiro Frederico Napoleão de Victoria; *Luiz ou A cruz do juramento*, de Ernesto Cibrão; e *Rosas de Nossa Senhora*, drama musical passado nos arredores de Évora, uma “imitação” de Celestino Silva.

Havia, ainda, melodramas e dramas fantásticos como *O Remorso Vivo*, de Furtado Coelho e Joaquim Serra; peças policiais, como *20.000 Dollars*, de Paul Armstrong, passada nos Estados Unidos; acomodações de peças francesas do século XIX, como o primeiro número da coleção, *Diana de Rione*, versão livre a partir de “Eugenio” Scribe<sup>256</sup>; adaptações de romances, a exemplo de *Rosa do Adro*, feita por Henrique de Macedo Junior a partir da obra de Manuel Maria Rodrigues, e *Dalila*, adaptação de Vieira Pontes do romance de Octave Feuillet, passada entre damas, cavalheiros e pescadores de Nápoles em meados do século XIX. Um espaço significativo é concedido aos “dramas marítimos”, como *A Herança do Marinheiro, ou Herança do Naufrago*, de Carcomo Lobo; *A Filha do Mar*, de Leon Luccotte, traduzida e adaptada por Eduardo Victorino; *A Filha do Marinheiro*, “imitação”

---

<sup>256</sup> Segundo Paulo Pina, apesar da atribuição a Scribe, a peça editada pela Teixeira é de fato uma tradução e adaptação de *Madame lovelace*, de Pierre Antoine Auguste Thiboust, conhecido como Lambert-Thiboust. Essa informação pode atestar como os domínios da autoria dentro da coleção eram extremamente enganosos. PINA. Op. Cit. p. 223.

de Vieira Pontes sem menção ao autor do original; *João, o corta-mar!*, de A. C. D'Oliveira, representado sob o título de *A Virgem Senhora dos Navegantes*; e a já citada *Jocelyn, o pescador de baleias*. Por fim, podemos elencar as “peças sociais”, que de alguma forma tematizavam os dilemas operários e as relações de trabalho, como *Fidalgos e Operários (A Tomada da Bastilha)*, “imitação” de Vieira Pontes; *Scenas da Miséria*, drama popular de Henrique de Macedo Junior (Estevão Moniz); *Gaspar, o serralheiro*, conhecido drama socialista de Baptista Machado<sup>257</sup>; *A honra do operário*, de João Alves da Silva (Jacques); *A cabana do pai Thomaz*, imitação por Vieira Pontes do drama de D'Ennery e Dumanoir extremamente representada no circo-teatro<sup>258</sup>; e *Operários em Greve*, de Napoleão de Victoria, que trazia a mensagem da conciliação entre patrões e empregados.

Esta pequena amostra, retirada dentre 201 títulos, evidencia que o imperativo da coleção era fornecer textos acomodados aos palcos extraídos de um imenso manancial de referências que circulavam em diferentes suportes e expressões culturais desde meados do século XIX. Para tanto, operava-se em outro regime de propriedade literária que considerava como legítimas imitações, acomodações, adaptações e traduções que não identificavam autor nem tradutor, e colocava na mesma categoria de atribuições a expressão “original de”. A peça *Mudança à meia noite*, de Napoleão de Victoria, número 23 da série, chegava ao ponto de indicar seu primeiro ato e parte do segundo como uma “imitação livre”, e o restante como “original”. A identificação, por vezes, de um ou até dois títulos alternativos além do principal revela esse intenso processo de apropriações e releituras, ao mesmo tempo em que a omissão de nomes de autores ou a alteração de títulos pode denotar mecanismos para driblar uma crescente vigilância. O próprio Vieira Pontes assinava inúmeras obras da coleção como “imitações” feitas por ele, o que pode sugerir tanto a profusão do exercício de reescrita ao qual ele se lançava como amador, quanto o intuito de encobrir os nomes dos verdadeiros autores.

Uma vez que não era o gênero teatral o que orientava o consumo desses “livrinhos”, haja vista a enorme diversidade, mas o seu formato, acreditamos ter havido dois focos primordiais de utilização, que serão os grandes responsáveis pela sua continuidade ao longo das décadas. Em primeiro lugar, conforme já explicitado, temos os conjuntos amadores, em

---

<sup>257</sup> Francisco Foot Hardman afirma que *Gaspar, o serralheiro* era “uma das peças mais representadas no meio operário” no início do século XX. HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão!* (vida operária e cultura anarquista no Brasil). 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 91.

<sup>258</sup> O volume da Biblioteca Jenny Klabin Segall consultado, por exemplo, possui a inscrição do Circo Teatro Sul-América.

suas mais diversas formações. Tais textos eram montados como lazer e forma associativa para as massas de trabalhadores em clubes, sindicatos, sociedades, igrejas e locais improvisados. O teatro amador entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX assumiu variadas formas e significados e foi exercitado por diferentes grupos sociais, de operários e imigrantes a integrantes da “boa sociedade”, seja como forma de lazer, fortalecimento das identidades ou expressão de tensões sociais.<sup>259</sup> Ilustrando essa intensa dinâmica, Roseli Figaro identificou nos processos de censura armazenados no Arquivo Miroel Silveira o registro de “1519 peças encenadas por grupos amadores e apresentadas em entidades e associações populares”<sup>260</sup> em São Paulo entre 1927 e 1968. Acrescentemos, como indícios da utilização das publicações da Bibliotheca Dramatica Popular pelos amadores, que parte relevante desses processos de censura recebeu as próprias edições como cópia do texto a ser representado.

Dentro do espectro diverso de práticas teatrais amadoras que atestam a circulação de textos por vias que não as dos circuitos oficiais, podemos destacar as representações anarquistas e filodramáticas. Como argumenta Maria Thereza Vargas, os hábitos teatrais cultivados em pequenos grêmios e associações “propiciavam entretenimento aos trabalhadores, mas também promoviam a comunhão e a difusão de ideias ainda inéditas no cotidiano das cidades”<sup>261</sup>. Não é acaso, portanto, que a Bibliotheca Dramatica Popular tenha prosperado em um momento de industrialização e agitação nos grandes centros, com aumento expressivo da massa de trabalhadores urbanos, e nem coincidência que fosse produzida em São Paulo.

Uma referência ao drama *O poder do ouro* – original do português J. M. Dias Guimarães e parte da coleção da Teixeira<sup>262</sup> –, veiculada em Comedia Jornal de Theatros em 1917, manifesta o caráter de um dos textos que incluiríamos no segmento das “peças sociais”. Por ocasião de sua representação no Teatro Carlos Gomes pela Companhia João

---

<sup>259</sup> Essas práticas do teatro amador foram investigadas, por exemplo, por Luciana Penna-Franca, no Rio de Janeiro, e por Roseli Figaro, em São Paulo. PENNA-FRANCA, Luciana. *Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920)*. 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.; FIGARO, Roseli. O Arquivo Miroel Silveira revela o perfil do teatro amador encenado em São Paulo. In: \_\_\_\_\_ (Coord.). *Na cena paulista, o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*. São Paulo: Ícone Editora: Fapesp, 2008.

<sup>260</sup> Ibid. p. 43.

<sup>261</sup> VARGAS, Maria Thereza. O teatro filodramático, operário e anarquista. In: FARIA, João Roberto (Dir). *História do teatro brasileiro*, v. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 358-370. p. 358.

<sup>262</sup> *O poder do ouro* já havia sido publicado no Rio de Janeiro por Cruz Coutinho em 1869.

Barbosa, portanto dentro de um grande circuito, é dito que não se trata de uma novidade, pois o velho drama já teria sido assistido pelos nossos avós, apesar de não perder nunca o “sal da oportunidade”, uma vez que é uma peça para todas as épocas. A razão para isso residiria no fato de apresentar-se ali “uma questão social e eterna: a luta entre o capital e o trabalho”. E segue o cronista: “a peça é mesmo filiada ao ‘gênero socialista’: é mesmo como ‘drama socialista’ que a anunciam. E como a questão social é uma questão eterna, ‘O Poder do Ouro’ tanto é uma peça de actualidade agora como daqui a 50 anos”. Por esse motivo, o fato de ser antiga não impede de fazer “vibrar de entusiasmo o operário que assiste à victoria do seu esforço”.<sup>263</sup>

Tais textos teatrais juntavam-se a outros, anarquistas ou socialistas, que porventura eram publicados. Ainda que a maioria tenha sido escrita em suportes que não sobreviveram, esporadicamente algumas edições oriundas de iniciativas individuais vinham à tona. Nesse rol, podemos mencionar, dentre outros, o texto *O Semeador*, de Avelino Fóscolo<sup>264</sup>; a comédia anticlerical *O pecado de simonia*, de Neno Vasco, encenada com frequência por grupos operários e publicada em 1920 pelo Centro Editor Juventude do Futuro e impressa na Cooperativa Graphica Popular; e obras de José Saturnino Britto, agrimensor, arquiteto, funcionário do Ministério da Agricultura e autor de um projeto de teatro cooperativo em seções operárias e núcleos agrícolas<sup>265</sup>, que em 1918, sob o pseudônimo de Claudio Selva, publicaria em um volume impresso pela Revista dos Tribunais as peças *Amor, vence!* e *Entre Neblinas*, dramas de propaganda socialista.

Embora nessas peças libertárias ressoem as imagens da revolução, a mensagem da consciência de classe e até mesmo, por vezes, as influências do naturalismo, não se pode esquecer que, como ressalta Antonio Arnoni Prado, “o teatro anarquista não se livrará do melodrama e do tom solene, tão caros aos procedimentos cênicos das sociedades filodramáticas que para cá traziam o verniz do cosmopolitismo do grande teatro da Europa”<sup>266</sup>. Igualmente, Maria Thereza Vargas afirma que a despeito de chamar alguma atenção para a questão social, os filodramáticos,

(...) comprometidos com a divulgação de autores que dessem prazer ao público e propiciassem interpretações “impressionantes”, não hesitavam

<sup>263</sup> “De sábado pra cá”. *Comedia Jornal de Theatros*, Rio de Janeiro, Anno II, N. 26, p. 1, 2 jun. 1917.

<sup>264</sup> Anarquista estudado por Regina Horta Duarte. DUARTE, Regina Horta. *A Imagem Rebelde: a trajetória libertária de Avelino Foscolo*. Campinas: Editora Unicamp, 1991. Uma segunda edição da peça de Foscolo foi impressa em 1921 na Tipografia Renascença, de Belo Horizonte.

<sup>265</sup> PAIXÃO, Mucio da. *Movimento literário em Campos*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1924.

<sup>266</sup> PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, Palco e Letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 105

entre textos românticos, melodramáticos e realistas (que se diziam modernos), inclinando-se, muitas vezes, para o que o historiador Gino Saviotti chamava de “obras exageradas e artificiosas”.<sup>267</sup>

Além disso, não se pode ignorar o fato de que, após 1930, houve uma vigilância crescente sobre as peças comprometidas ideologicamente.

Posto isso, inúmeros outros textos da Bibliotheca Dramatica Popular poderiam servir a esses conjuntos, considerando-se que o melodrama era um dos gêneros ali privilegiados. Originado no século XVIII, o melodrama se desdobrou em duas tendências predominantes: uma centrada em dramas familiares e que expunha conflitos em torno de heranças, casamentos proibidos, desonras, crimes e crianças perdidas; e outra de ambientação histórica, articulada em torno de aventuras plenas de romance, vilões e heroísmo em cenários “exóticos”.<sup>268</sup> Ora, os “dramas marítimos” da Bibliotheca Dramatica Popular nada mais eram do que tais melodramas de época “à portuguesa”.

Nesse ponto, o primeiro foco para utilização dos volumes da Teixeira se cruza com o segundo. Se por um lado há peças ambientadas em um único gabinete, sala, confeitaria, prisão e longínquas aldeias portuguesas, e se muitas vezes os ambientes “exóticos” eram simplificados, por outro lado, há textos que não economizam em ricas e sedutoras descrições. Tomemos como exemplo a rubrica que abre a peça *A Filha do Mar*, de Leon Luccotte, adaptada por Eduardo Victorino:

Uma praia escavada, muitos rochedos, um caes com uma escada, deixando ver o mar longe; um praticável no segundo plano da direita, (D) [Direita] que serve para o vigia. Uma pedra na D.B. [Direita Baixa] que serve de banco dos piratas; uma outra menor (E.B.) [Esquerda Baixa]. Uma gruta muito escura que serve em tempo para esconder Luiza. É noite.<sup>269</sup>

Segue-se, então, uma canção entoada pelo coro dos contrabandistas. É bastante provável que amadores não se aventurassem nessas propostas cenográficas, a não ser que fossem consideravelmente adaptadas. No entanto, elas se mostravam grandes oportunidades no circo-teatro, onde, como salienta Regina Horta Duarte acerca da penetração desse gênero no século XIX,

Os cenários também acompanhavam a tônica de descomedimento: as ações passam-se em locais profundamente cercados de mistério, como bosques e florestas virgens, castelos em ruínas, grutas e esconderijos de bandoleiros.

<sup>267</sup> VARGAS. Op. Cit. p. 360.

<sup>268</sup> Essas duas tendências foram assim definidas no estudo clássico de Jean-Marie Thomasseau. THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. Tradução e Notas Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

<sup>269</sup> LUCCOTTE, Leon. *A Filha do Mar*. Tradução e adaptação Eduardo Victorino. Nova ed. Bibliotheca Dramatica Popular, 71. São Paulo: Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia – Editores, 1946.

A dramaticidade invadia as montagens com a construção de pontes, escadarias e rochas, com cenas de tempestades no mar – com a devida presença de navios no palco – e inundações arrasadoras. Além dos cenários, outros efeitos cênicos acentuavam a grande movimentação da intriga, como balés, cenas de duelos e batalhas.<sup>270</sup>

Esses espetáculos, de forte apelo aos sentidos, não desapareceram na primeira metade do século XX, e é justamente à sua execução que se destina parte significativa da Bibliotheca Dramatica Popular. São dramas que provocam a emoção desbragada, expondo aos olhos espaços sonhados distantes da realidade cotidiana, onde se desenrolam intrigas maniqueístas repletas de reviravoltas, suspenses e tensões, marcadas por exageros e estereótipos, e sempre terminando com uma mensagem moralista em que o vício é punido e a virtude premiada.<sup>271</sup> Esse gênero e seus mecanismos deixavam suas marcas nos dramas religiosos, também de grande sucesso, bastando para isso observar a indelével peça sacra *O Martir do Calvário*, de Eduardo Garrido, presença absoluta a cada Semana Santa em palcos e picadeiros de 1902 até seu declínio na década de 1970, e constantemente anunciada nos estoques da Teixeira.

Há que se notar que com o passar das décadas os títulos da coleção vão paulatinamente se adequando às novas realidades, com menos autores portugueses e peças do século XIX, e mais representantes dos círculos amadores dos anos 1920 e 1930, bem como alguns autores de sucesso com as comédias ligeiras. Isso não impedia a contínua reimpressão dos números mais antigos, uma vez que, embora a partir da década de 1920 esse repertório fosse rareando nos teatros centrais, ele aprofundava seu sucesso junto a circuitos marginais e mambembes, nas periferias e no interior, em teatros pequenos, galpões, pavilhões, cineteatros e, sobretudo, circos. Sendo assim, é certo que a Bibliotheca Dramatica Popular tinha sua circulação e persistência assentadas simultaneamente no atendimento aos diversos conjuntos amadores e a esses circuitos situados às margens, onde imperava sobretudo o melodrama e a religiosidade. A julgar pelos boletins da SBAT, uma das peças mais representadas em circos nas décadas de 1930 e 1940 era o drama musical sacro *Rosas de Nossa Senhora*, editado na coleção. Ele se juntava a outros, como alguns textos da série

<sup>270</sup> DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1995. p. 210.

<sup>271</sup> Nesses aspectos, parte considerável dos dramas da Bibliotheca Dramatica Popular pode ser diretamente associada à tradição do romance-folhetim, o “gênero do excesso”, formato importado da França e de grande sucesso que, como analisado por Marlyse Meyer, foi um “modo particular de produção, de criação e de publicação romanesca do século XIX, umbilicalmente ligado ao jornal”. Se valendo de procedimentos narrativos “rocambolescos”, suspenses, aventuras intrincadas, delirantes e sentimentais, e geralmente dividido em fascículos potencialmente reunidos em volume, o folhetim acompanhou a história das classes populares e conformou um modo de produção extremamente dinâmico e prolífico. MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 416.

Theatro Brasileiro, conforme já demonstrado, e aos sucessos dominantes de Alfredo Viviani (Itálico Vianello) e José Grillo. A despeito da maioria dos trabalhos desses autores não ter sido publicada, é significativo que a rara edição de 1947 da peça deste último, *Fantomas, o homem da meia noite* – um drama policial claramente inspirado no personagem francês – apresentasse já em sua capa a informação de que era vendida precisamente na Papelaria Pedro Primeiro e na Livraria Teixeira [Imagem 40, p. 335].

Peças da Bibliotheca Dramatica Popular com situações mais simples e curtas, com menor número de personagens e cenários, por vezes de sucesso nas décadas anteriores, também poderiam ser utilizadas por mambembes de menos recursos. A atriz Wanda Marchetti, em suas memórias, fornece relato pungente sobre essas condições:

Em 1920, eu e meu esposo e mais meia dúzia de artistas mambembeiros como nós, viajavamos em excursão pelo Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina dentro de uma carroça puxada por seis burros e coberta por um pano de lona. (...). As arquibancadas para o público eram de madeira, como nos circos. Espetáculos ao ar livre, das 18 às 20 horas da noite (...). O palco era na própria carroça, e na parte da frente, que era bastante alta, existia uma cortina que se abria ou fechava, como um pano de boca.<sup>272</sup>

Os significados da maior parte das publicações da Livraria Teixeira concentram-se nessas relações estabelecidas entre suas fórmulas editoriais e os usos nas práticas cênicas às quais preferencialmente se destinavam. A despeito de uma possível imagem antiquada e de estagnação de um repertório utilizado em circuitos marginais, elas estavam em intenso diálogo com demandas sociais, seja por discursos diretos no caso das peças de temas políticos ou pelo próprio acontecimento teatral enquanto forma articuladora e difusora de imaginários. Se impõe, desse modo, definir se essas publicações poderiam ser caracterizadas como “edições populares”, expressão que evitamos ao máximo, apesar de costumeiramente utilizada. Sem pretendermos adentrar no imenso terreno teórico em torno do conceito de “cultura popular”, uma análise mais cuidadosa das dinâmicas de produção e consumo desses objetos mostra o quão difícil seria defini-los como partícipes de uma única cultura compartilhada pelos diversos agentes dessa mediação, isto é, editores, escritores, artistas e público. O “popular”, como argumentou Chartier, “não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas

---

<sup>272</sup> MARCHETTI, Wanda. *Diário de uma atriz: reminiscências, perfis, histórias (1902-1976)*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais: Serviço Nacional de Teatro, s.d. p. 34-35.

que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras”<sup>273</sup>. Nesse sentido, afirmamos que as modalidades em que as edições da Livraria Teixeira, e sobretudo a *Bibliotheca Dramatica Popular*, eram apropriadas constituíam variados usos pelas comunidades de leitores e pelas práticas que lhes davam sentido. Basta constatar a sua partilha por conjuntos amadores com objetivos e composição social diversificados e, igualmente, não haver uma única forma dramática codificada ou gênero que circunscrevesse os títulos da coleção.<sup>274</sup>

Por outro lado, tensionando suas apropriações, não há como negar os mecanismos de classificação e a maneira pela qual esses objetos eram representados. As próprias iniciativas editoriais que viram no barateamento máximo dos custos a condição para expansão de tiragem e público consumidor, faziam com que o formato da publicação fosse associado a uma hierarquia social expressa na ampla utilização do epíteto “popular”. Nesse sentido, a única característica capaz de unir a diversidade de peças é a sua materialidade, isto é, uma fórmula editorial que direcionava o modo pelo qual os textos eram dados a ler, o que não significava, por certo, seu consumo por um recorte social único. Contudo, enquanto o amadorismo adquiria progressivamente ao longo das décadas maior estatuto dentro dos círculos sociais, como celeiro para a renovação dos palcos, o circo, bem como outros gêneros “populares”, seria mais e mais impelido para as margens por discursos delimitadores de comportamentos, fortalecidos pela ânsia modernizadora espelhada no modelo europeu. Um texto de Múcio da Paixão, publicado em 1916, evidencia essa divisão, ainda que, na prática, sejam revelados interessantes cruzamentos entre os públicos:

O publico, tanto do Rio como do interior e das capitaes, está dividido e subdividido em amadores de diversos gêneros de divertimentos: há os habitués da scena lyrica, os frequentadores das companhias estrangeiras que aqui vem fazer a sua proveitosa excursão, os amigos da opereta, da revista e do tró-ló-ló, os românticos amadores do drama moderno, e, finalmente, o povo da pedreira, vasta clientela de alguns mil espectadores constituídos por cavouqueiros, carregadores, carroceiros, gente da Cidade Nova que acode aos tiros do S. Pedro e sente deslumbramentos deante das

<sup>273</sup> CHARTIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995. p. 184.

<sup>274</sup> Deve-se lembrar ainda das ambiguidades que podem estar contidas na utilização do termo “cultura popular” enquanto patrimônio e campo de estudo que resvala no exotismo, no retorno a supostas fontes estéticas e na busca por mitos da origem perdida, idealizações que levam a um “confinamento cultural”. Michel de Certeau definiu essas perspectivas como oriundas de espécie de “culto castrador votado a um povo que se constitui (...) como objeto de ciência” a partir do momento em que, reprimido, não representa mais uma ameaça revolucionária e pode ser lido na chave de uma pureza original, espontânea, inconsciente e ingênua que deve ser resguardada por suas virtudes primitivas ligadas ao camponês e, posteriormente, reencontradas no operário. CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: \_\_\_\_\_. *A cultura no plural*. 6. ed. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas-SP: Papyrus Editora, 2010. p. 55-85. p. 61.

scenas dos Dois Proscriptos, do Homem da máscara negra, do Cavaleiro de Alcacer-Kivir e outras que taes peças truculentas. Essa gente é a que frequenta as companhias de cavallinhos, que geralmente procuram os arrabaldes, que é onde reside a sua freguesia. (...)

Na massa vastíssima dos que gostam de se divertir à noite, pode-se fazer esta divisão racional: dois terços vão para o circo, um terço vae para o theatro. Da fracção que vae para o theatro, metade pelo menos, não desdenha de comprar a sua entrada na bilheteria do circo (...).

Para o theatro, exclusivamente para o theatro, fica reservada uma insignificante minoria, no Rio de Janeiro como no Pará, no Recife como em Pelotas. (...)

O theatro como diversão é mais aristocrático; durante as apresentações não se pode fumar nem conservar o chapéo à cabeça; é preciso um tal ou qual apuro no vestuário para se entrar em uma platéa. No circo não se precisa guardar nenhuma conveniência, nem mesmo as da educação, constantemente violada pelo poviléio anonymo. Com os clássicos dez tostões o espectador compra o direito de penetrar até descalço no recinto, de fumar o seu cigarro, o seu charuto ou o seu cachimbo, trazer o seu grosso bengalão, berrar numa fúria estentorica contra os míseros cascudos (camaradas do circo), de dar bengalada nas taboas, bradando pela hora, pela chula ou pelo palhaço, de disparar a sua pilheria soez contra os desaffeioados (...). Enfim, no circo fica-se numa grossa pandega, num delicioso pé espalhado, e é nisso que reside todo o segredo das enchentes dos circos (...). Ao theatro vae o burguez proprietário e capitalista, o commerciante, o operário, o rapaz do commercio, o jornalista (por dever de officio), e ao circo vão todos esses e mais todos os trabalhadores manuais, toda a massa trabalhadora que constitue a maioria das populações.<sup>275</sup>

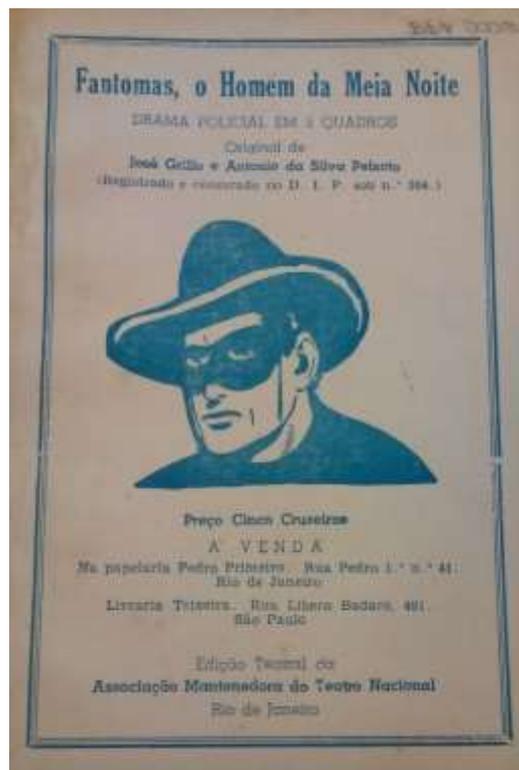
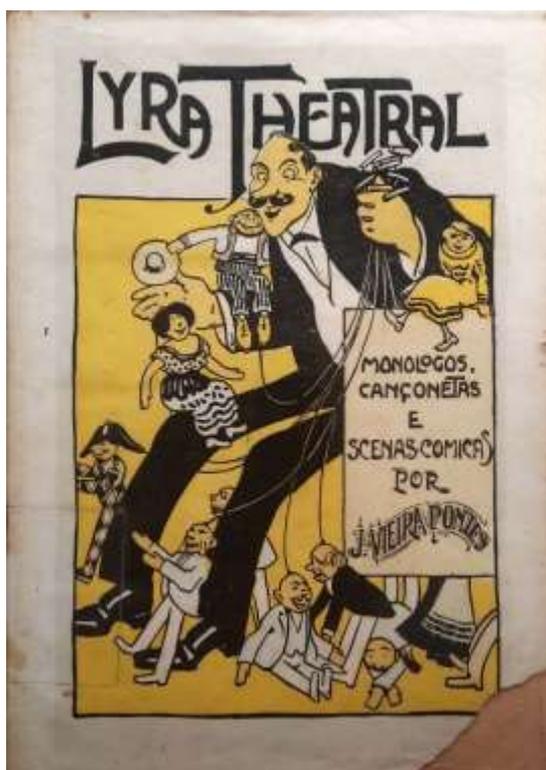
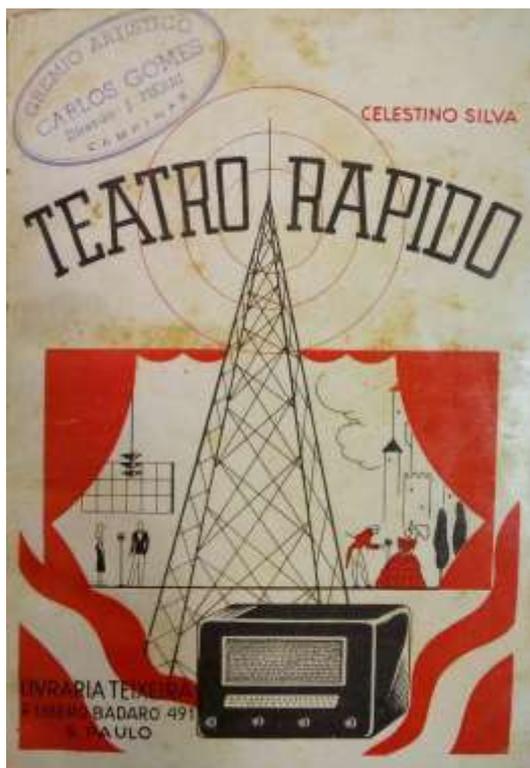
Diante desse cenário, chegamos ao fim da exposição acerca dos “volumes facilmente manuseáveis e de leitura agradável”, de pouca legitimação intelectual, mas estreitamente vinculados à diversidade de práticas do mundo teatral de então. As coleções apresentadas – que podem ser pensadas como bibliotecas portáteis –, em que pesem suas diferenças, são as mais baratas de nosso *corpus*, as que compõe os conjuntos mais volumosos e que tiveram duração relativamente longa e persistente, compondo, ainda, um pequeno circuito de venda de textos teatrais entre as duas livrarias-editorias especializadas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Há que se frisar, entretanto, que as edições da SBAT e da Talmagráfica, e a maior parte das edições da Teixeira, respondem a regimes de propriedade literária absolutamente distintos. Podemos mesmo dizer que a principal coleção da casa de São Paulo constitui espécie de anti-modelo dos projetos da SBAT, por portar uma concepção do ato de se escrever para o teatro que, como vimos, passava a ser ferozmente combatida.

<sup>275</sup> PAIXÃO, Mucio da. *Espírito Alheio* (episódios e anedotas de gente de theatro). Colligidos por Mucio da Paixão. São Paulo: C. Teixeira & C.a – Editores, 1916. p. 326-329.

Poderíamos, por fim, somar a esse conjunto o fenômeno das edições teatrais católicas. Suas principais expressões se deram por meio do Teatro Educativo Salesiano, projeto internacional cujas publicações brasileiras eram produzidas pelas Escolas Profissionais Salesianas de Niterói; e, principalmente, a coleção Palco Juvenil da editora Vozes, de Petrópolis. Eram textos com valor educativo e catequético, que incluíam parábolas, adaptações bíblicas, hagiografia, dramas históricos, dramas ético-sociais visando uma educação cívica, e também adaptações de obras teatrais para as condições de um teatro juvenil para internatos masculinos. Editadas em pequeno formato (a coleção Palco Juvenil possuía apenas 14,5x10 cm), elas objetivavam a montagem em seminários, escolas e atividades missionárias. Particularmente, o teatro católico da editora Vozes, tanto da série Palco Juvenil quanto em peças avulsas e variedades cênicas, passou por desenvolvimento significativo entre as décadas de 1920 e 1960, chegando a mais de cem títulos<sup>276</sup>. Esta história, contudo, dadas as suas cogitações absolutamente distantes do meio teatral brasileiro, escapa aos nossos objetivos.

---

<sup>276</sup> ANDRADES, Marcelo Ferreira de. *Do claustro à universidade: as estratégias editoriais da Editora Vozes na gestão de Frei Ludovico Gomes de Castro (1964-1986)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001. Muitas das edições da editora Vozes não puderam ser incluídas em nosso inventário, uma vez que não foi possível precisar a sua data de publicação.



**Imagem 37:** *Teatro Rápido*, de Celestino Silva

**Imagem 38:** Volume avulso da Livraria Teixeira – Sketch de Matheus Siano

**Imagem 39:** *Lyra Theatral*, de José Vieira Pontes

**Imagem 40:** *Fantomas, o Homem da Meia Noite*

Fontes: Instituto de Artes – Unicamp; Biblioteca Jenny Klabin Segall; Acervo pessoal; CEDAE Unicamp.



**Imagens 41 e 42:** Volumes da Bibliotheca Dramatica Popular da Livraria Teixeira

**Imagem 43:** Volume da série Theatro Escolhido proprio para Amadores e de agrado certo

**Imagem 44:** Volume da Bibliotheca Dramatica Popular da Livraria Popular de Francisco Franco

Fonte: Biblioteca Jenny Klabin Segall

## CAPÍTULO 4: FRONTEIRAS DA EDIÇÃO, HORIZONTES PARA O TEATRO

### 4.1. Um passeio pelas vitrines: o livro de teatro no mercado editorial brasileiro

Ele [Goethe] tinha plena consciência de que a modernidade seria baseada na transformação dos objetos culturais e artísticos em mercadoria que se move em dois mercados paralelos, o simbólico (cujo objetivo é o prestígio, a distinção] e o econômico (cujo objetivo é obter benefícios pelo trabalho feito, entre artesanal e artístico).

Jorge Carrión, *Livrarias*

Em 1952, o sociólogo norte-americano Stanley Applebaum, de passagem pelo Brasil após viajar por inúmeros países, relata que fora a uma grande livraria de São Paulo e perguntou “à vendedora se podia comprar um livro pequeno, panfleto, ou mesmo uma pequena revista sobre o teatro brasileiro contemporâneo”<sup>1</sup>. Ele estava interessado no desenvolvimento dessa arte na última década, mas nessa livraria, bem como em outras dez, não havia publicação do gênero. Resolve, então, ele mesmo escrever tal obra, passando a viajar durante três meses por São Paulo, Rio, Pernambuco, Ceará, Maranhão, Bahia, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, entrevistando, segundo ele próprio, mais de mil pessoas do meio teatral. Este projeto originou um livro precisamente no formato que o sociólogo desejava, intitulado *Teatro Brasileiro: impressões de um norte-americano*.

À maneira de Applebaum, outro “viajante contemporâneo”, também dos Estados Unidos, já havia feito seu relato quase uma década antes. Em 1944, o professor universitário Leo Kirschenbaum, bolsista da Fundação Rockefeller e ex-docente em Berkeley, passou seis meses no Brasil com o intuito de estudar o seu teatro. Conhecedor dos ideários artísticos modernos internacionais e defendendo o teatro como uma arte eminentemente social que não deve servir a fins lucrativos, ele concedeu entrevista à revista *Diretrizes*, gerando a reportagem *O “scholar” americano Leo Kirschenbaum, descobre o teatro brasileiro*, de Francisco de Assis Barbosa, em 13 de abril de 1944. Kirschenbaum, em postura diferente de parcela da intelectualidade brasileira, defende que ninguém estudou ainda a fundo a literatura dramática do Brasil, mas que ela existe. Diz isso baseando-se no dicionário bibliográfico de Sacramento Blake, onde são citados mais de duzentos autores dramáticos brasileiros do

---

<sup>1</sup> APPLEBAUM, Stanley. *Teatro Brasileiro: impressões de um norte-americano*. Ceará: Imprensa Oficial, 1952. p. 8.

século XIX, com mais de quinhentas peças, aparentemente publicadas. Objetivando se aprofundar em nossa experiência teatral,

Logo que aqui chegou, há pouco mais de um mês, Leo Kirschenbaum percorreu todas as livrarias da cidade, as que vendem livros novos na rua do Ouvidor e os ‘sebos’ da rua São José. Iniciou uma verdadeira caçada à procura da nossa paupérrima literatura teatral. Dirigiu-se à sede da SBAT, onde conseguiu um bom número de peças. Foi também à Biblioteca Nacional mas a Biblioteca Nacional (todo mundo o sabe) é uma coisa difícil de ser freqüentada. O resultado disso tudo é que Kirschenbaum já conseguiu adquirir uma boa coleção de autores nacionais.

- Muitas peças que me interessam – diz ele – estão esgotadas. É terrível. Neste país não há re-edições?<sup>2</sup>

Afirma, então, interessar-se por Martins Penna e pelas obras dramáticas de Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Castro Alves, José de Alencar e Machado de Assis. De autores como João do Rio e Roberto Gomes, diz que, por mais que procurasse, nada conseguiu encontrar. Sobre o que há de novo no teatro nacional, Kirschenbaum confessa ainda não ter lido as peças de Oswald de Andrade, *O Escravo*, de Lúcio Cardoso, e *O Judeu*, de Magalhães Jr. Entretanto, quatro peças o agradaram imensamente: *Vestido de Noiva*, tendo lido os originais oferecidos pelo próprio Nelson Rodrigues; *Adão, Eva e outros membros da família*, de Álvaro Moreyra; *O Rio*, de Carlos Lacerda, e *Rua Alegre 12*, de Marques Rebelo. Reconhece, também, a importância de Ernani Fornari e as qualidades indiscutíveis de Oduvaldo Vianna e Joracy Camargo, apesar de desejar que eles tratassem de assuntos mais sérios em suas peças e procurassem soluções mais avançadas. Ele promete ainda que irá ler as obras de Viriato Corrêa, Maria Jacinta, Armando Gonzaga, Henrique Pongetti, Benjamin Lima e Abadie Faria Rosa.

Esta experiência serviu de base para que Kirschenbaum escrevesse o ensaio *Teatro*<sup>3</sup>, publicado em 1949 dentro do *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*, dirigido por Rubens Borba de Moraes e William Berrien. Neste ensaio é reafirmado o esforço que seria encontrar exemplares de peças teatrais, pois todas são publicadas em número reduzido e raramente são feitas segundas edições. A despeito desse desafio, “em meses de pesquisa nas prateleiras de livrarias antigas do Rio e São Paulo”<sup>4</sup>, ele conseguiu colecionar aproximadamente trezentos dramas e encontrar mais algumas centenas na Biblioteca Nacional, nas bibliotecas da Escola Dramática do Rio de Janeiro e do Serviço Nacional de

<sup>2</sup> BARBOSA, Francisco de Assis. “O “scholar” americano Leo Kirschenbaum, descobre o teatro brasileiro”. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, s.p., 13 abr. 1944.

<sup>3</sup> KIRSCHENBAUM, L. Teatro. In: MORAIS, Rubens Borba de; William, BERRIEN (Dir.). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. v. 2. 2. ed. Brasília: Senado Federal, 1998. p. 1259-1278.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 1259.

Teatro, e na Biblioteca Municipal de São Paulo. Outras obras puderam ser consultadas em bibliotecas particulares, onde muitos dramaturgos também consentiram que fossem lidos manuscritos de seus textos. A partir desse levantamento, Kirschenbaum chega à conclusão que cerca de 500 peças foram publicadas no Brasil no século XIX, e aproximadamente 250 até então no século XX, isto é, até 1944. Ele apresenta, na sequência, uma seleção comentada de 45 textos que melhor representassem a dramaturgia brasileira, personalizando os diferentes movimentos teatrais, com o intuito de atestar que “há um pequeno mas respeitável núcleo de valor duradouro”<sup>5</sup>.

A lista de Kirschenbaum aponta o que deveria ser lido para se conhecer o teatro brasileiro, propondo espécie de percurso histórico. Mas, mais do que isso, ela permite observar que seu preparador a elaborou a partir de uma busca pelas publicações de um possível teatro moderno no Brasil. Assim, estão incluídas, dentre outras peças: *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, editada em 1934 e definida como uma “sátira, amarga e surrealista, da sociedade contemporânea, povoada de seres históricos, bíblicos e mitológicos, e de animais. E tão acentuadamente pró-comunista como anticapitalista”; a indelével *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, que “satiriza a corrupção e faz propaganda de uma sociedade comunista”; *Mulato*, de Samuel Campelo, peça que “mostra que o preconceito racial no Brasil está longe de não existir, e constitui um grave problema social”, colocando em cena “um moço brilhante, bem-educado, descendente de avó escrava, (...) frustrado no amor e na carreira profissional pelos brancos arrogantes”; *Rua Alegre 12*, de Marques Rebelo (Eddy Dias da Cruz), segundo o prefácio do autor, uma espécie de tentativa para animar o desenvolvimento do teatro moderno no Brasil, realizando “um estudo penetrante das complexidades de duas famílias da classe média” por meio de “diálogos que revelam estados de consciência que alternam com a ação exterior”; *Falta de Assunto*, de Bandeira Duarte, em que “o autor, sendo ele próprio uma personagem na peça interrompe as outras aqui e ali para conversar com elas sobre qual o desenvolvimento que a ação deve ter”, remetendo a Pirandello e tendo como preocupação principal “fazer drama moderno”; *Conflito*, de Maria Jacinta, em que “a heroína, com coragem e inteligência, convence a família e o noivo de que a falta de uma atitude convencional não é imoral”; *Flor de lótus*, de Maurício Lacerda e Heitor Modesto, que “trata dos problemas psicológicos que confrontam um intelectual que deve decidir-se entre continuar a lutar em prol da humanidade oprimida ou estabelecer-se

---

<sup>5</sup> Ibid. p. 1266.

confortavelmente numa carreira comum”; *Adão, Eva e outros membros da família*, de Álvaro Moreyra, cujos “caracteres são meio reais, meio fantoches”; *Carne para canhão*, de Afonso Schmidt, um drama antifascista e pacifista passado em uma república imaginária, que “refere-se aos problemas do proletariado e às dificuldades dos intelectuais num mundo dominado por fabricantes de munições”; *O sorvedouro*, de José Manuel Cardoso de Oliveira, escrita originalmente em francês em 1901, um drama influenciado pelo naturalismo que porta uma tese proletária contra o alcoolismo; e, por fim, *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, um “drama freudiano, altamente original” passado em três planos diferentes, configurando assim “a contribuição mais importante do teatro brasileiro moderno”.<sup>6</sup>

Essa seleção, bem como os comentários apontados, evidencia que havia um interesse específico do pesquisador norte-americano por peças que tematizassem conflitos sociais e embates políticos, trouxessem críticas ao capitalismo e à sociedade burguesa, representassem a crise de valores tradicionais, expressassem o dilaceramento psicológico do indivíduo e rompessem com estruturas narrativas habituais. De fato, tanto Kirschenbaum quanto Applebaum (apesar deste último observar menos a literatura e mais as iniciativas de sujeitos, grupos e do Estado) parecem ter sido movidos pela busca da identificação do mesmo processo, a saber, como o Brasil, sobretudo ao longo das décadas de 1930 e 1940, havia desenvolvido o seu teatro em direção às tendências modernas internacionais. É certo que, no caso de Kirschenbaum, o reconhecimento desses tópicos não era possibilitado apenas pelas apostas para a modernização então em voga em meados dos anos 1940, mas também pela oferta no mercado livreiro de obras de autores que despontavam, mesmo que timidamente, se aproximando de alguns desses sentidos.

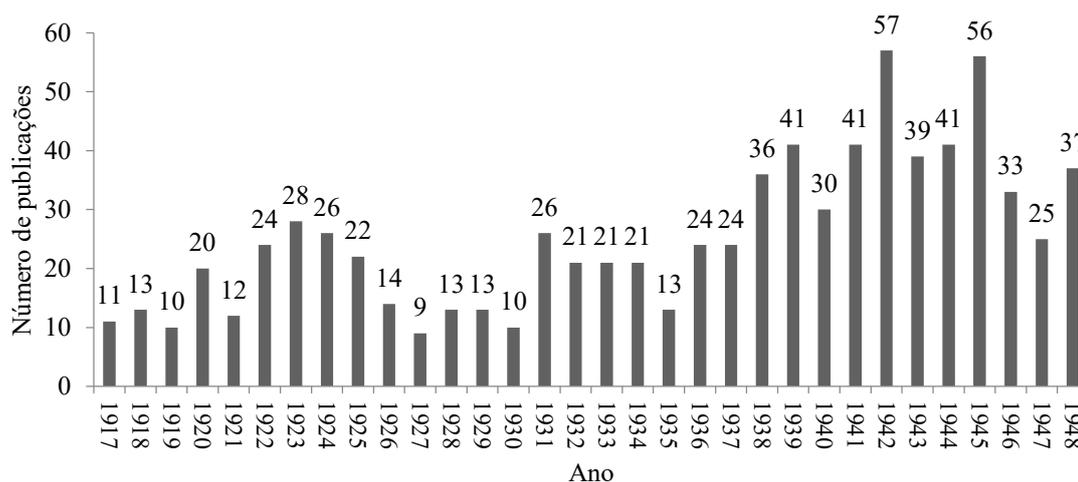
Nessas condições, pode-se mesmo dizer que ocorria uma confluência entre impulsos modernizantes no teatro, melhoria das condições técnicas de produção gráfica,

---

<sup>6</sup> Ibid. p. 1270-1277. As outras peças da lista de Kirschenbaum, compondo um panorama histórico da dramaturgia brasileira são: *O demônio familiar e Mãe*, de José de Alencar; o *Teatro* de Machado de Assis; *O dote*, *O escravocrata* e *Vida e Morte*, de Artur Azevedo; *Macário*, de Álvares de Azevedo; *A bela madame Vargas*, de João do Rio; *A família*, de Quintino Bocaiúva; *Três amores ou o governador de Braga*, de Luís Antônio Burgain; *O dinheiro*, de Coelho Netto; *Marquesa de Santos* e *Nossa Gente*, de Viriato Corrêa; *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias; *Manuel Beckman*, de Domingos Joaquim da Fonseca; *Iaiá Boneca*, de Ernani Fornari; *Direito por linhas tortas* e *As doutoras*, de França Junior; *O contratador de diamantes*, de Afonso Arinos; *Ministro do Supremo*, de Armando Gonzaga; *História de uma moça rica*, de Francisco Pinheiro Guimarães; *O Rio*, de Carlos Lacerda; *Secretário d’El Rei*, de Manuel de Oliveira Lima; *Os impunes*, de Oscar Lopes; *Luxo e Vaidade* e *A torre em concurso*, de Joaquim Manuel de Macedo; *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Junior; *Em família*, de Alfredo Mesquita; *Corja opulenta*, de Feliciano Joaquim de Sousa Nunes; as *Comédias* de Martins Pena; *Nossa Terra*, de Abadie Faria Rosa; *Amélia Smith*, do Visconde de Taunay; *Três lágrimas*, de João Franklin da Silveira Távora; e *Manhãs de Sol*, de Oduvaldo Vianna.

desenvolvimento das editoras e do comércio de livrarias. Convém, entretanto, examinar de maneira mais detida o desenvolvimento e os principais atributos das edições teatrais ao longo de nosso recorte, o que será baseado, em grande medida, na análise quantitativa de nosso inventário. Conforme exposto na Introdução, foi realizada a catalogação de 897 títulos de e sobre teatro publicados no Brasil entre 1917 e 1948. Como já ressaltado, embora essa listagem não seja certamente total, a expressividade do conjunto – bem maior do que as 250 peças identificadas por Kirschenbaum de 1900 a 1944 – permite uma observação significativa das dinâmicas relacionadas ao nosso objeto e ao seu perfil geral. Se por um lado as publicações teatrais representam um montante muito pequeno do volume geral da produção livreira no Brasil daquele momento, por outro, essas obras precisam ser encaradas em suas especificidades de produção, circulação e recepção, o que escapa a conclusões meramente numéricas e comparativas a outros gêneros.

Antes de tudo, dois aspectos merecem ser destacados: os títulos publicados em determinado período podem ser muito diferentes dos cânones conhecidos posteriormente; e, ainda que pequena em relação a países europeus, trata-se de uma produção muito maior do que especulam as afirmações atemporais que atribuem um desinteresse generalizado pelas publicações de teatro. O primeiro ponto a ser observado é a patente, apesar de irregular, progressão numérica da produção dessas edições com a passagem dos anos, conforme demonstra o gráfico 1:



**Gráfico 1:** Número de edições teatrais produzidas no Brasil de 1917 a 1948<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Optamos por não incluir aqui os volumes da Biblioteca Dramática Popular da Livraria Teixeira, devido às suas inúmeras reimpressões ao longo dos anos e à dificuldade em precisar a data das primeiras edições. Embora os títulos constem em nosso inventário datados de acordo com a identificação de alguma de suas impressões, a sua inserção nesse gráfico provocaria distorções.

Esse desenvolvimento pode ser interpretado, primeiramente, à luz das condições gerais do mercado editorial nacional daqueles anos. É sabido que, particularmente no período anterior à Primeira Guerra Mundial, muitos livros brasileiros eram impressos em Portugal (ou até mesmo na França). As peças de teatro, sobretudo as materialmente mais elaboradas e de autores com maior status, não escapavam a essa lógica, como é o caso de uma quantidade considerável de coletâneas de peças de Coelho Netto e Júlia Lopes de Almeida. Conforme já dito, o incremento da indústria nacional após a Primeira Guerra tornará patente a progressiva substituição do livro de teatro editado do outro lado do Atlântico. Esse processo, contudo, será lento e flutuante, como colocado em evidência pelo nosso gráfico. A despeito de certa superação das razões econômicas e técnicas que levavam os editores brasileiros a imprimir no exterior, após um aumento quantitativo até 1922, a segunda metade da década de 1920 será marcada por um acentuado decréscimo da produção editorial teatral, chegando em 1930 à mesma posição de 1917. Tudo indica que, em certo sentido, é acompanhada a tendência apontada por Hallewell, isto é, de que “de um modo geral, os anos 1920 foram um período de pouca significação para a história do comércio livreiro no Rio de Janeiro. Não se registrou nenhuma evolução real entre a morte de Francisco Alves, em 1917, e a Revolução de 1930”<sup>8</sup>. Mas, para além do diagnóstico certamente exagerado de Hallewell, é preciso ressaltar que o período é marcado por uma forte crise no meio teatral.<sup>9</sup>

Há que se considerar, ainda, as resistências em relação ao investimento no gênero. O dramaturgo Baptista Junior, em 1927, afirmaria que

Não há quem desconheça as dificuldades com que tem de lutar no Rio ou mesmo em qualquer cidade importante do Brasil o autor theatral para fazer imprimir a sua obra seja ella uma obra prima. O editor tem pelas obras de theatro uma repulsa instinctiva. Dahi a pobreza de nossa bibliographia theatral. Em toda parte do mundo um livro de theatro é editado com a mesma facilidade que um outro livro qualquer; entre nós, isso não acontece. Existe entre os editores a crença generalizada de que a obra de theatro quando exposta em volume na vitrine dos livreiros, não tem extracção.<sup>10</sup>

Editar teatro nesses anos tratava-se, decerto, de um negócio que poderia ter alto risco, tido como algo voltado para um consumidor específico e limitado, não obstante os diversos usos

---

<sup>8</sup> HALLEWELL. Op. Cit. p. 462.

<sup>9</sup> Conforme já mencionado no capítulo três, a segunda metade da década de 1920 foi marcada por uma crise que levou, segundo o crítico Mario Nunes, a “centenas os artistas desempregados”; NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. v. 3. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. p. 73.

<sup>10</sup> BAPTISTA JUNIOR. “Vida Theatral. De como devem ser examinadas as varias questões que se suscitam na “plataforma” do presidente eleito da Sociedade Brasileira de Autores”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 14, 2 jan. 1927.

do texto já demonstrados. De um lado, os praticantes constituíam grupo relativamente restrito; de outro, o público potencial frequentador de teatros não necessariamente era interessado em ler o que via nos palcos. Testemunham essa situação precária as coleções ou séries teatrais que eram lançadas por editoras, mas não passavam do primeiro ou segundo números.

Soma-se a isso o disseminado desinteresse de parte dos dramaturgos consagrados nos palcos em verem de imediato suas peças ganharem as páginas. De fato, em comparação aos direitos autorais auferidos por representação, os lucros obtidos com a publicação pareciam ser irrisórios. Raimundo Magalhães Junior, ao ser questionado no começo da década de 1940 sobre quanto renderam seus livros, responderia: “Somente oito contos de réis. E alguns desses volumes são de peças teatrais, que tiveram a fortuna de fazer carreira e produzir, em direitos de representação, importâncias bem mais compensadoras”<sup>11</sup>. A publicação irrompe, por outro lado, como recurso para trazer ao público uma peça sua, *O imperador galante*, que apesar de escrita há algum tempo não havia obtido interesse para montagem. Joracy Camargo também fornece um curioso depoimento capaz de iluminar aspectos da relação dos dramaturgos profissionais com seus livros:

Francamente, sinceramente, não experimentei qualquer emoção, ao receber o primeiro exemplar [de *O Bobo do Rei*]. E o mesmo sucedeu quando foi publicada “Deus lhe pague!”, apesar do sucesso de livraria obtido. Creio, no entanto, que o caso pode ser explicado. Para um autor teatral, a publicação de uma peça, em livro, não pode mesmo ter grande significação. Toda a emoção fica esgotada, durante as primeiras representações. E isso é fácil de compreender, desde que se compare o fato de expor-se um livro numa vitrina, para ser ou não ser adquirido, ou para ser adquirido e lido longe das vistas do autor, com a apresentação de uma peça, em cena aberta, diante de espectadores atentos, que se manifestam a cada instante, que consagram ou repudiam a obra, ali mesmo nas barbas do autor.<sup>12</sup>

Embora o posicionamento de Joracy possa ser oriundo de um sentimento particular, o fato de publicar teatro ser geralmente arriscado para o editor e pouco lucrativo para o autor terá duas consequências fundamentais. A primeira será a persistência do comércio de alfarrabistas como meio para se adquirir obras de teatro que não eram lançamentos, uma vez que por intermédio deles eram vendidas bibliotecas de pessoas falecidas, ofertadas como “oportunidades bibliográficas”. Em dezembro de 1936, por exemplo, o *Jornal do Brasil*

<sup>11</sup> PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores*, segunda série. Curitiba – S. Paulo – Rio: Editora Guaíra Limitada, 1941. p. 122.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 87.

anunciava a venda de “uma boa coleção de peças de teatro”<sup>13</sup>, com o respectivo endereço para efetivação do negócio; e em 1939 no *Jornal do Commercio* era noticiada a venda, na Editora Minerva, de “pequena collecção de obras de theatro, crítica, anecdotica, direito theatral, curiosidade, peças, etc. em perfeito estado”<sup>14</sup>. Com persistência, volumes avulsos também poderiam ser encontrados em sebos, como sugere o relato de Kirschenbaum e sua “caça” pela rua São José. Essa procura, entretanto, não era fácil. Ainda em 1919, o jornalista Reis Perdigão afirmava que as peças, quando impressas, o eram em número tão reduzido que rapidamente passavam a ser consideradas “obra rara” e só eram encontradas “depois de dificultosa pesquisa”<sup>15</sup>.

A segunda consequência será a produção significativa de edições viabilizadas pelos próprios autores. Nem sempre de fácil identificação, essas obras eram impressas em gráficas como iniciativa de particulares que negociavam pela impressão de seus textos e se responsabilizavam também pela distribuição, escapando dos projetos e investimentos de editoras, prática comum no terreno da escrita de ficção desde o século XIX. Isso era facilitado, no caso de peças teatrais, pelo relativamente baixo custo de obras simples, com poucas páginas e, em geral, um menor número de tipos ou linhas se comparadas aos romances. Certamente, esse modo de produção acarretava ressonância e tiragens mais circunscritas.<sup>16</sup> O jornalista Walter Benevides, na revista *Festa* em 1928, confirma, ironicamente, essa tendência: “O theatrologo forçosamente (...) há de ver o exemplo do litterato em nosso meio: o valor de uma obra varia na razão inversa do numero de exemplares vendidos (por isso, talvez, que está pegando a moda das tiragens reduzidas, para os amigos)”<sup>17</sup>. Haja vista que esses volumes dificilmente fossem rentáveis, muitas vezes eles se apresentavam mais como aposta de letrados diletantes do teatro, em geral situados às margens dos circuitos profissionais. Embora houvesse esporadicamente prêmios para

<sup>13</sup> “Teatro”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 49, 30 dez. 1936.

<sup>14</sup> “Livros de Theatro”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 26, 24 set. 1939.

<sup>15</sup> REIS PERDIGÃO. “Carta Aberta”. *Comedia Jornal de Theatro*, Rio de Janeiro, Anno IV, N. 121, p. 6-8, 30 ago. 1919. p. 7.

<sup>16</sup> Embora tenha recebido maior investimento, um bom exemplo é a peça *O Rio*, de Carlos Lacerda, editada em 1943 por iniciativa do autor e do conhecedor de livros raros e edições de luxo Clovis Graciano, em apenas 220 exemplares com gravuras em madeira de Lívio Abramo, vinhetas de Walter Lewy e um extenso prefácio de Lacerda. Segundo a revista *Leitura*, tratava-se de uma edição “limitada de um drama de teatro moderno e brasileiro”. A peça já havia sido levada à cena pela Cia. de Arte Dramática Álvaro Moreyra, em 1937, “provocando muitos comentários da crítica do Rio e de São Paulo, pois mostrava uma nova fase do teatro brasileiro; o teatro sem convenções e sem enredo, feito de histórias, cenas e tipos. Seu autor visava renovar os convencionalismos que tradicionalmente apresentam o homem da roça no Brasil como um ser boçal e destituído de qualquer interesse humano”. “Leitura em São Paulo”. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 28, jun. 1943.

<sup>17</sup> BENEVIDES, Walter. “Theatro brasileiro”. *Festa*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 16, 01 fev. 1928.

publicação de textos teatrais – a exemplo dos concursos da Academia Brasileira de Letras instituído em 1920<sup>18</sup> e do Ministério do Trabalho em 1942<sup>19</sup> –, o financiamento da própria obra era um caminho de alto grau simbólico por meio do qual se intentava obter consagração e inserção nos meios teatrais e intelectuais.

Essa modalidade de publicação era particularmente expressiva em outros estados da federação, que não Rio de Janeiro e São Paulo, onde, diante da menor quantidade de editoras mais bem estruturadas, era certamente ainda mais árduo encontrar aquelas dispostas a investir nesse nicho enquanto projeto autônomo. O resultado era o apelo a pequenas gráficas ou o auxílio das imprensas oficiais de cada estado, caso do pintor e professor Anibal Mattos, que de 1918 a 1934 publicou treze livros com peças de teatro pela Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, por pequenas editoras da capital mineira (Athene e Apolo) ou por conta própria, e apenas um título pela prestigiosa Grande Livraria Leite Ribeiro (a peça *Barbara Heliadora*, vencedora do concurso de peças históricas da empresa teatral José Loureiro por ocasião do centenário da Independência).<sup>20</sup> Não obstante, o maior volume de edições permanecia sendo produzido, como era de se esperar, no Rio de Janeiro, seja pela

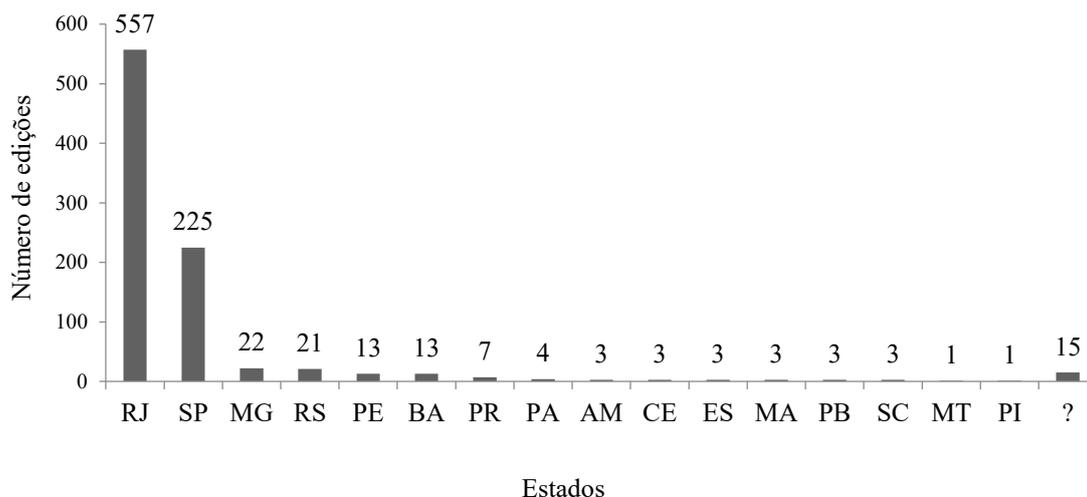
---

<sup>18</sup> O concurso da ABL oscilava entre a premiação a peças de teatro inéditas, peças publicadas ou representadas no ano anterior e peças publicadas mas não representadas. Desse modo, os vencedores eram recompensados por vezes com a edição de seus textos e por vezes com gratificações financeiras. De 1920 a 1939, os laureados foram: em 1920, *Esquecer...*, de Tobias Moscoso, Herbert de Mendonça e Luiz Peixoto; em 1924, *1830*, de Paulo Gonçalves; em 1925, *Partida para Citera*, de Martins Fontes; em 1926 não se concedeu prêmio a nenhum dos concorrentes; em 1927, *Marquesa de Santos*, de Luiz Edmundo; em 1928, *Gente Sensível*, de Jarbas de Carvalho; em 1929 não se concedeu prêmio a nenhum dos concorrentes; em 1930, *Pierrot*, de Pascoal Carlos Magno; em 1931 não se concedeu prêmio a nenhum dos concorrentes; em 1932, *O bobo do rei*, de Joracy Camargo; em 1933 não houve concorrentes; em 1934, *Almas Solitárias*, de Aníbal Mattos; em 1935, 1936 e 1937 não se concedeu prêmio a nenhum dos concorrentes; em 1938, *O gosto da vida*, de Maria Jacinta; e em 1939 não se concedeu prêmio a nenhum dos concorrentes. Fonte: “Incentivo proporcionado aos autores brasileiros”. *Anuário Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro, p. 36, 1941-1942.

<sup>19</sup> O prêmio Darcy Vargas, parte do Concurso de Romance e Teatro instituído pelo ministro Marcondes Filho no Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, em 1942, foi vencido pela comédia *Julho 10!*, escrita pelas operárias Leda Maria de Albuquerque e Maria Luisa Castelo Branco. Publicada juntamente com o romance premiado *Pedro Maneta*, de Paulo Licio Rizzo, com uma tiragem de 10 mil exemplares para serem distribuídos gratuitamente nos sindicatos, a peça era elogiosa ao Estado e à conquista de direitos trabalhistas sem a necessidade de se recorrer à violência. PARANHOS, Kátia Rodrigues. A invenção de um teatro proletário sem rancor: textos e formas de leitura no “Estado Novo”. In: V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008, Belo Horizonte-MG. *Memória Abrace Digital*, v. 1. Belo Horizonte: ABRACE, 2008. p. 01-05.

<sup>20</sup> São os seguintes os livros de teatro de Anibal Mattos publicados dentro do nosso recorte: *Anita Garibaldi* (Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1918); *Quem deve perdoar* (Editora Athene, Belo Horizonte, 1921); *Canção da Primavera* (2ª edição, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1921); *Sombras que fogem* (3ª edição, Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1922); *Um sonho ao luar* (2ª edição, Editora Novella Nacional, BH, 1922); *Ponto Final* (2ª edição, Editora Novella Nacional, BH, 1922); *O Imprevisto* (sem editora, BH, 1922); *Barbara Heliadora* (Livraria Leite Ribeiro, RJ, 1923); *Anita Garibaldi* (2ª edição, Edições Apolo, BH, 1932); *Jesus na Bethania* (sem editora, BH, 1932); *Dona Maria de Souza, a heroína de Vila Nova do Serinhaen* (Edições Apolo, BH, 1933); *Almas Solitárias* (Edições Apolo, BH, 1933); *Um fidalgo do século XVII* (Edições Apolo, BH, 1934).

concentração de editoras ou pela reunião de literatos que se encontravam na capital federal em busca de projeção na imprensa, para ocupar cargos públicos ou adentrar nas dinâmicas da máquina teatral. A distribuição das 897 edições de nosso inventário por estado pode ser observada no gráfico a seguir:



**Gráfico 2:** Número de edições teatrais produzidas por estado brasileiro de 1917 a 1948

Percebe-se que o Rio de Janeiro era secundado pelo estado de São Paulo, com 225 títulos. Entretanto, a despeito do *boom* da indústria editorial paulista verificado a partir dos anos 1920<sup>21</sup>, excetuando-se o caso específico da Livraria Teixeira (responsável por 125 das 225 obras), as edições teatrais não parecem acompanhar no mesmo ritmo esse espantoso desenvolvimento. O principal motivo para essa incompatibilidade reside, provavelmente, na conjunção particular que vincula a publicação de teatro e a dinâmica dos palcos, condição que ainda se concentrava de maneira discrepante no Rio de Janeiro. Há que se dizer ainda

<sup>21</sup> A esse respeito, Nicolau Sevcenko afirmou que “a indústria editorial paulista (...) assiste a um boom inesperado a partir do início dos anos 20. Em parte desencadeado pela crise de importações e a calamitosa carestia do pós-guerra, o fato é que esse surto adquire uma dinâmica própria e se torna num crescendo auto-sustentado. Ele envolve não só livros, mas também revistas e folhetos de todo tipo, (...). Quanto aos livros, com uma tiragem anual em torno de 1 milhão de volumes, uma multiplicação entre duas e três vezes do número de casas editoras e livrarias em 1921, com relação ao número existente até o fim da Guerra, São Paulo passa a atrair escritores dos quatro cantos do país, querendo ter suas obras publicadas com a rapidez e qualidade que a indústria editorial paulista oferecia. A própria imprensa carioca, tão ciosa das suas prerrogativas de sede política e cultural do país, passa a se referir a São Paulo como “a capital do livro no Brasil, como Leipzig é na Alemanha” e a denominar a nova geração de jovens intelectuais, que começa a vicejar na cidade abastecendo o mercado editorial, de “o fenômeno paulista””. SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 95-96.

que apesar de a maior parte dos volumes se concentrar na capital de cada estado, há produções pontuais em outras cidades, cujos exemplos mais representativos são Petrópolis (25 títulos), Niterói (10), Campinas (8) e Pelotas (3), além de diferentes localidades com uma ou duas obras cada: Botucatu (SP), Araras (SP), Ribeirão Preto (SP), Santos (SP), São José dos Campos (SP), Sorocaba (SP), Piracicaba (SP), Campos (RJ), Barra do Piraí (RJ), Natividade de Carangola (RJ), Curvelo (MG), Uberaba (MG), Ouro Preto (MG), Ipiranga (BA) e Paranaguá (PR). Nessa estatística, devemos lembrar que o fato de as instituições de salvaguarda se localizarem primordialmente nos grandes centros acabou por interferir na conservação desses documentos, e que, por esse motivo, é plausível que obras de outros circuitos não tenham sobrevivido.

Esse conjunto de livros heterogêneos se situa entre formas mais artesanais e mais industriais de produção do impresso, sendo que as diferenças entre um projeto editorial e uma ação individual para impressão não acarretavam necessariamente consequências técnicas. Há, por outro lado, diferenças significativas nos projetos editoriais dos períodos anteriores e daquele iniciado com a Primeira Guerra Mundial, o que decerto acompanhava o movimento amplo da indústria gráfica no Brasil. Nos primeiros anos do século XX, poucas publicações teatrais brasileiras de autores de maior renome recebiam tratamento mais aprimorado, como as peças de João do Rio, editadas pela F. Briguiet & Cia e pelos Editores Villas Boas & C. O usual era a utilização de capas puramente tipográficas encerrando volumes econômicos, o que podia indicar tanto a inexistência de projeto editorial bem definido quanto o equilíbrio entre limites técnicos e lastro para investimento. A construção dos espaços visuais, particularmente das capas, passará por grandes transformações a partir do fim do primeiro conflito mundial.

Rafael Cardoso<sup>22</sup>, examinando os vestígios materiais da produção livreira anterior à “época heroica” inaugurada por Santa Rosa em meados da década de 1930, argumenta que o processo de substituição de importações no mercado editorial teria se dado ainda durante a Primeira Guerra, trazendo uma especialização da atividade que repercutiu nos planejamentos gráficos. Para ele, “os anos 1920 foram um período de importantes mudanças na concepção e na confecção dos livros, estabelecendo as bases para o grande “surto editorial” da década de 1930”<sup>23</sup>. A importação de máquinas e a criação de novas fábricas de

---

<sup>22</sup> CARDOSO, Rafael. O início do design de livros no Brasil. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosacnaify, 2005. p. 160-196.

<sup>23</sup> Ibid. p. 169.

papel, bem como o crescimento urbano e a expansão do público leitor, concorreram para essa renovação, facilmente verificável na proliferação de revistas ilustradas, portadoras de um “senso de modernidade tecnológica e cultural que então se difundia no imaginário social dos brasileiros”, atestando “como esse ímpeto modernizante encontrou um grande canal de expressão na mídia impressa”<sup>24</sup>. Sendo assim,

A ilustração de capas (...) está inserida em um amplo esforço para tornar atraentes as novas edições mais baratas em brochura. Distanciando-se do tradicional culto ao livro como objeto de luxo, bem encadernado, com bom papel e acabamento artesanal, as edições populares das décadas de 1910 e 1920 empreendem uma nítida tentativa de compensar com um projeto gráfico vistoso a má qualidade de seus materiais e o seu péssimo acabamento.<sup>25</sup>

Refletindo uma nova concepção do livro como objeto gráfico industrial, a ilustração de capas surge então como destacado recurso de comunicação não verbal que aumentava as potencialidades comerciais do produto. Posto isso, Cardoso constata a introdução ou adoção de algumas práticas entre 1917 e 1932, a saber, a generalização do uso de capas ilustradas; as primeiras iniciativas de refinamento no projeto dos miolos; e a aplicação de preceitos de identidade visual em projetos de livros de uma mesma coleção ou editora.<sup>26</sup>

Decerto, essas conquistas eram derivadas de um desenvolvimento técnico que levou às primeiras reformas relevantes na indústria do livro. Paulo Iumatti, ao estudar as características gráficas e materiais do livro brasileiro entre 1914 e 1945, afirma que nesse período ocorreu uma efetiva profissionalização da atividade editorial, levando o segmento a um novo patamar tecnológico, fruto da importação, sobretudo para o parque gráfico de São Paulo, de “maquinário (...) proveniente da Alemanha, da França, da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos entre 1905 e 1913 e a partir de 1920”<sup>27</sup>. Embora Iumatti centre sua análise na cidade de São Paulo para mostrar como o trabalho gráfico se desenvolveu como uma das principais indústrias no Brasil desse período, é certo que havia impactos na produção teatral impressa também no Rio de Janeiro, pois, como ele mesmo afirma, editoras do Rio contratavam os serviços de gráficas paulistas por “cobrarem preços mais baixos e terem melhor nível técnico, maior volume de produção e um padrão superior de trabalho”<sup>28</sup>. Apesar de nem sempre podermos identificar as gráficas onde eram compostos os títulos de nosso

---

<sup>24</sup> Ibid. p. 168.

<sup>25</sup> Ibid. p. 177.

<sup>26</sup> Ibid. p. 193.

<sup>27</sup> IUMATTI, Paulo Teixeira. *Arte e Trabalho: aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945)*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2016. p. 23.

<sup>28</sup> Ibid. p. 93.

inventário, não há dúvidas que uma quantidade considerável era impressa na capital paulista, como atestam os distintivos da Empresa Gráfica Revista dos Tribunais, a maior do Brasil, fundada em 1927 com o maquinário adquirido das oficinas de Monteiro Lobato, e que chegou a ser responsável nas décadas de 1930 e 1940 por cerca de 60% da produção brasileira de livros<sup>29</sup>.

Com efeito, os avanços técnicos que permitiram uma cultura de ilustração de capas, utilizada de maneira mais sistemática e advinda especialmente na década de 1920, configuraram uma combinação significativa para as edições teatrais, onde havia há décadas uma forte cultura de impressão em brochuras, e onde a mediação da imagem era algo relevante para a visualização de aspectos de um espetáculo virtual a ser projetado na leitura. Apesar dessas edições não fornecerem exemplos estéticos de excelência em programação visual, verifica-se em parte desse conjunto a emergência, precisamente em nosso recorte, de um investimento imagético até então desconhecido. Em que pese o desafio inerente ao exame das capas, haja vista que muitos volumes foram conservados em encadernações que as subtraíam, e embora as ilustrações fossem tributárias de inspirações variadas, distinguimos três principais linhas que orientaram os projetos gráficos naqueles anos, e que conviviam apesar de certa tendência substitutiva com o passar do tempo [Imagens 45-71, p. 350-352]<sup>30</sup>.

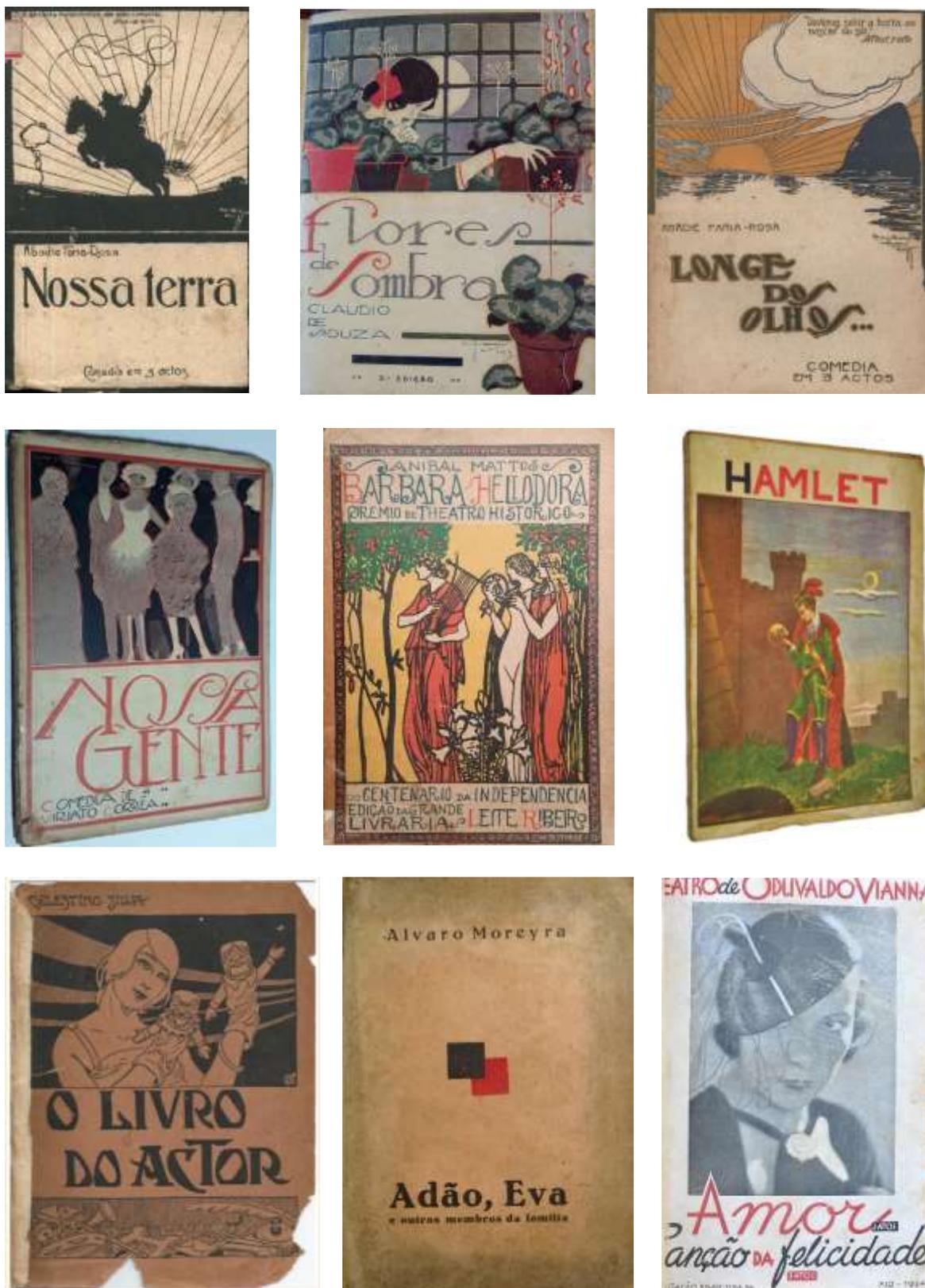
A primeira delas consistia em estampar as brochuras com ilustrações que lançavam mão de recursos visuais semelhantes aos que proliferavam nas revistas ilustradas e na publicidade das primeiras décadas do século, onde eram representados de modo não naturalista paisagens e motivos cotidianos, em diálogo com as fontes e a diagramação do título e das informações escritas complementares.<sup>31</sup> Podemos citar, como exemplo, os casos de *Nossa Terra* (1917) e *Longe dos Olhos* (1919), ambas de Abadie Faria Rosa publicadas pela Casa Braz Lauria, em que foram aplicadas gravuras de paisagens que remetiam ao Rio Grande do Sul e ao Rio de Janeiro sob o nascer do sol; e de *Nossa Gente* (1920), de Viriato Corrêa, também pela Braz Lauria, que apresentava em uma capa equilibrada entre título e ilustração uma galeria de tipos urbanos em chave próxima da caricatura e da charge.

---

<sup>29</sup> HALLEWELL. Op. Cit. p. 390.

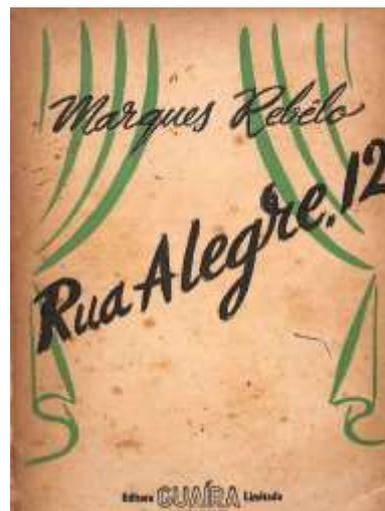
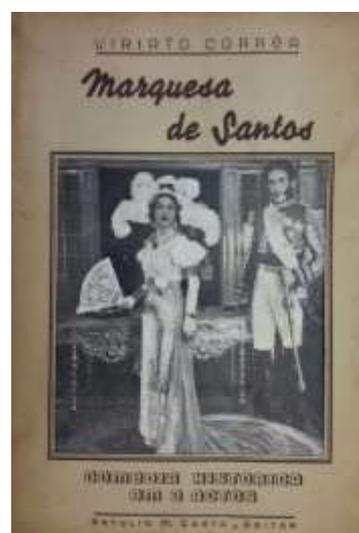
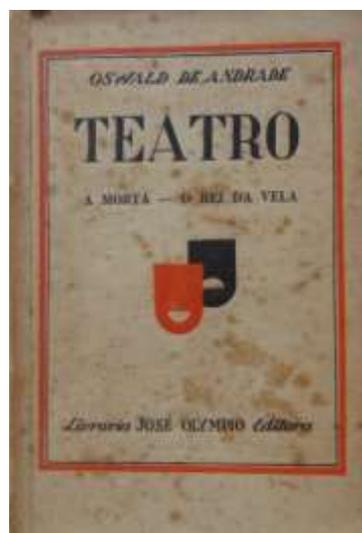
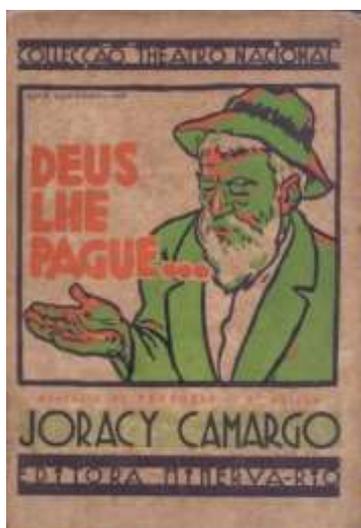
<sup>30</sup> Pelo panorama de capas trazidos nessas páginas, pode-se observar as descrições que se seguem.

<sup>31</sup> Infelizmente, a autoria dessas ilustrações raramente pode ser reconhecida, sendo por vezes apenas identificada no próprio desenho por meio de pequenas iniciais.

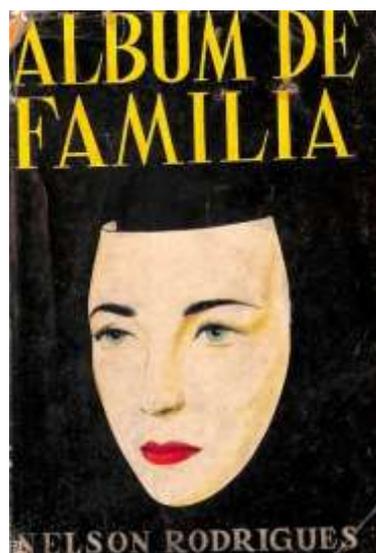
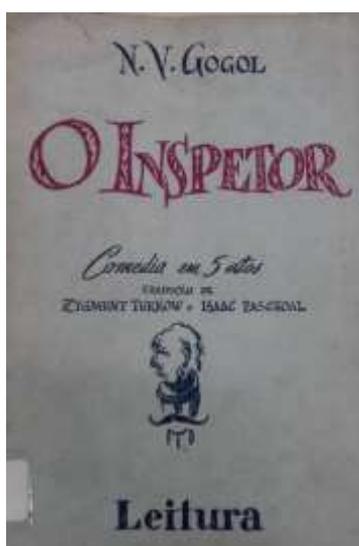
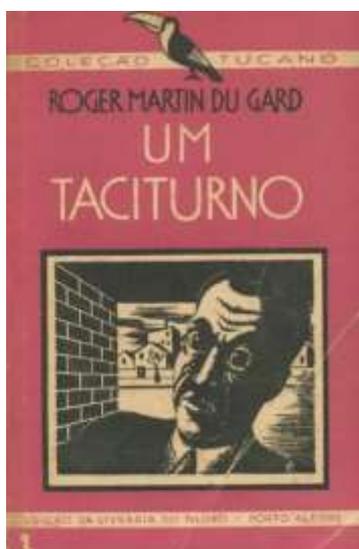
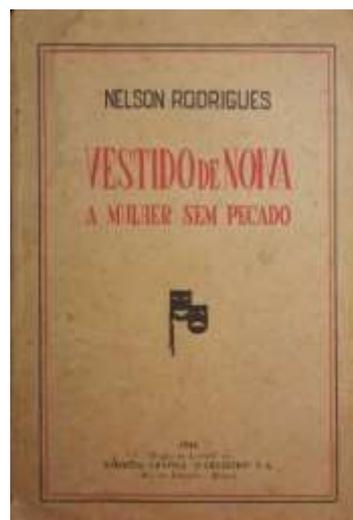
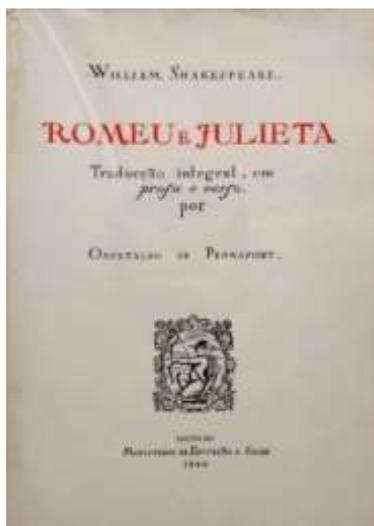


Imagens 45-53: Panorama de capas de edições teatrais (1917-1934)<sup>32</sup>

<sup>32</sup> As capas que se seguem estão todas em ordem cronológica de publicação.



Imagens 54-62: Panorama de capas de edições teatrais (1934-1940)



Imagens 63-71: Panorama de capas de edições teatrais (1940-1946)

Um marco significativo de investimento imagético parece ter sido *Flores de Sombra* (1919), de Claudio de Souza, sucesso de vendas da Pimenta de Mello & C. – “um conglomerado de gráfica, editora e livraria”<sup>33</sup> capaz de produzir em escala industrial<sup>34</sup> – que trouxe desenho mais sofisticado e em maior número de cores, criado por J. Carlos. Com tonalidades *art-nouveau*, possível evocação da arte japonesa e atmosfera lúgubre, uma jovem chora enquanto cuida de suas plantas, emoldurada por uma janela quadriculada por onde pode-se ver a lua. Um vaso de flores atravessa a área da ilustração e é colocado diante do título, sendo também utilizado na contracapa. Deve-se ressaltar ainda que esta publicação é provavelmente uma das primeiras nacionais a se valer de fotografias de cena em meio ao texto. A utilização de cores, no caso das editoras mais prósperas, passava a ser um recurso atrativo comercialmente. Isso pode ser verificado ainda nas edições de *Barbara Heliodora* (1923), de Aníbal Mattos, pela Livraria Leite Ribeiro, em que cores fortes preenchem uma gravura de traçado *art-nouveau* onde o mundo antigo e a natureza reforçam o contexto árcade; e de *Hamlet* (1925), publicado pela Livraria João do Rio, antiga Livraria Carioca, de Saverio Fitipaldi. Segundo Ubiratan Machado, este editor copiava popularíssimos livretos italianos de casas como a Società Editoriale Milanese, com “capas ilustradas com desenhos sugestivos e intensamente coloridas”<sup>35</sup>, acabando por inaugurar uma tradição brasileira *kitsch* nesse setor, e *Hamlet* segue precisamente esse modelo.

A segunda linha a orientar os projetos gráficos, mais usual a partir da década de 1930, constituiu-se na utilização de investimentos imagéticos que se aproximavam das representações publicitárias próprias do cinema. Nesses casos, o vínculo às montagens era normalmente explícito, com a utilização de fotografias ou ilustrações dos grandes astros dos palcos. Neste rol, podemos incluir *Teatro de Oduvaldo Vianna* (1934), pela Civilização Brasileira, em que era estampada uma foto de rosto da atriz Dulcina de Moraes na peça *Amor*, em expressão misteriosa e sedutora; *Marquesa de Santos* (1938), saída pela Getúlio M. Costa, em que uma fotografia de cena trazia novamente Dulcina exibindo seu suntuoso

<sup>33</sup> CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 104.

<sup>34</sup> Segundo Rafael Cardoso, em 1918 (portanto apenas um ano antes do lançamento de *Flores de Sombra*) a tradicional empresa gráfica Pimenta de Mello & C. se uniu à Sociedade Anônima O Malho, até então de propriedade do deputado Luiz Bartholomeu e “dona de algumas das revistas mais lidas do Brasil, entre as quais o semanário satírico *O Malho* e a revista infantil *O Tico-Tico*. Sob a liderança de José Pimenta de Mello, o novo conglomerado passou a dominar o mercado de revistas na década de 1920, com o acréscimo dos títulos *Para Todos* (1918-58), *Ilustração Brasileira* (1920-30) e *Cinearte* (1926-42)”. CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 181.

<sup>35</sup> MACHADO. Op. Cit. p. 159.

figurino de época; e *O simpático Jeremias* (1935), *Maria Cachucha* (1940) e *A mulher do padeiro* (1945), onde os astros Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira em seus personagens eram desenhados, à moda dos cartazes cinematográficos que transformavam fotografias em ilustrações coloridas.

Por fim, a terceira e última linha constatada abandonava as capas “narrativas” que aludiam ao conteúdo das peças ou aos seus intérpretes para apresentar projetos mais vanguardistas, formalistas ou minimalistas que flertavam com a institucionalização modernista. Nesse sentido, *O homem e o cavalo*, peça de Oswald de Andrade publicada em 1934, apresenta uma ilustração em duas cores do próprio autor, em que se sobrepõem no espaço as figuras de um cavalo, de um homem e do que talvez sejam duas chaminés de fábrica, em um jogo de formas nada realista. É também significativo que a edição de *Adão, Eva e outros membros da família*, de Álvaro Moreyra, texto de uma experimentação assumidamente modernizante com o Teatro de Brinquedo, tenha sido lançada pela Pimenta de Mello & C., em 1927, em apresentação visual que propunha na capa, além de título e autor, apenas dois abstratos pequenos quadrados preto e vermelho sobrepostos. Do mesmo modo, as edições do *Teatro* de Oswald de Andrade (1937) pela José Olympio, e de *Vestido de Noiva e A mulher sem pecado* (1944), de Nelson Rodrigues pela Edições O Cruzeiro, traziam apenas uma moldura e as insígnias das máscaras teatrais centralizadas, tendo a segunda dessas capas sido criada pelo artista italiano Enrico Bianco. Igualmente, *O Inspetor de Gogol* (1945) e *O Teatro Soviético* (1945), ambos da Editora Leitura, optaram por investir nos caracteres tipográficos acompanhados de pequenos desenhos sugestivos ou formalistas aludindo ao construtivismo. Procedimento semelhante, de outra ordem estética, já havia sido adotado também na edição de *Romeu e Julieta* (1940), pelo Ministério da Educação e Saúde, ilustrado por Santa Rosa; e em 1945 o livro *O teatro soviético na guerra*<sup>36</sup>, da Edições Horizonte, trazia uma gravura com duas figuras sobre um tablado defronte um cenário industrial de feições cubo-futuristas. Sendo assim, pode-se afirmar que a constatação de Antônio Cândido era de algum modo estendida às publicações teatrais, isto é, de que após a Revolução de 1930 as casas editoriais

Confiaram (...) nos jovens artistas, que trouxeram para as capas e ilustrações as conquistas das artes visuais do decênio anterior, incorporando à sensibilidade média o que antes ficara confinado aos amadores esclarecidos. Assim, insensivelmente o leitor se familiarizou

---

<sup>36</sup> Esta obra ainda será abordada na última seção deste capítulo.

com o cubismo, o primitivismo, o surrealismo, as estilizações do realismo (...).<sup>37</sup>

O desenvolvimento técnico e o incremento dos investimentos também impactaram em alguma medida os miolos dos livros, gerando composições textuais mais arejadas. O maior zelo tipográfico levou, em alguns casos, a um maior cuidado e atenção no que se refere à disposição das rélicas e espaçamento das margens. Se em qualquer impresso as margens já devem garantir o mínimo para que o leitor o segure sem atrapalhar a leitura, em uma publicação de peça teatral que pode visar a leitura em voz alta e o ensaio, esse cuidado deveria, ao menos em tese, ser redobrado. Esse ideal, contudo, era inevitavelmente equilibrado com os impasses materiais, uma vez que acarretava maior gasto com papel. Finalmente, em relação ao aprimoramento dos aspectos gráficos, podemos mencionar que passaram a ser inseridos com maior frequência ornamentos, barras, ilustrações sintéticas e fios ordenando o espaço do texto e, principalmente, o começo dos atos.

Se o período que estudamos testemunhou a ampliação das possibilidades literárias para o autor de teatro, em termos de reconhecimento profissional e canais de expressão, é necessário reafirmar que a década de 1930 significou um momento crucial no que se refere à configuração de novos horizontes de expectativa tanto para os trabalhadores do teatro quanto para aqueles desejosos pela renovação dos palcos, afinados com o amplo repertório de apostas na modernização do país por meio da intervenção estatal. A conjunção entre a ação centralizadora do Estado – promovendo e controlando a produção intelectual e cultural –, a expansão do sistema educacional e as circunstâncias tecnológicas e comerciais também teve, como sabido, seus impactos no mercado editorial. No que se refere ao nosso objeto, o gráfico 1 [p. 341] revela que no começo dessa década houve uma pequena queda, ou ao menos uma estagnação, no ritmo da produção, em face, provavelmente, das consequências da crise de 1929. A partir de 1936, no entanto, o crescimento do volume de edições teatrais produzidas no Brasil será acentuado, acompanhando o momento favorável para a indústria livreira, quando as taxas de crescimento chegavam a 600% e “pela primeira vez desde o início do século XIX, o livro brasileiro (...) tornava-se competitivo em seu próprio mercado nacional”<sup>38</sup>.

Gustavo Sorá sintetiza de modo abrangente esse panorama:

---

<sup>37</sup> CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984, p. 33.

<sup>38</sup> HALLEWELL. Op. Cit. p. 440.

Até a segunda metade da década de 1930, os mercados do livro eram organizados por forças centrípetas ao Estado. Não havia condições políticas e econômicas para garantir a distribuição dos materiais impressos por todo o território nacional. Isso somente era possível para editores de livros com público cativo, como os didáticos da Francisco Alves ou os jurídicos da Saraiva. A diferenciação entre livrarias e editoras como espaços de comércio separados dos de produção de livros especializados, o aparecimento dos primeiros distribuidores profissionais, a fundação de sociedades de representação dos interesses específicos dos editores, a realização das primeiras exposições editoriais, modificações nas regulamentações financeiras, das remessas pelo correio, a publicação de periódicos profissionais e a multiplicação da propaganda são algumas das dimensões que foram se articulando até a formação de um verdadeiro campo editorial nacional. Até início de 1930, editar era uma prática de impressores e livreiros. Em fins dessa década passou a ser uma atividade que demandava dedicação completa, diferenciação de funções, dando lugar, desse modo, ao surgimento de uma nova forma de poder na regulação da produção e circulação da palavra impressa em livro.<sup>39</sup>

Esse processo de especialização e profissionalização – marcado pelo surgimento de novas editoras, pela fusão de antigas e “por um conjunto de transformações na estrutura e na organização do trabalho de edição”<sup>40</sup> – teve como corolário a individualização da figura do editor, diferenciado do livreiro, do impressor e do autor, como o demonstrou Sorá a partir do caso emblemático de José Olympio. Tudo indica que esse mesmo processo fornece as condições de possibilidade para que algumas editoras passassem a apresentar os próprios projetos em torno da publicação de obras teatrais. Mesmo que dramaturgos estivessem por trás das negociações e arcassem com parte dos custos, elas acabavam por encampar tais iniciativas, o que acabou por elevar o investimento nesses objetos, revesti-los de maior cuidado na preparação e aumentar seu potencial de distribuição e de legitimação.

O cotejamento da lista de editoras do Rio de Janeiro registradas no Instituto Nacional do Livro em 1938 com o nosso inventário demonstra que das 40 empresas mencionadas, apenas dez não produziram nenhuma obra teatral naqueles anos.<sup>41</sup> Isso não significava um grande número de títulos, mas, pelo contrário, que as edições teatrais eram em geral iniciativas esporádicas dentro de um espectro muito maior de outros gêneros. O caso da Livraria do Globo, de Porto Alegre, pode servir de exemplo: segundo Elisabeth Torresini, o auge da produção da casa, entre 1938 e 1948, foi de um total de 834 obras, onde

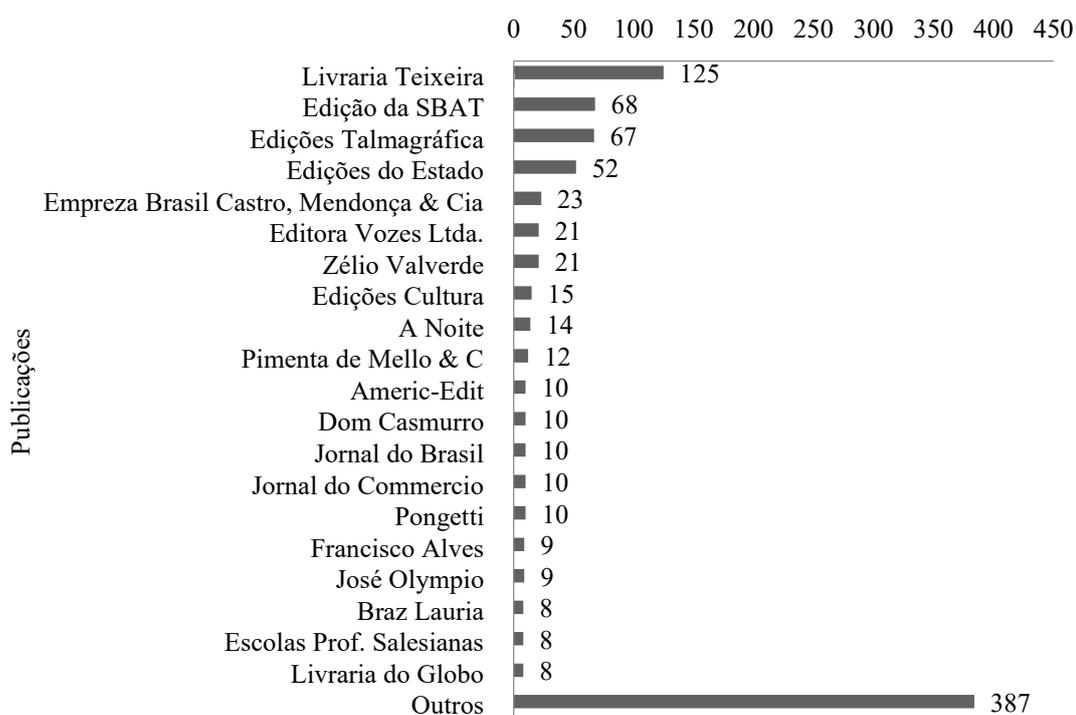
<sup>39</sup> SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 2010. p. 30.

<sup>40</sup> IUMATTI. Op. Cit. p. 42.

<sup>41</sup> Companhias Editoras do Rio de Janeiro, D.F. registradas no INL, 1/12/1938. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1934.09.07-1.

predominavam as grandes publicações traduzidas.<sup>42</sup> Destas, ao que tudo indica, apenas oito podem ser classificadas como edições teatrais.

Não obstante, algumas casas se destacavam. O gráfico 3 fornece um panorama das editoras que, de 1917 a 1948, mais lançaram volumes de e sobre teatro:



**Gráfico 3:** Número de edições teatrais por editora no Brasil de 1917 a 1948

O maior conjunto, “outros”, diz respeito à produção de até sete títulos cada, por uma variedade de 200 editoras, livrarias ou tipografias, além de algumas obras de confecção não identificada, o que por certo engloba desde edições de autor até volumes esporádicos de empresas de destaque, como a Cia Editoa Nacional, a Civilização Brasileira, a Garnier, a Monteiro Lobato, O Cruzeiro, a Melhoramentos, a Leite Ribeiro, a W. M. Jackson e a Saraiva.<sup>43</sup> As primeiras posições são ocupadas, como era de se esperar, pelos

<sup>42</sup> TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. Memória Editorial, 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1999. O levantamento feito pela autora, de acordo com o Livro de Registros da editora, segue a seguinte catalogação: Literatura Estrangeira (39%), Culinária e Trabalhos Manuais (9.9%), Literatura Rio-grandense (9,7%), Ciências Humanas, Sociais e Econômicas (9,6%), Dicionários, Gramáticas e Teoria Literária (8,3%), Direito e Legislação (2,1%), Literatura Brasileira (1,2%), Outros (4,9%) e Não classificados (6,4%).

<sup>43</sup> A lista completa de obras, com identificação das casas editoriais, pode ser consultada no inventário anexado ao fim da tese.

empreendimentos especializados já abordados neste trabalho – a Livraria Teixeira, as edições da SBAT e a Talmagráfica (ou Papelaria Coelho e Pedro Primeiro) –, seguidos por edições promovidas ou financiadas por órgãos de Estado<sup>44</sup>.

No começo da década de 1920, teve algum destaque no ramo a Empresa Brasil Castro, Mendonça & Cia, dirigida por Ruy Castro e Carlos Sússekind de Mendonça. Possuidores das próprias oficinas gráficas, eles publicaram peças, sobretudo comédias ligeiras e “elegantes” encenadas no Teatro Trianon, algumas das quais saídas como série especial da revista Foto-Film, já mencionada em nosso capítulo dois. Em 1925, eles também lançariam *Arte de fazer graça*, sucesso de livraria escrito por Procópio Ferreira. Ao que tudo indica, a aposta nesse setor era derivada de um interesse específico de ambos, haja vista que muitos dos textos publicados eram do próprio Ruy Castro, que via na empresa uma forma de emplacar suas criações. Carlos Sússekind editaria igualmente uma peça sua em 1924, *Para o retrato de amada Fonfredo*, e em 1926, já com a firma sob a razão social Mendonça, Machado & Cia, seria lançada a sua *História do Theatro Brasileiro (1565-1840)*.<sup>45</sup>

Afora os empreendimentos mais especializados, as editoras católicas (Vozes Ltda. e Escolas Profissionais Salesianas) e as seções de obras dos jornais (Jornal do Brasil, Jornal do Commercio, A Noite e Dom Casmurro), a maior parte das outras editoras presentes no gráfico se orientava, no que se refere a publicar teatro, a partir de estratégias que conformavam uma política editorial capaz de tornar a publicação teatral mais segura e vantajosa, pois, como afirmado na época, “é sabido que o público brasileiro ainda não se acostumou a ir a uma livraria para comprar uma peça de teatro”<sup>46</sup>. A primeira dessas estratégias dizia respeito a seguir os grandes sucessos dos palcos. Se evidentemente o procedimento não era novo, sendo, como vimos, utilizado pelo mercado livreiro ao menos desde o século XIX, a partir da década de 1920 será alcançado um novo patamar com casos

---

<sup>44</sup> Estão incluídas edições do Departamento Nacional de Propaganda (DNP); Departamento de Cultura de São Paulo; DIP; Imprensa Nacional; Imprensa Naval; Ministério da Educação e Saúde; Ministério do Trabalho; Imprensas Oficiais dos estados; Prefeituras; Secretarias Municipais de Cultura; Arquivo Municipal; e Publicações da Universidade de São Paulo. Algumas dessas “edições do Estado” serão analisadas na próxima seção.

<sup>45</sup> Adriana Sussekind de Mendonça afirma, a partir do diário do jurista Carlos Sússekind de Mendonça, que na década de 1940 eram realizadas representações de teatro amador em sua casa, sendo inclusive batizada a “Companhia Doméstica de Negações Teatrais”, dirigida por sua esposa Gilda de Almeida Rego e tendo como atores os filhos, primos, sobrinhos e amigos. Para tal atividade, eram confeccionados até programas e cartazes. Embora sua empresa gráfica tenha operado em década anterior, é possível vislumbrar aí seu alto grau de interesse pelo teatro. MENDONÇA, Adriana Sussekind. *A vida cultural no Rio de Janeiro durante a Segunda Guerra Mundial através do diário do jurista Carlos Sussekind de Mendonça*. 2013. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2013.

<sup>46</sup> “Teatro de Joracy Camargo”. *O Malho*, Rio de Janeiro, p. 45, nov. 1945.

de sucessivas edições de um mesmo texto que fazia carreira longa nos tabladros, particularmente por intermédio dos grandes astros. A associação da edição a uma montagem prévia de êxito era, portanto, um recurso prudente que poderia justificar investimentos e afastar o fracasso financeiro. Assim, *Flores de Sombra*, que cumpriu mais de 100 apresentações apenas na temporada de estreia no Trianon entre 1916 e 1917, teve cinco edições de 1919 a 1922, as duas primeiras pela Pimenta de Mello & C. e as três seguintes pela S.A. Lith. Typ. Fluminense.<sup>47</sup> Do mesmo modo, *Nossa Gente*, “A Capital Federal”<sup>48</sup> de Viriato Corrêa, teve quatro edições pela Casa Braz Lauria, “agência de publicações mundiais”, em 1920.

A manutenção de alguns textos que sempre voltavam ao repertório das companhias naquelas décadas fazia com que por vezes as edições esgotadas fossem retomadas por empresas distintas, com quem o autor fazia, provavelmente, um novo contrato para publicação. Em alguns casos, as sucessivas edições iam incorporando reflexos da recepção e consagração do espetáculo, inserindo-se prefácios, trechos de críticas e, mais raramente, fotografias de cena. O caso exemplar para essa dinâmica é o da pequena Livraria Editora Minerva, estabelecida à rua São José nº 21, que apesar de não figurar em nosso gráfico 3 publicou seis obras bastante atrativas entre 1937 e 1945, compondo sua Collecção Theatro Nacional. A casa fora fundada e dirigida por Oscar Mano, antigo caixeiro da Livraria Francisco Alves, que se desligara da Flores & Mano<sup>49</sup>, onde havia publicado em 1934 a segunda edição de *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, e, em 1935, *O simpático Jeremias*, um dos maiores sucessos da carreira de Leopoldo Fróes, escrito por Gastão Tojeiro e estreado em 1918. Podemos imaginar que essas experiências serviram de ensaio para as seguintes na nova empresa. Com efeito, em 1937 a Minerva reedita *O Bobo do Rei*, de Joracy Camargo, publicado pela primeira vez pela SBAT em 1932; e em 1945, *Longe dos Olhos*, de Abadie Faria Rosa, publicado anteriormente em 1919 pela Braz Lauria. Seguindo os êxitos cênicos de Procópio Ferreira, como no caso de *O Bobo do Rei*, ela lança em 1940 *Maria Cachucha*, também de Joracy Camargo, e em 1945 *A mulher do padeiro*, texto extraído do filme francês homônimo de Marcel Pagnol por Renato Alvim e Nelson Abreu. Em 1937, os primeiros volumes da coleção, apesar de um maior acabamento gráfico, eram

<sup>47</sup> Deve-se registrar que as edições consecutivas feitas por uma mesma editora, na maioria das vezes muito mais reimpressões, não foram contabilizadas como mais de um item em nosso inventário ou nos gráficos.

<sup>48</sup> Fazemos aqui referência à célebre peça de Artur Azevedo, que possivelmente inspirou Viriato Corrêa.

<sup>49</sup> “O livro é o passaporte para o mundo novo”. Por José Queiroz Junior. *Vamos Lêr!*, Rio de Janeiro, p. 28-29, 23 dez. 1943.

vendidos a 3\$000 (três mil-réis), o que comparativamente os aproximava dos livros mais baratos do mercado, uma vez que, segundo artigo de Jorge Amado no Observador Econômico e Financeiro em 1940, “a mais barata das colleções populares do paiz custa dois mil réis”<sup>50</sup>, e, de acordo, com Hallewell, o preço médio do romance em 1936 era 6\$000 (seis mil-réis).<sup>51</sup>

O caso mais emblemático de reedições que se beneficiavam do triunfo nos palcos seria, contudo, o da célebre *Deus lhe pague*. Podendo mesmo ser considerado um fenômeno na combinação das duas expressões, o texto de Joracy Camargo havia estreado, também na interpretação de Procópio, no Teatro Boa Vista de São Paulo em dezembro de 1932 e no Teatro Cassino do Rio de Janeiro em junho de 1933. Resumidamente, por meio de diálogos argutos e flashbacks, o enredo gira em torno da história de Juca, o mendigo filósofo e capitalista que vive de esmolas em portas de igrejas e instrui um recém-chegado sobre os meios para se maximizar os lucros. Ao longo da narrativa, ele relata que havia sido um operário idealista ludibriado pelo diretor da fábrica, que lhe roubou a invenção de uma máquina que revolucionaria a linha de produção. Por reivindicar seu invento ele é preso e, ao sair da prisão, passa a mendigar para receber da sociedade burguesa o que ela lhe devia, tornando-se milionário e vivendo uma vida dupla.

Incorporando as inquietações sociais daqueles anos e os anseios após a Revolução de 1930, a peça foi rapidamente referida como uma “peça de tese”, uma “comédia de ideias” ou filosófica, uma “peça de esquerda” ou um “teatro social”, epíteto em muito utilizado pelos próprios Joracy e Procópio como propaganda, e também nas capas de algumas de suas edições. De fato, os jornais apontavam que “pela primeira vez, no Brasil, o problema econômico é discutido no palco de um teatro. A grande luta do século entre operários e patrões aparece diante do publico nessa peça”<sup>52</sup>, graças ao “profundo estudo de sociologia”<sup>53</sup> empreendido por seu autor. Evitando, por vezes, utilizar diretamente expressões ligadas à esquerda, a imprensa afirmava que a peça “faz pensar serenamente nesse mundo interessante, esquisito, pitoresco (...), e que todos nós sentimos que é o novo mundo que desejamos, que se aproxima, que substituirá o mundo contemporâneo abalado nos seus fundamentos pela nova mentalidade que surge vigorosa em todos os recantos da

<sup>50</sup> AMADO, Jorge. “Problemas do livro brasileiro”. *O observador econômico e financeiro*, Rio de Janeiro, p. 41-48, fev. 1940. p. 46.

<sup>51</sup> HALLEWELL. Op. Cit. p. 440.

<sup>52</sup> “Deus lhe pague”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, Anno II, N. 11, p. 294, ago. 1933.

<sup>53</sup> “Theatro”. *Diario Carioca*, Rio de Janeiro, p. 5, 10 jun. 1933.

terra”<sup>54</sup>. Tratava-se, portanto, de uma leitura que concebia Joracy Camargo como um dramaturgo-sociólogo “extraordinariamente moderno, profundamente psicólogo, com uma linda visão do presente e do futuro”<sup>55</sup>.

A despeito dos limites políticos e econômicos impostos ao formato de “teatro social” – de acordo com Adriano Ferreira, um ciclo estrangido pelo modelo produtivo das comédias ligeiras<sup>56</sup> –, o sucesso de *Deus lhe pague* foi retumbante. Em entrevista ao jornalista Joel Silveira em 1939, Joracy afirmava que “essa peça milagrosa” já havia sido representada em todo o Brasil mais de mil vezes, além de ter sido encenada na Argentina (em quatro teatros ao mesmo tempo em Buenos Aires), Chile, Uruguai, Paraguai, Peru e Portugal, tendo Procópio 629 vezes como protagonista, e rendendo assim enormes quantias em direitos autorais.<sup>57</sup> Não será coincidência, portanto, que as suas publicações sejam certamente o maior fenômeno editorial de todo o nosso inventário, tendo vendido até 1939, de acordo com a mesma reportagem de Joel Silveira, 17 mil exemplares no Brasil, 40 mil na Argentina, 5 mil em Portugal e 3 mil no Chile, números altíssimos em se tratando de peças teatrais e mesmo em comparação a romances de sucesso<sup>58</sup>. Talvez não tenha sido igualmente por acaso que a sua primeira edição – saída em outubro de 1933 já com prefácio de Procópio, portanto menos de quatro meses após a estreia carioca – fosse produzida pela Editorial Alba Ltda. Não obstante seu “padrão de beleza em matéria gráfica”, proporcionado por “mãos hábeis de velhos artistas do livro” que faziam com que nada mais se pudesse exigir “no terreno do bom gosto, aos volumes, que, saídos do seus prelos, vão ornamentar as grandes vitrinas das livrarias”, a Alba era acusada de se orientar, no período anterior a 1935, por

<sup>54</sup> “Livros Novos - Deus lhe pague, de Joracy Camargo”. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, p. 33, 14 out. 1933.

<sup>55</sup> *Beira-Mar*, Rio de Janeiro, Anno XIII, N. 434, p. 95, 27 out. 1934.

<sup>56</sup> Segundo o pesquisador, esse ciclo de sucesso da Companhia Procópio Ferreira no começo da década de 1930 contou ainda com peças como *O neto de Deus* e *Marabá*, ambas também de Joracy, e *Um homem*, “peça socialista” de Eurico Silva. Procópio também se esforçava por situar o começo do ciclo na peça *O Bobo do Rei*, de 1931. Maria Helena Werneck, por sua vez, observa alguns desses textos de Joracy como parte de uma série que explorava o “filão do nobre vagabundo filosofante”, composta por *O Bobo do Rei* (1931), *Deus lhe pague* (1932), *O neto de Deus* (1933), *Maria Cachucha* (1940) e *O sindicato dos mendigos* (1942). FERREIRA, Adriano. A. *Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*. Op. Cit. WERNECK, Maria Helena. A Dramaturgia. In: FARIA, João Roberto (dir). *História do teatro brasileiro*, v. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 417-436.

<sup>57</sup> “Joracy Camargo conta suas aventuras”. Reportagem de Joel Silveira. *Vamos Lêr!*, Rio de Janeiro, p. 9-13, 13 abr. 1939.

<sup>58</sup> Segundo artigo de Jorge Amado no Observador Econômico e Financeiro de 1940, “uma grande edição brasileira é de 5 mil exemplares”. AMADO, Jorge. “Problemas do livro brasileiro”. Op. Cit. p. 45. Quatro anos depois, no mesmo periódico, é dito que romancistas alcançavam tiragens de 10 mil exemplares, número inimaginável anteriormente. “Tendências da leitura”. *O observador econômico e financeiro*, Rio de Janeiro, p. 19-21, jun. 1944.

“tendências libertárias” que tornavam sua seleção de títulos nem sempre louvável aos olhares anticomunistas.<sup>59</sup>

Com a primeira edição esgotada rapidamente, resolveu-se “tirar o mais depressa possível uma 2ª edição”<sup>60</sup>, colocada à venda nas livrarias no final de março de 1934, isto é, apenas cinco meses após a primeira, desta vez pela editora Flores & Mano. Em 1936 sairia a terceira, pela Livraria Educadora Braga & Valverde, quando já contava o 14º milheiro.<sup>61</sup> Em seguida sairia a quarta edição, feita pelo autor especialmente para Portugal; e em 1937 o texto chegaria às mãos da Editora Minerva, onde ganharia mais duas edições (a sexta em 1939). Com a capa redesenhada, a peça abre a Collecção Theatro Nacional da casa, por onde sairiam nos anos seguintes os outros livros já mencionados. No Anuario Brasileiro de Literatura de 1938, em uma enquete era perguntado à Minerva quais haviam sido os êxitos de 1937 e qual o escritor nacional mais lido dentre suas edições. Na resposta era dito que, de um total de 45.000 volumes dos mais variados assuntos publicados naquele ano, o “grande êxito foi o teatro de Joraci Camargo, Deus lhe pague... e O Bobo do rei, ambas reedições”, sendo este o escritor que teve a preferência dos leitores.<sup>62</sup> Considerando-se que a casa era focalizada sobretudo em obras técnicas, escolares e infantis, tamanho sucesso de um dramaturgo pode ser visto como acontecimento relevante e atípico.

A segunda estratégia adotada pelas editoras para tornar a publicação de teatro viável, para além de seguir os êxitos dos palcos como procedimento para conquista de público, consistia em convencer por meio de notas de propaganda nos jornais que uma peça possuía também valor literário, sendo, portanto, agradável à leitura e acessível. O teatro era valorizado segundo mecanismos que mobilizavam a “literatura” como grande instância legitimadora de consagração. Apostava-se assim em certa elasticidade desse mercado, haja vista que se discursava a favor das potencialidades do texto teatral para um consumidor que

---

<sup>59</sup> “Alba Editora”. *Festa*: mensário de pensamento e arte, Rio de Janeiro, Anno I, N. 1, p. 19, jul. 1934. De fato, confirmando tendências socialistas, em 1934 a Alba publicaria títulos como *A política dos soviets em matéria criminal*, de N. Krilenko; *Aos Intellectuaes*, de Gorki; *Três estados*, de Preobrayenski, que “encerra, em linguagem acessível a qualquer pessoa, explicações methodologicas sobre as características que distinguem os três Estados em que tem vivido a humanidade: - o Feudal, o Capitalista e o Proletario”; e *Novos rumos da URSS*, de Stalin; prestando “enorme serviço aos estudiosos do regimen soviético”. “Editores em revista”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1934. 3ª seção, p. 18. Foi encontrada uma matéria do Diário de Notícias de 1930, em que a propriedade da editora é atribuída a A. Coelho Branco Filho, dono, inclusive, de outro estabelecimento com seu nome. Não foi possível, contudo, certificar a informação. “Minas e a Revolução”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 14 nov. 1930.

<sup>60</sup> “Livros Novos – Deus lhe pague”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 6, 30 mar. 1934.

<sup>61</sup> Esta edição foi publicada com o “lever de rideau” *O grande remédio*, também de Joracy Camargo, apresentado unicamente no Theatro Cassino do Rio de Janeiro, na noite de comemoração do centenário de *Deus lhe pague*, da qual era espécie de continuação.

<sup>62</sup> *Anuario Brasileiro de Literatura*, Rio de Janeiro, p. 406, 1938.

não fosse exclusivamente aquele vinculado aos círculos profissionais ou que pretendesse se valer dessas publicações de modo utilitário, em conjuntos amadores, saraus, récitas, escolas e atividades associativas em geral. A leitura por outros sujeitos era condicionada, entretanto, à percepção dos ganhos intelectuais do teatro, algo que, não raro, ganhava contornos de restituição de uma natureza perdida devido à decadência moral e ao afastamento da cultura letrada promovido desde o fim do século XIX.

Dessa maneira, *Deus lhe pague*, por exemplo, não é apenas “uma peça que se vê com agrado. É, também, uma peça que se lê com o mais vivo prazer espiritual”<sup>63</sup>. Raimundo Magalhães Junior, com *O homem que fica* e *A mulher que todos querem*, de 1939, provou que suas peças não apenas possuem “em cena qualidades singulares”, como “constituem trabalhos literários de ótimo quilate”, impressionando espectadores e leitores.<sup>64</sup> A peça *Vila Rica*, desse mesmo autor, “lê-se com prazer”, pois “rica de ação, possui também belas virtudes literárias”<sup>65</sup>; e o drama *Nada*, de Ernani Fornari, tem como uma de suas qualidades o conteúdo literário, “sem prejuízo da carpintaria teatral”<sup>66</sup>. Já Maria Jacintha, ao publicar a peça *Conflito* pela Livraria do Globo de Porto Alegre em 1939, revelou “não só qualidades de comediógrafa, como de escritora, ao ligar o seu nome a um trabalho de mérito artístico e mérito literário”, uma vez que “o seu teatro lido não desmerece em nada o teatro representado” e “é tão interessante no volume quanto na cena”.<sup>67</sup> No mesmo sentido, em 1946, o redator do suplemento *Letras e Artes*, ao se indagar “porque o nosso público não lê teatro”, fazia um apelo para que o leitor brasileiro deixasse de lado a indiferença em relação ao gênero e compreendesse que “o teatro é um gênero literário como qualquer outro, e a leitura de uma peça pode trazer as mesmas emoções de um romance”.<sup>68</sup>

A difusão, nas décadas de 1930 e 1940, de discursos que propalavam os benefícios do teatro lido permitia que ganhassem maior força as edições de obras como as peças de Oswald de Andrade e *Álbum de Família*, de Nelson Rodrigues, nenhuma delas encenada. Em 1934, Oswald publica *O homem e o cavalo* por iniciativa própria e sem editora, e em 1937 suas duas outras peças, *A Morta* e *O rei da vela*, saem no mesmo volume pela José Olympio, intitulado *Teatro*. Não conseguindo, como sabido, quem se interessasse pelas

<sup>63</sup> “Notícias – Uma nova edição de ‘Deus lhe pague’”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 4, 5 jan. 1935.

<sup>64</sup> “Livros – ‘O homem que fica’ e ‘A mulher que todos querem’ R. Magalhães Junior” (Ed. S. A. *A Noite* – Rio). *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1939. 2ª seção, p. 7.

<sup>65</sup> “Teatro impresso”. *Rio*, Rio de Janeiro, n. 73, p. 132, jul. 1945.

<sup>66</sup> “Nada”. *Sombra*, Rio de Janeiro, p. 85, mai. 1945.

<sup>67</sup> “Conflito, de Maria Jacinta”. *Carioca*, Rio de Janeiro, Anno VII, N. 396, p. 9, 8 mai. 1943.

<sup>68</sup> “Porque o nosso público não lê teatro?”. *Letras e Artes* - Suplemento de *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 15 set. 1946.

montagens<sup>69</sup> e distante dos círculos teatrais profissionais, elas foram recebidas unicamente pela leitura. Embora o primeiro volume tenha tido pouca repercussão, o segundo, até pelo prestígio da casa editorial, é noticiado como uma quebra na monotonia do gênero no Brasil, trazendo peças inteiramente emancipadas de qualquer preconceito, que se valem de recursos simbólicos e técnica revolucionária, “para serem representadas ou lidas”, nada perdendo o livro do efeito que podem obter no palco.<sup>70</sup> São, ainda, “peças de sentido social perfeitamente definido” que “focalizam aspectos da luta que é a sociedade moderna, dividida por diferenças irreconciliáveis, quer sociais, quer ideológicas”.<sup>71</sup> Não obstante, há jornalistas que apontam que *A Morta* dificilmente seria entendida pelo povo, pois “o seu simbolismo torna-se por vezes quase indecifrável”.<sup>72</sup> Alinhada aos seus projetos vanguardistas e iconoclastas, a publicação dessas obras manifesta os anseios de Oswald para o teatro, buscando se inserir no rol de experimentações declaradamente modernas, como atestado pela dedicatória de *O rei da vela* a Álvaro e Eugenia Moreyra, os fundadores do Teatro de Brinquedo em 1927, “na dura criação de um engeitado – o teatro nacional”.

Já *Álbum de Família*, terceira peça escrita por Nelson Rodrigues, censurada para montagem e publicada conjuntamente com a segunda edição de *Vestido de Noiva* pela Edições do Povo<sup>73</sup> em 1946, é um volume pensado como estratégia de pressão, propaganda, validação da obra e projeção do autor. Bem cuidada, a publicação trazia uma sobrecapa em que, flutuando sobre fundo negro, uma máscara invertia a lógica da expressão fixa da tristeza e da alegria usualmente associada ao teatro, sendo preenchida por um rosto humano de mulher que não chora nem ri [Imagem 71, p. 352]. Ao voltar-se contra a interdição da Censura, que acaba servindo de publicidade, o livro traz um enorme repertório de legitimações, incluindo glorificações de nomes influentes nas orelhas, trechos de críticas, uma “colagem” na contracapa contendo o carimbo do censor e recortes de notícias sobre a censura, e prefácio onde Nelson é apresentado como autor “consagrado pela nossa melhor crítica e pelo público esclarecido como o índice do nível mais elevado já atingido, entre nós,

---

<sup>69</sup> Sábato Magaldi relata que, por ocasião da primeira montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina em 1967, Procópio Ferreira afirmara ter recusado o texto na década de 1930 por receio da Censura. MAGALDI, Sábato. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003. p. 7-15.

<sup>70</sup> “Livros Novos – Teatro”. *A Federação*, Rio Grande do Sul, p. 3, 24 set. 1937.

<sup>71</sup> “Vitrine – Teatro – Oswald de Andrade”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 11, 28 set. 1937.

<sup>72</sup> BARROS, Jayme de. “Espelhos dos Livros”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 20 dez. 1937.

<sup>73</sup> A Edições do Povo foi fundada em 1946 pelo caricaturista José Ozon Rodrigues, que também criaria nesse mesmo ano a Edições Estrela Vermelha. MAGNO, Luciano. *J. Ozon – O editor e o caricaturista*. Rio de Janeiro: Gala Edições, 2022.

pela literatura dramática”<sup>74</sup>. Embora não possam, de maneira nenhuma, ser desconsiderados os lugares específicos ocupados por Nelson Rodrigues e Oswald de Andrade nos quadros intelectuais de então, a viabilização dessas obras não pode ser desvinculada do fortalecimento da ideia de que seria possível se acessar e fruir o teatro por meio da leitura, invertendo a relação mais frequente entre palco e página. Tais volumes operam assim como espécie de manifestos onde, por circunstâncias diferentes, seus autores pretendem ter seus projetos reconhecidos e legitimados.

Pode-se dizer que a editora que melhor representava e sinalizava a fusão entre as duas estratégias analisadas – de transformar os êxitos dos palcos em êxito de livraria e de atribuir valor literário aos textos – foi a Zélio Valverde, “importante livraria e editora na década de 1940”<sup>75</sup>. É significativo que grande parte das poucas informações de Hallewell e de Ubiratan Machado sobre o empreendimento tenha sido retirada da matéria do crítico teatral Bandeira Duarte veiculada no *Anuario Brasileiro de Literatura* de 1940, “Zélio Valverde, Livreiro e Editor”<sup>76</sup>. Por outro lado, também é significativo que as edições teatrais não sejam lembradas como parte de suas atividades. De acordo com essa matéria e com os estudos que se seguiram, a casa foi fundada em 1937 em uma sala de fundos do primeiro andar da rua do Rosário nº 85, vendendo principalmente obras de história do Brasil, clássicos da literatura nacional, livros jurídicos e raridades bibliográficas. “Muito ativo, sempre bem humorado, estudioso da história do Brasil, Zélio logo se dedica à atividade editorial”<sup>77</sup>, com as primeiras edições saídas em 1938<sup>78</sup>, tornando-se também distribuidor exclusivo de algumas casas de São Paulo, como a Martins e a Athena. Em 1939, ele adquire a Livraria e Editora Schmidt, de Augusto Frederico Schmidt, que se torna seu sócio, e muda-se para novas instalações na Travessa do Ouvidor nº 27, “um ambiente íntimo, acolhedor, arejado como a inteligência do proprietário”<sup>79</sup>.

---

<sup>74</sup> DANTAS, Pedro. Prefácio. In: RODRIGUES, Nelson. *Álbum de Família; Vestido de Noiva*. Rio de Janeiro: Edições do Povo, 1946. p. 9-15. p. 9.

<sup>75</sup> HALLEWELL. Op. Cit. p. 472.

<sup>76</sup> DUARTE, Bandeira. “Zélio Valverde, Livreiro e Editor”. *Anuario Brasileiro de Literatura*, Rio de Janeiro, p. 368, 1940. Além desse artigo, percebe-se que Hallewell e Machado também utilizaram como fonte a matéria “Uma entrevista com o editor Zélio Valverde”. *Anuario Brasileiro de Literatura*, Rio de Janeiro, p. 474-475, 1939.

<sup>77</sup> MACHADO. Op. Cit. p. 237.

<sup>78</sup> Segundo Hallewell, suas primeiras edições, no início de 1938, foram *Prudente de Moraes*, de Gastão Pereira da Silva, e a nova *Constituição* de novembro de 1937, seguindo-se edições de obras completas de poetas do século XIX, como Casimiro de Abreu, Castro Alves, Gonçalves Dias e Fagundes Varela. Publicou também, dentre outros, *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, lançando Fayga Ostrower como ilustradora de livros. HALLEWELL. Op. Cit. p. 473

<sup>79</sup> DUARTE, Bandeira. “Zélio Valverde, Livreiro e Editor”. *Anuario Brasileiro de Literatura*, Rio de Janeiro, p. 368, 1940.

A partir de 1940, verificamos a presença de livros de teatro em meio aos anúncios de venda de grandes bibliotecas adquiridas por Valverde, de um, dois ou três mil exemplares, parcialmente listados no *Jornal do Commercio* e “pertencentes a ilustres escritores”. São títulos brasileiros, franceses, portugueses, italianos, ingleses, norte-americanos e argentinos, destinados aos bibliófilos, sobretudo clássicos do teatro em edições do começo do século e em encadernação de luxo. Esses itens, entretanto, não fogem necessariamente aos seus objetivos iniciais de comercializar raridades bibliográficas. Ao que tudo indica, é a partir de 1942 que se verifica um interesse maior da casa em investir nas edições teatrais, a ponto de transformá-las em um pequeno, mas significativo, nicho de atividades. Por volta desse ano, a Livraria já parecia possuir uma seção teatral onde eram vendidas e distribuídas as coleções Teatro Rápido e Teatro Brasileiro da SBAT, a série Teatro Nacional da Talmagráfica, e volumes avulsos de clássicos da Athena Editora e de títulos editados pelo SNT.<sup>80</sup> É também em 1942 que *Deus lhe pague* passará a ser editado pela Zélio Valverde, adquirindo os direitos desse fenômeno do comércio livreiro em sua sétima edição.<sup>81</sup> Deve-se ressaltar que a terceira edição da peça fora produzida, em 1936, pela Livraria Educadora, de Eugênio Braga da Silva e Aurélio Valverde, pai de Zélio, o que pode ter influenciado a iniciativa.

Embora tenha lançado alguns títulos teatrais avulsos, a publicação de *Deus lhe pague* de 1942 daria ensejo para uma nova edição em 1945, que marcaria o primeiro número de uma pequena coleção de “peças de vários dos nossos teatrólogos, dignas de ser consideradas literatura teatral”<sup>82</sup>. Deve-se dizer que o projeto provavelmente era uma iniciativa da própria Zélio Valverde, uma vez que um dos seus sócios, Pedro de Souza<sup>83</sup>, ainda em 1941, teria afirmado que “essa casa ou edita por conta própria ou, se o livro não vale a pena, não aceita fazer o livro pago pelo autor, não concordando em comprometer, por certa importância, a sua marca editorial”<sup>84</sup>. Nessas condições, Zélio Valverde organiza uma pequena biblioteca

<sup>80</sup> Essa informação é derivada da publicidade inserida na contracapa de seu livro *Deus lhe pague*. As obras da Athena e do SNT serão abordadas nas próximas seções.

<sup>81</sup> A Zélio Valverde irá editar ao menos a sétima, oitava e nona edições de *Deus lhe pague*. Em 1953, a peça já estará em sua vigésima edição, mas desta vez pela editora Organizações Simões.

<sup>82</sup> “Teatro impresso”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 11, 15 mai. 1945.

<sup>83</sup> Vale dizer que, em 1945, a firma era transformada em Sociedade Anônima e, apesar de ser presidida por Zélio, contava ainda com os sócios Cláudio Sales Games, Jaci Rego Barros, Aurélio Valverde Filho, José de Carvalho e Sousa, Francisco Assis Barbosa e Hernani de Campos. Com capital aberto, foram tornados acionistas, dentre outros, Guilherme Guinle, José Carlos de Macedo Soares, príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, João Marques dos Reis, Carlos Delgado de Carvalho, Carlos Maul, José da Cunha Vieira, José Basbaum, Adolfo Konder, Afonso Arinos de Melo Franco, Raimundo Magalhães Junior, Levi Carneiro e José Honório Rodrigues. *Diário Oficial da União*, 6 nov. 1945. Seção 1, p. 58. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/2550455/pg-58-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-06-11-1945>.

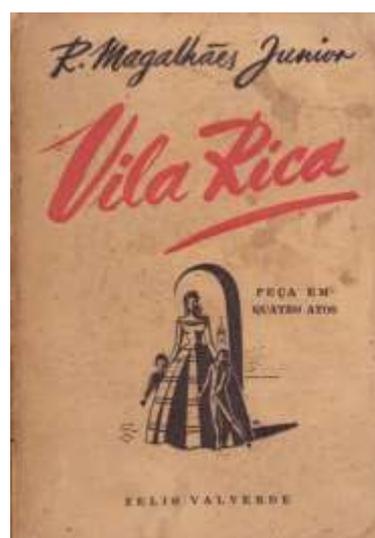
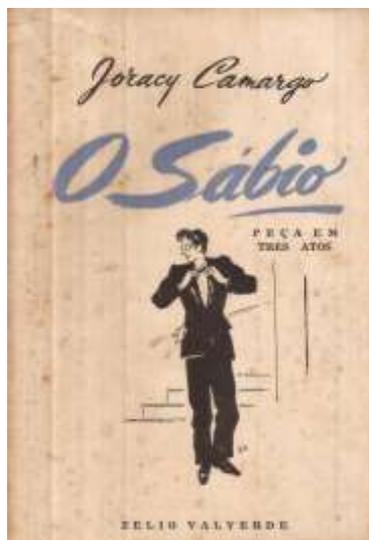
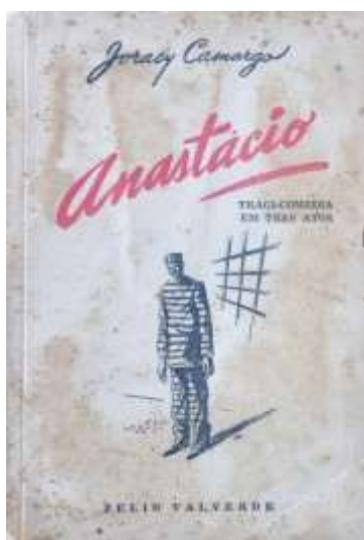
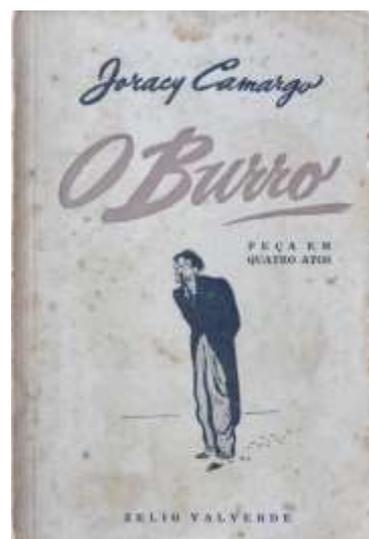
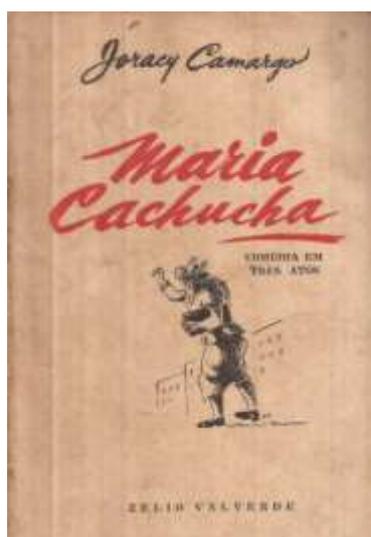
Acesso em: 06 ago. 2021.

<sup>84</sup> LYS, Edmundo. “Literatura, apenas”. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, p. 4, 27 fev. 1941.

de autores do teatro contemporâneo brasileiro, lançando de uma só vez, como sua primeira série, o Teatro de Joracy Camargo, com os textos *Deus lhe pague*, *Maria Cachucha*, *O Burro* e *O Sábio*. Tratava-se de “elegantes volumezinhos”<sup>85</sup> de peças que em geral se mantiveram no palco por algum tempo, com formato padronizado e capas desenhadas por Tomás Santa Rosa, à exceção do primeiro volume, que mantinha a capa da primeira edição de *Deus lhe pague* ilustrada por Monteiro Filho. Elas eram mais sóbrias, com ilustração sobre fundo branco remetendo a algum personagem, com a suposta assinatura do autor e o título em cores em caracteres manuscritos, trazendo despojamento e atração sem, contudo, perder certa elegância, como pode ser observado abaixo.

---

<sup>85</sup> “Estante de Livros - Teatro Brasileiro”. *Careta*, Rio de Janeiro, p. 36 e 40, 29 set. 1945.



Imagens 72-80: Volumes da coleção teatral Zélio Valverde

Segundo a revista *Fon-Fon*, os volumes formavam “um conjunto harmonioso, digno de figurar nas estantes dos colecionadores mais exigentes”<sup>86</sup>, e é possível que eles fossem vendidos como coleção a crediário, prática então em voga. Ao teatro de Joracy Camargo, que totalizou sete títulos, sucederam-se peças de Ernani Fornari, Raymundo Magalhães Junior, Luiz Iglezias e Lúcio Cardoso. Embora se pretendesse formar também as séries do “teatro” de cada um desses autores, eles não obtiveram a mesma fortuna do primeiro. De todo modo, percebe-se que a coleção era orientada pelo duplo parâmetro do sucesso de palco e do “valor literário”, o que em certa medida significava que o editor publicava algumas figuras que entendia como “representativas do moderno teatro brasileiro”<sup>87</sup>. Não se pode esquecer que, em meados da década de 1930, Joracy Camargo era um dos grandes sinônimos de modernidade teatral no Brasil. Ernani Fornari, por sua vez, com sua peça *Nada*, escrita em 1937, enquadrava-se “perfeitamente no drama tumultuário da vida moderna”<sup>88</sup>. Dessa maneira, a coleção se justificava, em parte, como uma seleção que contemplava de modo contrastado o teatro social de Joracy, o teatro psicológico de Fornari e o teatro histórico de Magalhães Junior, vertentes distintas de um projeto de afirmação intelectual do teatro nacional.<sup>89</sup> Decerto, Lúcio Cardoso – cuja peça *O Escravo* havia feito parte do repertório dos Comediantes em 1943, compondo junto a Nelson Rodrigues o rol de autores brasileiros – era o autor da coleção que mais se associava diretamente, naqueles anos, às iniciativas de ruptura. Seu texto é tido como introspectivo, como uma imersão na realidade interior, e, por isso, o redator de *Cultura Política* chega a afirmar que “não nos enganaremos talvez em dizer que a referida peça ganhará mais em ser lida, embora contenha teatro, elemento cênico capaz de interessar uma plateia culta”<sup>90</sup>.

Apesar de a maioria dos dramaturgos escolhidos pela Zélio Valverde serem os mesmos da coleção da SBAT e de suas derivações, e da série também ser vendida na Papelaria Pedro Primeiro, buscava-se sugerir uma distinção justificada pelo argumento da conjugação de bilheteria com “dignidade intelectual”. Esse sentido pode ser vislumbrado de modo bastante ácido em matéria da revista *Rio*, de 1945:

A editora Zélio Valverde criou uma biblioteca teatral que se distingue pelo bom gosto da escolha das peças e pela fisionomia gráfica, da que a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais mantém há longos anos. Esta

<sup>86</sup> “Teatro”. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, p. 64, 17 fev. 1945.

<sup>87</sup> “Livros Novos – Nada”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 21, 21 abr. 1945.

<sup>88</sup> “Nada”. *Sombra*, Rio de Janeiro, p. 85, mai. 1945.

<sup>89</sup> “Estante de Livros - Teatro Brasileiro”. *Careta*, Rio de Janeiro, p. 36 e 40, 29 set. 1945.

<sup>90</sup> “Movimento Literário - Teatro”. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, Ano V, N. 55, p. 121, ago. 1945.

ainda segue o sistema de ilustrar a capa dos seus fascículos em papel de embrulho com o retrato do autor – coisa que seria louvável se os autores tivessem a cara de Linda Darnell ou de Hedy Lamarr. Mas acontece que os nossos autores teatrais não são lá coisa de se ver em capa de livro, mesmo como homens, e por isso não há nada menos atraente, numa vitrina de livraria, do que um fascículo da SBAT.

A editora Zélio Valverde está prestando pois um bom serviço a este nosso sempre lamuriante teatro, dando-lhe bons impressores, bom papel, belos tipos, capas decentes. E é certo que na sua coleção não veremos nunca, nem o fardão da Academia de Letras suburbana, nem a sua peregrina indigência mental de “autor mais representado do Brasil”.<sup>91</sup>

Além disso, a editora parece ter sido a primeira a se valer de métodos modernos de publicidade para livros teatrais na imprensa, confeccionando arte para cartazes e pagando por anúncios de página inteira, onde era destacada a “arrojada iniciativa editorial” e a “magnífica apresentação gráfica em preços acessíveis ao grande público” [Imagens 81-83, p. 371]. Em um desses anúncios, em que uma ilustração da face de Joracy Camargo era acompanhada por caracteres semelhantes aos estampados nas capas da coleção, podia-se ler que

O teatro é um gênero literário tão nobre quanto o romance ou a poesia. Não se escreve uma peça apenas para ser representada mas também para ser lida e apreciada por todos. A leitura de uma peça nada tem de difícil ou complicada. Pelo contrário, é tão simples e agradável como a leitura de um romance ou de um poema<sup>92</sup>.

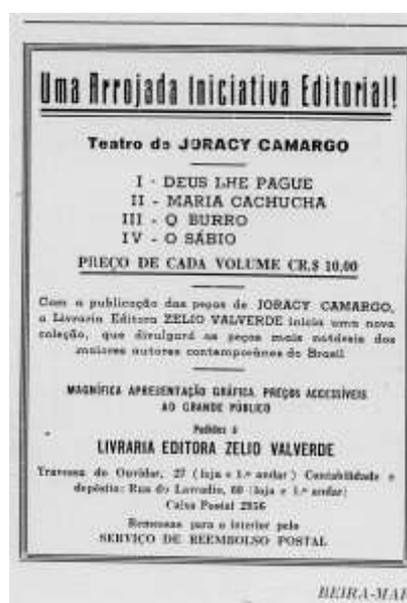
Sendo assim, Zélio Valverde é o editor que melhor sabe apostar no teatro impresso enquanto mercado viável, se valendo de estratégias que eram, em parte, desenvolvidas desde a década de 1920, mas que só encontraram melhores condições técnicas, produtivas e intelectuais na década de 1940.<sup>93</sup> A articulação de novos projetos para o teatro nacional, a partir de impulsos modernizantes que imputavam ao texto dramático sentidos intelectuais que ultrapassavam o mero entretenimento, aumentava a relevância atribuída a determinadas obras, que demandavam edições mais bem preparadas, o que forneceu as circunstâncias para que em 1944 Leo Kirschenbaum encontrasse os volumes relatados e os observasse de determinada maneira. Isso não significa o desaparecimento das publicações de peças econômicas de poucas páginas em brochuras ou das edições de autor, mas a coexistência entre novos projetos e formatos herdeiros de tradições mais antigas. Afinal, como salienta

<sup>91</sup> “Teatro impresso”. *Rio*, Rio de Janeiro, n. 73, p. 132, jul. 1945.

<sup>92</sup> *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 63, mar. 1945. (Publicidade).

<sup>93</sup> Sobre o fim da Zélio Valverde, segundo Ubiratan Machado, a Livraria fecharia as portas em 1949, sendo mantida apenas a editora. Seu fundador passa então a trabalhar como diretor gerente no *Diário Carioca*. No final da década de 1950, a editora vai à falência e Zélio entra para o funcionalismo público como assessor técnico da gráfica do Senado Federal, morrendo em Brasília em 1985. MACHADO. Op. Cit. p. 237.

Paulo Iumatti, nas décadas de 1930 e 1940, o processo de especialização, profissionalização e a implantação de novas tecnologias eram simultâneos ao aproveitamento de maquinário já existente ou obsoleto em pequenas unidades de produção, de modo que “na indústria gráfica os processos manuais de composição conviviam (...) com o emprego de técnicas de impressão mais avançadas, como a linotipia e a monotipia”<sup>94</sup>.



**Imagens 81-83:** Publicidades da Livraria Editora Zélio Valverde. In: *Leitura*, RJ, p. 63, mar. 1945; *Leitura*, RJ, p. 47, ago. 1945.; *Revista Beira-Mar*, RJ, Ano XXIII, N. 772, p. 4, jan. 1945, p. 4.

Fonte: Hemeroteca Digital – BN

<sup>94</sup> IUMATTI. Op. Cit. p. 80.

Conforme evidenciado pelo gráfico 1 [p. 341], esses novos projetos e seus ganhos qualitativos coincidem com o crescimento do número de publicações verificado na primeira metade da década de 1940, quando são atingidos picos inéditos de produção dentro do nosso recorte. Embora essa progressão recue na segunda metade da década, provavelmente em consequência da crise advinda com o fim da Guerra, buscava-se reestabelecer o teatro enquanto acontecimento também literário, como atesta o redator de *Cultura Política* em 1945:

Depois da época de Alencar, Macedo e Machado de Assis, em que os escritores costumavam, invariavelmente, escrever para o teatro, o nosso público desabituiu-se de ler peças teatrais. Agora, entretanto, parece que o gênero está novamente encontrando leitores (...). Não fora assim e os editores não se aventurariam a lançar os trabalhos teatrais, ultimamente aparecidos (...).<sup>95</sup>

Acompanhava-se assim o surto editorial brasileiro do começo dos anos 1940, quando – a despeito das dificuldades impostas pelo segundo conflito mundial, que resultaram em bloqueios para importação de livros e maquinário, e em problemas para fabricação e aquisição de papel – a produção e o consumo cresceram acentuadamente, em um novo processo de substituição de importações que contava com mecanismos de intervenção e promoção cultural do Estado Novo.

Buscar compreender as dinâmicas que fazem com que um livro de teatro seja publicado implica observar as funções atribuídas a ele e qual o seu lugar, não apenas no mundo do teatro, mas também no mundo dos livros. As negociações em torno de sua forma podem indicar transformações objetivas que ao mesmo tempo refletem e levam a mudanças estéticas e subjetivas. Mesmo que impelida por determinantes específicas, a produção do livro de teatro não escapa ainda aos projetos de editores que, entre as décadas de 1930 e 1940, se viram mobilizados simultaneamente pelos imperativos comerciais e pelo propósito de “educar a nação”. Nesse sentido, é o próprio Zélio Valverde quem postula em entrevista de 1939:

- O que precisamos é trabalhar muito para tornar o livro um hábito do brasileiro. Livros para ler no bonde, para ler em casa, no escritório, na escola, livros enfim para meditar, criar, realizar. O que precisamos é colaborar com o governo, na medida dos nossos esforços, para que cada vez mais e mais seja o livro uma realidade entre nós, pleiteando o barateamento do papel, da matéria prima e facilidades de porte (...).<sup>96</sup>

<sup>95</sup> “Movimento Literário - Teatro”. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, Ano V, N. 55, p. 121, ago. 1945.

<sup>96</sup> “Uma entrevista com o editor Zélio Valverde”. *Anuario Brasileiro de Literatura*, Rio de Janeiro, p. 474-475, 1939. p. 475.

Será, portanto, precisamente sobre as iniciativas do governo que nos debruçaremos a partir de agora.

## 4.2. O Estado publica teatro

### 4.2.1. *Uma biblioteca e três conferências para o teatro nacional*

Em um “breve histórico” enviado ao Departamento Administrativo do Serviço Público em 6 de fevereiro de 1941, o Serviço Nacional de Teatro afirmava que, dentre as suas atividades “em prol de um futuro brilhante” para a nossa cena, “organizou uma biblioteca especializada em assuntos de teatro que merece a devida atenção pela variedade e qualidade de obras que possui”.<sup>97</sup> Formada em fins de 1938 a partir da aquisição de uma pequena biblioteca do gênero, de acordo com as informações prestadas ao ministro Gustavo Capanema em 1944<sup>98</sup>, ela foi se desenvolvendo com a compra de novas obras nos anos seguintes conforme a disponibilidade de verba destinada a esse fim. Além disso, a criação de diversos órgãos que buscavam realizar o programa político-pedagógico no plano da cultura em construção naqueles anos levou à distribuição, por repartições, de volumes que antes encontravam-se reunidos na Biblioteca da Secretaria de Estado do Ministério da Educação e Saúde. Em matéria de teatro, havia ali, no final de 1938, 321 edições que eram aos poucos adquiridas por meio da encomenda a livrarias.<sup>99</sup> Em setembro de 1939, entretanto, a funcionária administrativa deste local “organizou a relação das obras de teatro existentes nesta Biblioteca e que deverão ser enviadas para o Serviço Nacional de Teatro”, numerando e empacotando 271 publicações.<sup>100</sup> Em novembro, foram remetidas mais 24 edições.<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> SNT - Processo 181/1940. Cedoc-Funarte.

<sup>98</sup> Informações referentes à biblioteca do SNT enviadas por Abadie Faria Rosa como resposta à circular enviada por Capanema em 18 de julho de 1944. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1934.09.07-1.

<sup>99</sup> Nesse total, constavam 20 obras sobre teatro, 285 peças e 16 “folhetos”, além de duas publicações periódicas nacionais. Ministério da Educação e Saúde. Estatística das publicações pertencentes à Biblioteca da Secretaria de Estado, em 31 de dezembro de 1938. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1936.10.30.

<sup>100</sup> Ministério da Educação e Saúde. Relatório dos trabalhos executados na Biblioteca da Secretaria de Estado, durante o mês de setembro de 1939. Ibid.

<sup>101</sup> Ministério da Educação e Saúde. Relatório dos trabalhos executados na Biblioteca da Secretaria de Estado, durante o mês de novembro de 1939. Ibid.

A progressão considerável e acelerada do número de volumes da biblioteca do SNT – 2.850 em 1942, 3.078 em 1944 e 4.563 em 1946<sup>102</sup> – não é, contudo, acompanhada pelas condições espaciais adequadas e pela abertura à frequência pública nesses primeiros anos. Na dotação orçamentária para 1940 era incluída como necessidade imprescindível a compra de estantes<sup>103</sup>, e, desde seus primórdios, o dramaturgo Gastão Tojeiro acumulava as funções de secretário do órgão e encarregado da biblioteca, auxiliado por um arquivista.<sup>104</sup> No relatório de atividades do Serviço em 1941, era dito que na biblioteca “foi nulo o movimento de consultas e leituras de livros durante o ano (...), limitando-se ao empréstimo de poucas obras à direção da “Comédia Brasileira”<sup>105</sup> e outros empresários, sendo todos devolvidos”.<sup>106</sup>

Em novembro de 1942, Tojeiro elaborou um protocolo requerido pelo diretor do Serviço de Estatística do Ministério da Educação e Saúde, Teixeira de Freitas, onde se podia ler:

Criada em princípios de 1939 a Biblioteca do SNT, mal instalada em três armários, num recanto da repartição, escuro e sem espaço, não pode até agora ser aberta à frequência pública. Durante estes quatro anos os livros da mesma, raramente, tem sido consultados, apenas por funcionários da repartição, diretores e artistas da “Comédia Brasileira”, organização esta que funciona sob o controle deste serviço. Acaba, no entanto, de ser feita nova instalação para essa Biblioteca, na Secretaria, em local mais espaçoso e claro, o que permitirá, no próximo ano, facilitá-la à visita.<sup>107</sup>

Ela se compunha de “livros referentes à arte teatral, (...) estudos críticos sobre o teatro em geral, nacional e estrangeiro, trabalhos técnicos e peças teatrais”, além de biografias de artistas e músicos, totalizando naquela data aproximadamente 2.850 volumes. Destes, 1744 se tratavam de impressos em francês – sendo 1540 peças e 204 obras sobre teatro –; 112 títulos em espanhol; 116 em italiano; e 930 obras em português, sendo 110 obras teóricas, 650 peças impressas e 170 manuscritas. Tojeiro prevê uma organização melhor para o ano seguinte, com mais armários e a ordenação definitiva do fichário, já que o “atual e provisório, feito em tiras de papel, além de deficiente, está desorganizado em virtude de novas e recentes

<sup>102</sup> Informação retirada dos relatórios do Serviço para os respectivos anos.

<sup>103</sup> Proposta orçamentária desta repartição enviada, em tempo hábil, à divisão do material, com a respectiva verba material e as justificativas das suas imprescindíveis necessidades, 30/11/1939. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1935.04.30.

<sup>104</sup> SNT. Relação do Pessoal. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1935.04.30.

<sup>105</sup> A Comédia Brasileira foi a primeira companhia de teatro oficial do país, criada pelo SNT e operante de 1940 a 1945, com um total de dezenove montagens. MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado: As companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica*. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora Hucitec; Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

<sup>106</sup> Relatório das Atividades do Serviço Nacional de Teatro em 1941. Cedoc-Funarte.

<sup>107</sup> Dados sobre a biblioteca do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Saúde. SNT - Processo nº 61/1942. Cedoc-Funarte.

aquisições de livros e ainda pela falta de cerca de 120 volumes que estão sendo encadernados”.

Neste ano de 1942, foram adquiridos 142 volumes, “dentre os quais várias obras de grande valor técnico e artístico, sendo algumas raras”, o que tornaria essa biblioteca, segundo o relatório anual do órgão, “uma das mais completas em obras especializadas de teatro”.<sup>108</sup> A irregularidade na disponibilização de verba, entretanto, era um entrave ao desenvolvimento desejado; em 1940 e 1941, por exemplo, não houve verba alguma para aquisição de livros. Em 1944, a compra de seis títulos em espanhol, apenas um em francês e 33 em português pode denotar uma possível busca pela nacionalização do acervo, embora isso incluísse, inevitavelmente, muitas edições portuguesas que iam do repertório clássico, como *Ésquilo*, ao moderno, como Eugene O’Neill.<sup>109</sup> Todavia, em resposta a uma circular enviada por Capanema nesse mesmo ano, o diretor do SNT afirmava que “as dotações anuais para aquisição de livros (...) não tem sido gastas totalmente pela escassez no mercado de obras especializadas em matéria de teatro”.<sup>110</sup>

Apesar da quantidade significativa de volumes, dos esforços de seus funcionários e das reformulações administrativas advindas com o fim do Estado Novo<sup>111</sup>, a biblioteca do SNT permanece a mesma no que se refere a espaço e acesso, consequência de políticas erráticas e das restrições orçamentárias impostas pela guerra. No relatório de atividades de 1946, é dito que ela

(...) não pode ser franqueada ao público porque o local onde se acha, único disponível, é absolutamente impróprio e não dispõe de mesas nem cadeiras. Não havendo no orçamento verba para mobiliário em 1946 e tendo sido recusada a dotação proposta para 1947, a situação desta

<sup>108</sup> Relatório das Atividades do Serviço Nacional de Teatro em 1941. Cedoc-Funarte.

<sup>109</sup> A lista de títulos adquiridos pelo SNT em 1944 inclui, em português, sem indicação de editora: “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues; “Ana Cristina”, “Além do Horizonte” e “Electra e os fantasmas”, de Eugene O’Neill; “Em casa de O Diabo” (crítica teatral), de E. Scarlatti ; “Teatro Escolar”, de Paula Barros; “D. Baratinha” (peça de E.M.A.); “Teatro da Criança”, de J. Camargo; “Teatrinhos Escolares”, de Anselmo; “Teatro das Crianças” e “Teatro cívico escolar”, C. Goes; “Teatro Colegial Feminino”, de E. Aducci; “José, o mau”, de A. Brochado; “10 minutos de vida”, de A. Perry; “Ossos do ofício”, de A. Souza; “Crime de uma mulher” e “Auto das três barcas”, de C. Monteiro; “Coristas”, de A. V. Pinto; “Mme. Solange, vidente”, de R. Curto; “Dirceu e Marília”, de A. Melo Franco; “Memórias de Teatro”, de E. Fernandes; “Tragédias”, de Eurípedes; “Teatro e Poesias”, de P. Gonçalves; “William Shakespeare”, de Victor Hugo; “Prometeu acorrentado”, de *Ésquilo*; dentre outros. Em espanhol: “Sofocles y su teatro”, de I. Errandonea; “El teatro y sus enemigos”, de D. Canedo; “El sentido del Cine”, de Eisenstein; “El arte de la Música”, de S. Spaeth; “*Ésquilo*”, de G. Murray. Relatório das Atividades do Serviço Nacional de Teatro em 1944. Cedoc-Funarte.

<sup>110</sup> Informações referentes à biblioteca do SNT. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1934.09.07-1.

<sup>111</sup> No plano-programa para 1946, com as reformulações após o fim do Estado Novo, a biblioteca aparece no organograma do SNT como uma seção subordinada diretamente ao seu diretor, assim como a seção técnica e a seção administrativa. Ela consta, em uma planta do Teatro Ginástico, em sala exclusiva na sobreloja. É apresentado, também, um novo regimento. SNT - Processo nº 96.834/1945. Cedoc-Funarte.

biblioteca só não se torna insustentável porque o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos cedeu, para a mesma, ao Serviço Nacional de Teatro, quatro armários do tipo antigo.<sup>112</sup>

A despeito dessa precariedade, é forçoso reconhecer que a edição de teatro constava entre os anseios do SNT, em meio a ações como subvenção a montagens, apoio a excursões, promoção de temporadas de grupos amadores, organização do Curso Prático de Teatro, distribuição de prêmios às peças mais apresentadas no ano e manutenção da Comédia Brasileira (a companhia oficial), conforme detidamente analisado por Angélica Ricci Camargo<sup>113</sup>.

Pode-se dizer que, seja em matéria de produção de publicações ou de formação de acervo, trata-se da primeira iniciativa estatal de um projeto mais sistemático para esse setor, ainda que a sua efetivação tenha encontrado diversos empecilhos e sido, portanto, muito aquém dos objetivos iniciais. Não poderia ser diferente, já que estamos lidando com um período em que o livro e a leitura assumem papel preponderante no seio das políticas culturais de Estado. Como já afirmado,

(...) no interior dos debates intelectuais o livro será um importante ponto de partida para novas e fecundas iniciativas oriundas de interesses privados, no mundo editorial, e da criação das artes e das letras, e estará no centro das formulações de políticas públicas que vão desaguar na institucionalização de uma política cultural que, no Brasil, se consolida a partir do Estado Novo.<sup>114</sup>

Nesse sentido, o livro foi “lugar de expressão das culturas literárias e das tradições do saber, peça chave da fortuna cultural da língua brasileira, espaço de expressão das ideias, (...) considerado o grande repositório da cultura nacional e do grau de civilização do Brasil.”<sup>115</sup>

No que se refere às nossas preocupações, de fato, o decreto presidencial que criou o SNT, em 21 de dezembro de 1937, estabelecia como algumas de suas competências “fazer o inventário da produção brasileira e portuguesa em matéria de teatro, publicando as melhores obras existentes” e “providenciar a tradução e a publicidade das grandes obras de teatro escritas em idioma estrangeiro”.<sup>116</sup> Esses objetivos se coadunavam às diretrizes de um

<sup>112</sup> Relatório das Atividades do Serviço Nacional de Teatro em 1946. Cedoc-Funarte.

<sup>113</sup> CAMARGO Angélica R. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

<sup>114</sup> DUTRA, Eliana de Freitas. “Cultura”. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Olhando para dentro -1930-1964*. v. 4. Rio de Janeiro: Mapfre/Objetiva, 2013. p. 231-277. p. 231.

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Decreto-Lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 01 set. 2020.

projeto maior para o teatro brasileiro que se equilibrava entre as propostas de nacionalização que favoreciam o setor e diziam respeito às relações de trabalho e ao furor nacionalista das décadas de 1930 e 1940, e as ambições intelectuais de construção de um teatro que fosse reflexo de um alto grau de cultura e civilização.

O memorial com propostas para o teatro nacional escrito pelo dramaturgo Paulo de Magalhães, enviado a Getúlio Vargas em 1938 e assinado também por escritores, ensaiadores e maestros como Heitor Villa-Lobos, João Itiberê da Cunha, Antônio Sá Pereira, Francisco Mignone, Andrade Muricy, Olavo de Barros, Benjamin Lima, C. Paula Barros, dentre outros, pode ilustrar a primeira dessas linhas de força. Pressionando o presidente para a nacionalização do nosso teatro, esse texto argumenta que nada tem andado tão distante da realidade brasileira como a arte cênica, “onde tudo é contrário a qualquer idéia de brasilidade”, já que incompreensível às grandes coletividades devido à presença de artistas “que nada têm em comum com os nossos ideais de nacionalidade e sorriem displicentemente aos nossos destinos”.<sup>117</sup> Acreditando no teatro como meio educacional e como “um poderoso articulador de sentimentos e de ideias”, os signatários esperam que – a exemplo de outros povos que chegaram a não permitir a montagem de peças e óperas em idiomas estrangeiros – também seja feita a nacionalização de nosso teatro, “dando-lhe a direção brasileira de que carece, o amparo aos que nele trabalham, a obrigatoriedade de, pelo menos, um certo número de peças e óperas serem representadas por artistas nacionais e no idioma da Nossa Raça”.

Seguindo esse ponto de vista, o edital para subvenções do SNT de janeiro de 1939 estabelecia que as companhias concorrentes apresentassem um repertório em que a cada três originais inéditos de escritores brasileiros correspondessem três peças facultativas, sendo a primeira uma reprise de obra brasileira, e as outras duas uma adaptação de obra estrangeira e uma tradução, ambas feitas por autor brasileiro.<sup>118</sup> O SNT e suas políticas, contudo, também eram motivo de anseios que, mais desligados do mercado, aspiravam transformar o teatro brasileiro em indicador de civilização, livre de um suposto atraso e espelhado nas experiências europeias. Evidentemente, essas linhas de força poderiam, por vezes, se integrar em um só projeto. No artigo 1º do decreto que criava o Serviço, já era evidente uma concepção segundo a qual “o teatro é considerado (...) uma das expressões da cultura nacional, e a sua finalidade é, essencialmente, a elevação e a edificação espiritual do

---

<sup>117</sup> SNT - Processo nº 42.436/1938. Cedoc-Funarte.

<sup>118</sup> SNT - Processo nº 3806/1939. Cedoc-Funarte.

povo”.<sup>119</sup> De maneira semelhante, o relatório de atividades do SNT para o ano de 1944, reforçava que “o teatro, mais que outra qualquer manifestação de arte, representa um surto de cultura e civilização que vem do adiantamento natural dos povos. A finalidade essencial a que todas as nações aspiram”.<sup>120</sup>

A formulação de diretrizes que, de uma maneira ampla, visavam promover a produção teatral nacional a partir de políticas de Estado precisa ser localizada, porém, antes da criação do SNT, quando foram empreendidos os primeiros diagnósticos mais sistemáticos acerca das lacunas e demandas para o setor. Nesse sentido, por portaria datada de 14 de setembro de 1936<sup>121</sup>, foi instituída a Comissão de Teatro Nacional, atuante até o fim de 1937 (quando foi substituída pelo SNT), formada por Múcio Leão, Oduvaldo Vianna, Francisco Mignone, Sérgio Buarque de Holanda, Olavo de Barros, Benjamin Lima e Celso Kelly<sup>122</sup>, que se reuniam em sessões semanais e extraordinárias, algumas presididas pelo próprio ministro Gustavo Capanema<sup>123</sup>. Em estudo acerca da literatura dramática intitulado *Evolução do Teatro em Portugal e no Brasil*, apresentado por Múcio Leão à Comissão em 22 de outubro de 1936, portanto em seus primórdios, era exposta uma breve galeria de autores teatrais consagrados nesses dois países desde o século XV, para se chegar a uma primeira conclusão de que “o Ministério da Educação tratará de adquirir todas as obras que puderem ser encontradas, prendendo-se ao Teatro Portuguez e ao Teatro Brasileiro”.<sup>124</sup> Segundo Leão, dentre essas obras o Ministério escolheria aquelas que parecessem dignas de compor a Biblioteca do Teatro Luso-Brasileira – “sejam autos, comedias, farsas, dramas ou tragédias” –, para serem então publicadas pelo MES.

Para além dessa indicação e desse estudo interno, o primeiro dos três objetivos oficiais estabelecidos para a atuação da Comissão era:

<sup>119</sup> Decreto-Lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937. Op. Cit.

<sup>120</sup> Relatório das Atividades do Serviço Nacional de Teatro em 1944. Cedoc-Funarte.

<sup>121</sup> A Comissão foi transformada em órgão do Ministério da Educação e Saúde por meio da lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937.

<sup>122</sup> Angélica Ricci Camargo, especialista na história do SNT, levanta a hipótese de que a formação da Comissão tenha obedecido a critérios diversos. A despeito de todos possuírem, em graus muito variados, projeção nos campos intelectual e artístico e de a maioria já ter ocupado cargos na administração pública, somente três eram ligados diretamente ao teatro: um representante indicado pela classe (Olavo de Barros, presidente da Casa dos Artistas), um dramaturgo de projeção ligado à SBAT (Oduvaldo Vianna) e um representante da crítica (Benjamin Lima). CAMARGO, Angélica R. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) - Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

<sup>123</sup> *O Governo e o Teatro*. (Folheto). Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1937.

<sup>124</sup> LEÃO, Múcio. “Evolução do Teatro em Portugal e no Brasil”. Concurso de uma História do Theatro Brasileiro. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. GCg1935.04.30.

a) promover estudos sobre o teatro, tornando-se um órgão técnico em todos os assuntos que lhe dissessem respeito e preparando para isso, através de inquéritos, publicações e estudos especiais, uma documentação completa do que se tem produzido e do que se pode fazer em teatro.<sup>125</sup>

Publicizado em um folheto intitulado *O Governo e o Teatro*<sup>126</sup>, este objetivo fazia parte do delineamento de um projeto centrado na elaboração de estudos que originariam, logo em seguida, o SNT.<sup>127</sup> Como uma fase de trabalhos, em certa medida, preparatória, é sintomático que tenha sido dirigido olhar especial para o problema das publicações de e sobre teatro. As primeiras iniciativas nesse sentido, ainda em 1937, recaíram na edição de dois folhetos, frutos de conferências públicas organizadas pela própria Comissão, ao promover estudos em torno dos problemas de nossas artes cênicas. De aproximadamente 50 páginas, eles foram impressos pelo Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, com uma tiragem de 2.000 exemplares cada.

O primeiro deles, derivado da conferência proferida pelo maestro Antonio Sá Pereira em 27 de janeiro de 1937 no salão da Escola Nacional de Belas Artes, intitulou-se *Teatro: padrão de cultura*; e o segundo, oriundo da palestra oferecida no mesmo local pelo dramaturgo Joracy Camargo em dezanove de maio do mesmo ano, recebeu o nome de *Teatro Brasileiro – Teatro Infantil*. Uma terceira conferência, que entretanto não chegou a ser impressa, pode ser somada a esse conjunto: *Le théâtre et ses problèmes*, realizada pelo professor francês Robert Garric em onze de novembro de 1936 no Instituto Nacional de Música. Nos três casos, a observação de seus conteúdos pode evidenciar, de modo manifesto, a proposição de diferentes projetos em disputa para a modernização do teatro brasileiro a partir do momento em que se estruturavam e se debatiam as iniciativas oficiais para o setor.

Todos apresentam, por diferentes pontos de vista, os problemas fundamentais do teatro contemporâneo e suas respectivas soluções e respostas à propalada crise, conferindo destaque à concorrência com outras artes, às finalidades do teatro, à sua relação com as

---

<sup>125</sup> *O Governo e o Teatro*. p. 6. Os outros dois objetivos eram: “b) desenvolver a atividade teatral, não apenas em quantidade, mas também em qualidade, melhorando o padrão das representações e conduzindo o público a melhores solicitações de gosto; c) fazer teatro, para dar trabalho às pessoas do ofício e para dar recreação ao povo”.

<sup>126</sup> O folheto, com 38 páginas, é parte da coleção “Realizações”, editada pelo Serviço de Publicidade do Ministério da Educação e Saúde, que tem o intuito de divulgar os projetos e iniciativas do Governo Federal que tenham por finalidade “dar solução aos dois problemas nacionais da educação e da saúde”. Fazem parte da coleção, até 1937: 1) Panorama da Educação Nacional; 2) A educação profissional (a sair); 3) O combate contra a lepra (a sair); 4) O patrimônio histórico e artístico nacional (a sair); 5) O Governo e o Teatro.

<sup>127</sup> As atividades da Comissão se centraram, sobretudo, na elaboração de estudos, na concessão de algumas subvenções a espetáculos, na tradução de peças estrangeiras, e na aprovação para publicação de uma história do teatro brasileiro, resultado de um concurso aberto em 1936, o que será abordado posteriormente.

massas, ao lugar do texto, à formação de atores, à organização do trabalho produtivo e, sobretudo, ao seu papel na construção das culturas nacionais. O fato de duas dessas conferências terem sido impressas (em uma tiragem relativamente alta para a época e o tema) e de se pretender a edição da terceira, impedida provavelmente por restrições orçamentárias, aumenta nosso interesse em torno delas, uma vez que esses projetos eram inscritos e registrados, tendo sua circulação e capacidade de ressonância significativamente ampliada. Posto isso, como parte do inventário de edições que então compuseram, na chave da reflexão histórica e teórica, nossa “biblioteca teatral brasileira”, se faz necessário um exame mais detido de suas ideias.<sup>128</sup>

Em *Teatro: padrão de cultura*, Antônio Leal de Sá Pereira, pedagogo musical e professor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro entre 1932 e 1955<sup>129</sup>, parte de uma busca pelas supostas causas da crise e da decadência do teatro, identificando a concorrência do cinema, a “cultura inferior das novas gerações excessivamente interessadas pelos esportes”<sup>130</sup> e a crise econômica generalizada desde 1929, que repercute em tudo que não seja produto de primeira necessidade. Apesar de admitir certa verdade nessas imputações, Sá Pereira opõe-se à ideia de que a decadência do teatro seria uma fatalidade inevitável própria da época, pois acredita

(...) ser o teatro uma instituição das mais necessárias ao espírito humano, a concretização de um anseio inerente ao mais fundo da natureza do homem, a realização de tendências fortes e tão antigas quanto a própria humanidade. Poderá mesmo afirmar-se que o teatro está para o adulto, como está a criança para o brinquedo.<sup>131</sup>

Por ser, desse modo, uma projeção afetiva processada no subconsciente do espectador, que pode “viver” várias vidas na ficção e escapar ao seu ambiente estreito e mesquinho, o teatro libertaria o sujeito de pulsões antissociais e criminosas por meio da purgação catártica resultante de uma transferência simbólica da personalidade, de uma transmutação do “eu”.

---

<sup>128</sup> Vera Collaço discutiu, em comunicação no XXV Simpósio Nacional de História, ainda que de maneira breve, os debates sobre a modernidade desejada para o teatro brasileiro a partir do discurso da Comissão de Teatro Nacional e das duas primeiras conferências. Ela se pauta pelos pontos em comum entre elas ao enfatizar as diferenciações socioculturais promovidas por nossa modernidade cênica, orientada por uma elite portadora de ideais europeus e que ditava as políticas de Estado em relação ao teatro. A conferência de Garric não é analisada. COLLAÇO, Vera R. M. Três projetos de modernização para o teatro brasileiro e suas relações com as políticas culturais do Estado Novo. In: XXV Simpósio Nacional de História, 2009, Fortaleza-CE. *Anais...* Fortaleza: Associação Nacional de História, 2009. p. 01-10.

<sup>129</sup> CORVISIER, Fátima Monteiro. A trajetória musical de Antônio Leal de Sá Pereira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas-RS, n. 4, p. 162-193, 2011.

<sup>130</sup> SÁ PEREIRA, Antônio Leal de. *Teatro: Padrão de Cultura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937. p. 5.

<sup>131</sup> *Ibid.* p. 6.

Por esses motivos, a instituição teatral seria uma instituição eterna enraizada no espírito humano, não havendo crise que possa persistir, como asseverado pela cena daqueles anos de cidades como Paris, Londres, Nova York, Roma ou Berlim. Sá Pereira imprime, assim, um sentido de renascimento para o teatro após a crise de 1929, em franca prosperidade nos principais centros de cultura e atraindo multidões em busca não apenas de divertimento, mas do cultivo do sentimento e do espírito.

No Brasil, pelo contrário, não havendo hábitos de teatro enraizados, o sentido da falta seria permanente e a situação desoladora, decorrentes da improvisação, da ausência de continuidade, solidez e tradição. À vista disso, a carência de prestígio dessa arte teria feito com que autores e diretores a concebessem apenas como divertimento. Estaria plantado, assim, um círculo vicioso que impede o “teatro sério” no país. A solução estaria em um grande movimento de caráter coletivo capaz de, simultaneamente, modificar a mentalidade do público, fazer os atores compreenderem que precisam ter nível cultural muito mais elevado para que cumpram sua missão e levar os autores à consciência de que deles se espera “uma concepção mais nobre do teatro compreendido como espelho de uma civilização”<sup>132</sup>. Essa transformação, contudo, só viria a se efetivar baseada em um grande movimento, o que se almeja da campanha em prol do teatro nacional desencadeada pelo ministro Capanema, desejosa de romper tal círculo vicioso.

Sá Pereira apresenta, então, as suas sugestões para concretização desses anseios. A principal delas é que o teatro deixe de ser apenas divertimento e se integre ao “gênero nobre da literatura”, agindo como instrumento de elevação e de educação, o que, como sabido, era um *topos* de reivindicação recorrente desde as últimas décadas do século XIX. Para tanto, os dramaturgos deveriam apresentar problemas de natureza social e psicológica, estudando o homem nos seus conflitos íntimos e com o meio externo, “na sua luta de adaptação ou de rebeldia contra as imposições da sociedade”<sup>133</sup>. Defendendo o autor como sociólogo, poderia se chegar a um teatro concebido como *tranche de vie*. De acordo com Sá Pereira,

O mundo se contorce e convulsiona na gestação de uma nova estrutura social. Os problemas humanos, nessa época agitada, apresentam-se incontáveis ao dramaturgo capaz de auscultar a sua gente e a sua época. Além da infinidade de problemas comuns a todos os povos: lutas de classe, o capitalismo em pé de defesa, a avançada do proletariado, soluções experimentadas para aplinar esses conflitos, além, digo eu, desses problemas que preocupam todos os espíritos pensantes, temos aqui no

---

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Ibid. p. 17.

nosso meio uma fonte inesgotável de problemas nossos, e que estão à procura de um autor.<sup>134</sup>

Apesar de mencionar como exemplos de prosperidade contrapostos à realidade brasileira a França, a Inglaterra e Nova York, e mesmo de citar a experiência da Itália de Mussolini – que teria proporcionado espetáculos de valor ao “homem do povo” por preços ínfimos –, quase um terço da conferência de Sá Pereira é dedicada ao elogio da estrutura teatral na Alemanha Nazista, que acabara de visitar. O exemplo viria, em primeiro lugar, da manutenção de 330 casas de espetáculo sempre cheias pelo país, a despeito das que perdeu “em consequência da amputação territorial de que foi vítima pelo Tratado de Versalhes”<sup>135</sup>. Além disso, ele aponta as vantagens que há em um estado autoritário poder intervir fortemente na vida teatral do país, amparando as necessidades da classe. Nesse sentido, desde 1933 as profissões de ator, cantor de teatro e bailarino seriam totalmente regulamentadas na Alemanha, medida fundamental e entretanto negligenciada no “regime anterior ao Nacional-Socialismo, no seu delírio de liberalismo”<sup>136</sup>. Todos aqueles que se dedicam à atividade teatral são, assim, obrigatoriamente parte da *Reichstheaterkammer*, a Câmara de Teatro do Reich, departamento da Câmara de Cultura do Reich presidida pelo ministro Joseph Goebbels. As câmaras se encarregariam não apenas da defesa dos interesses econômicos, jurídicos, sociais e culturais dos associados, mas também do zelo pelo patrimônio cultural, incentivando as respectivas atividades e “defendendo-as contra a infiltração de germes nocivos, de ideias e de atos contrários ou estranhos aos ideais da nação”<sup>137</sup>, o que faria com que fosse cultivada uma ética profissional regida pela consciência da responsabilidade perante a pátria e não submetida às vontades particulares. Se formaria, portanto, uma nova concepção da função de ator e de diretor de teatro, divulgadores de determinados valores culturais e cientes de seu papel tanto artístico quanto moral.

A Alemanha Nacional-Socialista é, para Sá Pereira, exemplo de importância atribuída ao teatro como um dos meios mais poderosos para educação do povo e “coletivização” das multidões, o que só é possível devido a uma concepção elevada da missão dessa arte enquanto instituição que nunca deve corromper ou depravar. Por essas razões, ele defende o estabelecimento de organização semelhante no Brasil, com a mesma força e prestígio, apta a moralizar nossa cena, tão grosseira e abertamente obscena. Ele se

---

<sup>134</sup> Ibid. p. 18.

<sup>135</sup> Ibid. p. 43.

<sup>136</sup> Ibid. p. 43-44.

<sup>137</sup> Ibid. p. 42.

defende, contudo, afirmando que não se trata de moralismo, mas de ordem estética; e termina sua conferência citando “memorável discurso” de Goebbels, o “eminente homem de Estado alemão” com quem “nenhuma pessoa sensata deixará de concordar”:

Mas, que, nos nossos palcos, assuntos eróticos sirvam de pretexto para a comicidade acanhada e obscena, é grave ofensa à parte culta da plateia, é um insulto à própria classe dos artistas do palco, um ultraje à nossa educação, pois que o teatro sempre foi e sempre será um espelho da civilização, um padrão da cultura de um povo.<sup>138</sup>

Ao encerrar o texto com essa citação de Goebbels, se torna nítido que até mesmo o título da conferência, *Teatro: padrão de cultura*, fora extraído do ideário nazista com o qual Sá Pereira estava deslumbrado. Em verdade, as suas relações com o país germânico eram bastante antigas e derivadas de sua formação musical desde o começo do século. Segundo Fátima Monteiro Corvisier<sup>139</sup>, o futuro pianista nascido em Salvador, aos doze anos, portanto em 1900, foi enviado para cursar o ginásio na cidade alemã de Paderborn. Se seguiram dezessete anos na Europa, entre estudos de química, física e música em Munique, Berlim, Paris e na Suíça. Em julho de 1935, já professor do Instituto Nacional de Música e autoridade em educação musical, Sá Pereira foi convocado pelo ministro Capanema para compor a comissão de planejamento da Universidade do Brasil e, no ano seguinte, foi enviado por alguns meses a vários países da Europa com o objetivo de realizar uma sondagem junto a profissionais da educação. Nessa ocasião, além de ter representado o Instituto Nacional de Música no Congresso Internacional de Educação Musical em Praga em abril de 1936, ele passou junto a Villa-Lobos por Berlim, onde, inferimos, colheu as informações sobre o teatro nesse país. A conferência *Teatro: padrão de cultura* ocorre justamente em seu contexto de retorno ao Brasil, e é divulgada enquanto tal. Não sabemos o porquê de ele ter sido convidado para falar sobre uma área que não era a sua, mas, segundo os jornais, o convite teria partido do próprio Capanema, que iria presidir a sessão no salão da Escola Nacional de Belas Artes. Para além desse cumprimento de agenda no retorno de uma “missão” em nome do MES, podemos conjecturar que sua participação nos mesmos círculos musicais e proximidade ao maestro Francisco Mignone, membro da Comissão de Teatro Nacional, pode ter contribuído para o convite.

Ainda que as propostas de Sá Pereira não expressem necessariamente o posicionamento oficial da Comissão de Teatro Nacional e que ele tenha voltado da

---

<sup>138</sup> Ibid. p. 55.

<sup>139</sup> CORVISIER. Op. Cit.

Alemanha sugestionado por uma forte propaganda, como conferência que praticamente abre os trabalhos públicos do órgão, elas legitimam as necessidades de intervenção estatal no teatro pelo viés corporativo e nacionalista. A segunda conferência, de Joracy Camargo, também será em grande medida balizada pela experiência de viagem e pela observação do teatro em um país estrangeiro, ainda que, como veremos, problemas de ordem semelhante tenham gerado respostas distintas. Tendo ido com uma delegação francesa em 1935 ao III Festival Teatral de Moscou e às Olimpíadas de Arte, seu ideal é espelhado nas concepções soviéticas e moldado por sua simpatia ao socialismo, notória desde suas buscas por um “teatro social” no começo da década.<sup>140</sup> Em *Teatro Brasileiro - Teatro Infantil*, Joracy igualmente traça um panorama da atual situação de decadência e argumenta sobre as soluções necessárias para se enfrentar a crise.

Para além de louvar a iniciativa de criação da Comissão de Teatro Nacional, ele quer dar um caráter prático à sua conferência, expondo um estudo sobre o tema e conclusões que sirvam de orientação para solucionar as adversidades. Com esse intuito, ele acredita não ser possível encarar a questão do teatro isoladamente, mas apenas junto a outros problemas não resolvidos pela nacionalidade. Uma vez que “um povo inculto não é um povo civilizado, e o Teatro é um produto espontâneo da civilização”<sup>141</sup>, somente antecedido pela solução dos problemas econômicos, educacionais e até de saúde pública é que haverá cultura e, portanto, teatro. Estabelecendo um paralelismo entre cultura e nível econômico, Joracy acredita que as artes florescem em épocas de prosperidade, o que demanda independência econômica, pois “um povo pobre será sempre um povo doente, e um povo doente será contrário, naturalmente, a quaisquer manifestações do espírito”<sup>142</sup>. A solução definitiva para a autonomia do teatro só seria encontrada, desse modo, na resolução dos problemas mais básicos da nacionalidade e, não sendo possível concretizá-lo de maneira imediata, é preciso que sua atividade seja mantida artificial e paliativamente pelo Estado.

Embora veja o teatro como necessário para a formação da nação, dos pontos de vista intelectual, social e político, Joracy não crê que devam ser feitos apelos inúteis ao patriotismo, expediente inócuo diante de maus espetáculos. Suas sugestões, como caminhos práticos para o teatro adquirir vida autônoma em poucos anos, giram em torno da construção

---

<sup>140</sup> Iná Camargo Costa afirma ainda que Joracy, junto de Aníbal Machado e Oduvaldo Vianna, era um dos “mais conhecidos veteranos” do PCB no meio teatral. COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 146.

<sup>141</sup> CAMARGO, Joracy. *Teatro Brasileiro - Teatro Infantil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937. p. 9.

<sup>142</sup> *Ibid.* p. 10.

de teatros modernos para todos os gêneros em todas as principais cidades do país; da supressão de impostos; da valorização no regime de direitos autorais; da promoção do surgimento de novos artistas provenientes dos grupos amadores, fornecendo-lhes ensaiadores e organizando um grande congresso para o estabelecimento de orientações comuns; e, para fazer frente à concorrência do cinema e do futebol, da criação do Teatro Infantil e do Teatro de Marionetes, a ser disponibilizado em todas as praças públicas, com apresentações gratuitas em domingos e feriados, fiscalizadas e orientadas pelo governo.

O modelo para o Teatro Infantil é explicitamente amparado nas observações colhidas no Teatro das Crianças de Moscou, instituição que teria atingido “um grau de perfeição”<sup>143</sup>. Tendo se encontrado na capital soviética com Natalia Sats<sup>144</sup>, diretora dessa iniciativa, Joracy tomou conhecimento de sua estrutura: uma trupe com 60 atores, além de autores, compositores, encenadores, cenógrafos, orquestra, operários, costureiras e administradores, computando 175 adultos como pessoal permanente, dentre os quais ainda se somavam pedagogos, professores, especialistas em danças e jogos de massa. Havia, desse modo, uma intensa cooperação entre artistas e pedagogos, viabilizando sessões para crianças todos os dias, por vezes duas por dia, para uma plateia de 800 lugares. O estudo do espectador seria encarado como chave para o trabalho, sendo a receptividade das crianças analisada detidamente e com base científica pelo serviço pedagógico. Encarando o Teatro das Crianças, antes de tudo, como teatro, são representadas peças de diversos gêneros, como dramas comédias, científicas e fantásticas, e, segundo Sats, “é a vida real que nos fornece os temas principais. (...). A educação moral, ética, a escola, a luta pela instrução, a igualdade de sexos, a luta do homem contra a natureza, as conquistas da ciência e da técnica”<sup>145</sup>.

Inspirado por essa experiência, Joracy defende a necessidade de critério científico na escolha dos originais a serem representados, pois o repertório de peças literárias e profundas desejado pela minoria culta é sempre fracasso de bilheteria e não pode sustentar a arte dramática no Brasil. Por isso, se deveria produzir peças exclusivamente para as massas com o objetivo de atraí-las às casas de espetáculo, bastando como atrativos para um público

---

<sup>143</sup> Ibid. p.30.

<sup>144</sup> Natalia Sats (1903-1993) foi escritora, produtora e diretora do Teatro das Crianças de Moscou, tendo trabalhado junto a Sergei Prokofiev na criação de *Pedro e o Lobo* com o objetivo de introduzir os instrumentos de orquestra ao público infantil. Ironicamente, em 1937, mesmo ano da conferência de Joracy Camargo, após a prisão de seu marido, o ministro Israel Veitser, ela também foi presa por traição à pátria e condenada a cinco anos de trabalhos forçados na Sibéria. Após esse período não foi autorizada a retornar a Moscou, se estabelecendo no Cazaquistão. Foi reabilitada em 1953, após a morte de Stalin.

<sup>145</sup> Ibid. p. 33.

inculto e iletrado a plástica e a ação, sem a necessidade de “lances retóricos e literários”<sup>146</sup>. Visando uma mudança de hábitos, seria necessário inicialmente uma divisão do teatro em categorias distintas para a elite e para as massas, o que poderia ser verificado nas capitais europeias onde o público, mesmo o menos favorecido, faz filas diante das casas de espetáculo.

Não obstante, o teatro europeu estaria em “franca decadência”, pois insiste na exploração de temas desgastados e distantes das inquietações coletivas contemporâneas, evidenciando uma crise que não é só material, mas também espiritual. Joracy expõe então o que acredita ser o teatro moderno:

O teatro moderno é aquele que, fundindo numa só emoção, as crenças, as dúvidas, os temores, as esperanças, o belo, o doce, o terrível, produz nas massas uma sensação de supervitalidade, de estímulo nessa contenda eterna e universal entre o desejo, a impossibilidade, o tempo e o calendário, o indivíduo limitado e a imensidade.<sup>147</sup>

O teatro europeu, contudo, e particularmente o da França, que dita a cena do continente, quase nunca seria afeito às questões candentes do mundo contemporâneo, reduzindo-se por obra dos empresários a pequenas peças engenhosas, picantes e até poéticas, sem, entretanto, apresentarem substância e caráter social.<sup>148</sup> Desse modo, se o teatro social e político é controlado na Itália e na Alemanha, na França, mesmo com liberdade de pensamento, ele sequer teria sido introduzido. No caso brasileiro, a influência dessas civilizações em decomposição não seria benéfica e, por isso,

(...) o teatro precisa ter um caráter eminentemente social, político e popular, orientado no sentido de trazer o povo em constante contacto com as realidades da vida, ensinando-o a tomar parte ativa na construção do regime que melhor convém ao nosso país, convencendo-o de que seremos felizes no dia em que todos os problemas básicos da nacionalidade, apresentados objetivamente pelo teatro, forem dignamente resolvidos pelos esforços e pela inteligência da comunhão brasileira. Só assim poderemos, como é de nosso dever, colaborar no levantamento da nova e gigantesca civilização do Novo-Mundo.<sup>149</sup>

Por último, para finalizar sua exposição, Joracy inclui um “Plano para organização do Teatro da Criança Brasileira”, inspirado, obviamente, no projeto apresentado por Natalia Sats em Moscou.

---

<sup>146</sup> Ibid. p. 35.

<sup>147</sup> Ibid.p. 38-39.

<sup>148</sup> Joracy inclui nesse rol os nomes de Sacha Guitry, Jean Sarment e Marcel Achard.

<sup>149</sup> Ibid. p. 42.

A terceira conferência, na realidade a primeira do ciclo, realizada em onze de novembro de 1936 no salão Leopoldo Miguez do Instituto Nacional de Música e transmitida pela rádio do Ministério da Educação, foi proferida pelo francês Robert Garric e intitulou-se *Le théâtre et ses problèmes*<sup>150</sup>. Ali compareceram, segundo O Jornal, além do ministro Capanema, um grande número de “pessoas de destaque no mundo oficial” e “senhoras e senhoritas, que emprestaram um aspecto festivo ao selecto auditório”<sup>151</sup>. Garric era professor de Literatura da Universidade do Distrito Federal, fazendo parte das missões de professores universitários franceses vindos nesses anos. Chegando ao Brasil pela primeira vez em 1933, ele pode ser inserido na tendência católica dessas redes organizadas para ação no estrangeiro<sup>152</sup>, o que fez com que se aproximasse do Centro Dom Vital e de figuras como Alceu Amoroso Lima, inspirando e orientando, segundo Antonio Candido<sup>153</sup>, as “Equipes Sociais” que empreendiam atividades de beneficência nas favelas do Rio de Janeiro. Uma vez que, apesar dos planos, sua conferência não chegou a ser editada, nossas considerações são baseadas na cópia datilografada com correções e em uma prova gráfica encontradas no arquivo Gustavo Capanema do CPDOC-FGV.<sup>154</sup>

Em *Le théâtre et ses problèmes*, Garric inicia suas reflexões questionando se o teatro, uma das formas de arte mais antigas da humanidade e que produziu tantas obras-primas, estaria realmente ameaçado diante dos hábitos de vida da civilização moderna, conforme propalado. Seu primeiro argumento é que o teatro, mesmo passando por crises passageiras, é insubstituível e irá perdurar, pois nenhuma arte ou técnica nova pode oferecer o que ele oferece ao homem. Todavia, também seria verdade que por vezes ele é ameaçado por adversários que estão em seu próprio seio. Tal postura é derivada da descrença na missão do teatro por elementos que se deixam seduzir pela imitação de procedimentos do cinema, influência nefasta para a arte dramática, que deve permanecer pura em sua essência. Tal crítica enseja Garric a definir o que acredita ser a natureza do teatro: uma ficção prodigiosa capaz de criar cumplicidade e comunicação entre público e atores por meio da apresentação

<sup>150</sup> Na imprensa também há referências com o título “Teatro Contemporâneo”.

<sup>151</sup> “O Theatro orienta as multidões”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 7, 12 nov. 1936.

<sup>152</sup> Hugo Suppo aponta que essas redes eram divididas em três grupos que representavam as tendências políticas francesas: “Uma gira em torno do partido socialista (Paul Rivet, Claude Lévi-Strauss, Lucien Febvre, Roger Bastide, Jean Maugüé, etc.); uma outra, católica (Robert Garric, Pierre Deffontaines, Jacques Lambert, Étienne Borne, Emile Coornaert, Paul Hugon, etc.); e, finalmente, a radical (Georges Dumas, Paul Arbousse-Bastide, etc.)”. SUPPO, Hugo. A política cultural da França no Brasil entre 1920 e 1940: o direito e o avesso das missões universitárias. *Revista de História*, USP, São Paulo, n. 142-143, p. 309-345, 2000. p. 335.

<sup>153</sup> CANDIDO, Antonio. A Revolução de 30 e a cultura. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984. p. 31

<sup>154</sup> CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1935.04.30.

de uma realidade nova que faz a humanidade reviver. As personagens devem ser movidas a paixões e tão carregadas de vida a ponto dos espectadores se deixarem envolver, sendo arrancados do próprio mundo e dos problemas particulares para sentir e sofrer a cena junto dos atores. Segundo o conferencista, “todo teatro que escapa à essa definição é suspeito; todo teatro que renuncia a essa comunicação entre a cena e o público, que não entra nessa vasta ficção coletiva, falta à sua definição”<sup>155</sup>. São justamente tais características que fariam dessa arte um domínio reservado e insubstituível, de nobreza incontestada como evidenciado na tragédia *Os Persas*, de Ésquilo, onde é celebrada a vitória de uma civilização contra o despotismo asiático.

Após expor as especificidades da arte teatral, Garric apresenta seu segundo argumento, que diz respeito ao alcance do teatro. Para ele, “o teatro é essencialmente uma arte coletiva: se é verdade que nós entramos na era das multidões, é verdade que a arte que pode tocar mais profundamente uma multidão é o teatro”<sup>156</sup>. Isso seria derivado do fato de, desde sua origem, o teatro ter sido uma grande cerimônia litúrgica e cívica que ecoa as preocupações coletivas, configurando-se assim como uma arte eminentemente nacional que reflete aquilo que é próprio a cada povo. Desse modo, podem ser expostos, como testemunhos, os eventos das nacionalidades e as emoções por eles provocadas, a exemplo da descrição feita por Ésquilo da batalha de Salamina, que teria salvado a civilização ocidental. Da mesma maneira, os mistérios medievais alcançavam a multidão de fiéis, por vezes durante dias; e, mesmo quando desprovido dos sentidos religiosos ou nacionais, o teatro manteve significados morais e humanos, apresentando paixões e fornecendo lições que simultaneamente refletiam os sonhos e anseios dos homens de uma época e de todas as épocas, caso de Shakespeare, Corneille, Racine ou Molière.

O terceiro argumento da exposição de Garric, após examinar as especificidades e o alcance social do teatro, gira em torno de suas necessidades e condições. Ele aponta que é fundamental um “clima” que contribua para o surgimento de obras teatrais de valor, uma vez que negligências da representação podem comprometer a comunicação entre atores e público, e mais do que isso, entre o texto e o público. Para tanto, são demandados cuidados, trabalho árduo e observação de tradições. Nesse sentido, a primeira preocupação no teatro

---

<sup>155</sup> Do original: “*Tout théâtre qui échappe à cette définition est suspect; tout théâtre qui renonce à cette communication entre la scène et le public, qui n`entre pas dans cette vaste fiction collective, manque à sa définition*”. (Tradução nossa). Ibid.

<sup>156</sup> Do original: “*Le théâtre est essentiellement une art collectif: s`il est vrai que nous sommes entrés dans l`âge des foules, il est vrai que l`art qui peut toucher le plus profondément une foule, c`est le théâtre*”. (Tradução nossa). Ibid.

deve ser a consciência da *mise en scène*, isto é, a percepção de que o texto não é suficiente para criar atmosferas em um espetáculo e que é preciso criar um meio, um cenário (*décor*) que seja adequado para o desenvolvimento das circunstâncias e climas da cena, sem contradizer o espírito do texto. Posto isso, Garric enfatiza os esforços feitos há 50 anos para renovar e valorizar a *mise en scène*, recomendando a leitura das “Memórias de André Antoine” para vislumbre dos problemas, soluções e cuidados com as minúcias da cena; em uma pesquisa prolongada por encenadores como Adolphe Appia, Max Reinhardt, Louis Jouvet, Gaston Baty e Charles Dullin. Segundo o conferencista, “o verdadeiro *metteur en scène* sabe compor quadros, criar o movimento e a animação de massas de figurantes, nada deixando ao acaso nesta delicada arte que vive do gosto, do tato e do misterioso sentido das afinidades das obras com as coisas e os seres”<sup>157</sup>. Mas esse trabalho deve ser regido por uma medida adequada, pois “a *mise en scène* serve a um texto, ela não deve sufocá-lo; a *mise en scène* não é um fim em si mesma, mas um meio de melhor corresponder às intenções de uma obra para lhe dar toda a sua eficácia”<sup>158</sup>.

Somando-se à *mise en scène* no que se refere às necessidades e condições do teatro, o jogo dos atores se faz essencial e a formação desses artistas deve ser orientada por certas regras. A maior delas postula que o ator deve servir à obra, e não se servir dela, o que elimina o vedetismo e as apostas nos talentos individuais que acabam com obras-primas. O pioneiro a se insurgir contra esse modelo do “*star system*” teria sido Jacques Copeau, a quem se seguiram outros na França dos últimos quinze anos. Recomendando a leitura de *Souvenirs du Vieux Colombier*, de Copeau, Garric defende a valorização do trabalho em equipe em prol de uma obra, a preparação meticulosa e um aprendizado consciente e contínuo. A atenção aos problemas da *mise en scène* e da formação de atores daria a ambiência propícia para o florescimento de obras, para a formação de público e para o fortalecimento da crítica, ainda que não suplantem o gênio da criação literária.

O teatro não deve, portanto, se esquecer de suas condições e de sua missão para se postar destemido diante dos novos hábitos. Nascido da vontade coletiva de exaltação nacional ou do fervor religioso, ele teria a oportunidade de reencontrar seus valores, posto

---

<sup>157</sup> Do original: “*Le véritable metteur en scène sait composer des tableaux, créer le mouvement et l’animation des foules de figurants, sans riens laisser au hasard dans cet art délicat qui vit de goût, de tact et du sens mystérieux des affinités des oeuvres avec les choses et les êtres*”. (Tradução nossa). Ibid.

<sup>158</sup> Do original: “*La mise en scène sert un texte, elle ne doit pas l’étouffer; la mise en scène n’est pas un but en soi, mais un moyen de mieux correspondre aux intentions d’une oeuvre pour lui donner toute son efficacité*”. (Tradução nossa). Ibid.

que essas necessidades estariam novamente aflorando em todos os países do mundo naqueles anos. Nas palavras de Garric,

Nosso tempo – tempo de multidões – vê um pouco em todo o mundo o se levantar de massas, que parecem gostar, como em outros tempos, das grandes manifestações coletivas; um novo teatro talvez nasça dessas disposições; os homens estão prontos para se moverem juntos diante de grandes espetáculos.<sup>159</sup>

A longa exposição dos pontos principais de cada uma dessas três conferências pode servir para a observação privilegiada de distintos projetos para a modernização do teatro brasileiro, apresentados em um momento de diagnóstico dos problemas e de exposição de possíveis planos para o futuro por parte do Estado, de maneira que o teatro se tornasse instrumento de pedagogias da nacionalidade. Defendendo diferentes modelos de teatro europeu desejados, os conferencistas escancaravam a circulação de ideias teatrais e evidenciavam, mesmo que implicitamente, aquilo que consideravam índices de modernização. Além disso, a proveniência desses modelos e seus valores acabam por revelar a tensão entre culturas políticas da década de 1930, o que se origina nos papéis atribuídos ao teatro enquanto educador das massas e portador de ideais nacionais. Tanto Antônio Sá Pereira quanto Joracy Camargo abriram mão da consagrada influência teatral francesa para defender padrões baseados em forte dirigismo estatal e instrumentalização política, o que certamente se coadunava a uma legitimação buscada pela Comissão de Teatro Nacional e a tendências do próprio governo Vargas.

Sá Pereira aposta em uma concepção que projeta a “grande arte” como missão espiritual nobre e moralmente elevada em prol da civilização, missão esta que só pode ser concretizada por um grande movimento coletivo que compreenda o teatro como “gênero nobre da literatura”, submetido aos valores nacionais e capaz de educar o povo. Nesse sentido, ele deve ser instrumento de defesa de uma suposta pureza do idioma e do patrimônio cultural do país, o que está condicionado a uma forte regulamentação e controle por parte do Estado. Apesar de ter como exemplo maior a estrutura corporativa profissional da Alemanha Nazista, crer nas vantagens de um estado autoritário e vislumbrar o teatro como meio de “coletivização” acrítica das multidões, Sá Pereira sugere que os dramaturgos se debrucem sobre problemas de ordem social e psicológica, expondo conflitos psíquicos e choques com

---

<sup>159</sup> Do original: “*Notre temps – temps des multitudes – voit un peu partout dans le monde se lever des foules, qui semblent aimer, comme en d’autres temps, les grandes manifestations collectives; un théâtre neuf naîtra peut-être de ces dispositions; les hommes sont prêts à s’émouvoir ensemble devant de grands spectacles*”. (Tradução nossa). Ibid.

as novas estruturas das agitadas sociedades modernas, elementos que à primeira vista seriam mais próximos das correntes teatrais modernistas.

É surpreendente que Joracy Camargo tenha feito sua palestra, promovida por um órgão de Estado, após a Intentona Comunista e às vésperas do golpe do Estado Novo. De maneira diversa, ele argumenta a favor da intervenção estatal no teatro como medida paliativa enquanto não são sanados outros problemas basilares do país. Podemos conceber que subjaz ao seu ponto de vista o entendimento marxista vigente naqueles anos de determinação da superestrutura por uma infraestrutura, isto é, grosso modo, os problemas da cultura seriam motivados pelo estágio de desenvolvimento das estruturas econômicas. Dessa maneira, o florescimento da cena em um país estaria atrelado à sua independência econômica, algo que, não por acaso, teria sido alcançado na União Soviética. O teatro é postulado, assim, igualmente como elemento de formação nacional, mas orientado por interesses imediatos e concretos do povo, ao contrário da defesa de um patrimônio elevado e espiritual encampada por Sá Pereira, cuja influência alemã faz argumentar em favor de uma cultura transcendente que sustenta espécie de nacionalismo místico. Para Joracy, a modernidade do teatro estaria na exploração de temas contemporâneos candentes e próximos das inquietações coletivas, evidenciando para as massas as contradições do sujeito no enfrentamento das limitações individuais e sociais. A viabilização desse teatro seria alicerçada em seu caráter político e popular, atraindo o povo por meio de métodos científicos e estruturas adequadas, que o eduquem como agente ativo na resolução dos problemas nacionais. Assim, sem ser demasiadamente explícito, Joracy é defensor de um teatro moderno cuja organização e objetivos se vinculavam às aspirações da esquerda.

Robert Garric, por sua vez, encarna uma perspectiva francesa segundo a qual a encenação moderna se caracteriza por um triângulo formado por jogo do ator, *mise en scène* e texto, ao qual os dois anteriores se submetem. Uma vez que as condições próprias do teatro o singularizam como arte que não é feita para ser lida, mas interpretada, a construção da cena pelo diretor e pelo elenco se tornaria o meio de acesso do público ao texto, e mesmo à obra. Além dessa valorização suprema do texto, a concepção francesa defendida por Garric entende o teatro como historicamente portador de princípios da civilização ocidental, em uma compreensão quase metafísica onde os problemas de uma época são vistos como ponte de acesso a valores supostamente universais e imutáveis, distantes de qualquer viés sociológico ou materialista. Não por acaso, Garric era um intelectual católico que havia feito também, no Teatro Municipal em sete de outubro de 1933, a conferência organizada pelo

Centro Dom Vital “A França Espiritual de Claudel e Mauriac”. Vale dizer que o grande ícone do teatro moderno francês, Jacques Copeau, também era católico, assim como nomes chave do movimento que o seguiu, como Gaston Baty e Léon Chancerel. Suas inclinações podem ser tomadas como parte de um escopo definido pelos adeptos das teorias marxistas para o teatro moderno como conservador e contrarrevolucionário. Iná Camargo Costa, ao afirmar que “não é mais possível subestimar o papel que teve a França na elaboração e cultivo metódico do repertório da contrarrevolução nas artes cênicas”<sup>160</sup>, aponta que a desqualificação dos experimentos naturalistas desde o final do século XIX nesse país foi seguida pela “restauração do valor atemporal do teatro clássico”, que rompia com o drama realista mas fazia “a cena retroceder para os valores clássicos e medievais”<sup>161</sup>.

Paralelamente à máquina da indústria capitalista teatral, ou do *show business*, que precisava fazer frente à concorrência do cinema e alimentava um mercado acrítico, as buscas na França pelo antinaturalismo e pela teatralidade não significaram proximidade às inovações empreendidas pelo expressionismo alemão, pelo construtivismo russo, pelo agitprop ou pelo teatro épico, mas sim a releitura de ideias como “justa medida”, “grande arte” e “alta cultura”. Oferecidas a um público consumidor que não rompia com seus hábitos burgueses, as propostas francesas para um teatro moderno objetivavam, ao invés da reação, aprofundar as ilusões e as emoções, como em um ritual religioso. Nessa perspectiva, a defesa de supostas naturezas ou essências do teatro faz ele irromper simultaneamente como patrimônio nacional e atividade a-histórica imutável, o que tem como consequência nos palcos a primazia de temas psicológicos ligados a problemas de consciência individual. Não é acaso, assim, que Garric tenha evocado o teatro religioso medieval, a civilização ocidental e a exaltação nacional para construir um discurso que oferece receituário prático para se atingir tal modelo.

Não seria exagero afirmar que naqueles anos e por mais de uma década, diante das outras propostas, essa modernização teatral *à francesa* seria “vitoriosa” no Brasil, orientando grande parte dos projetos artísticos. Apesar das ações de amparo da Comissão de Teatro Nacional e do SNT, o Estado não terá força suficiente para imprimir organizações robustas similares às defendidas por Sá Pereira ou Joracy Camargo, os sindicatos profissionais terão influência restrita nos acontecimentos da cena e serão pequenos os esforços para alcance das

---

<sup>160</sup> COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012. p. 23.

<sup>161</sup> *Ibid.* p. 24.

multidões ou para incorporação dos anseios populares, como postulado por Joracy. A renovação moderna predominante, simbolizada em breve por grupos como o Teatro do Estudante do Brasil ou Os Comediantes, seguirá em grande medida a influência francesa, buscando equiparar o teatro brasileiro àquele praticado nos centros europeus a partir do alcance de um ideal civilizacional oriundo de um apuro estético a serviço de textos tidos como universais.

A Comissão de Teatro Nacional pretendia fazer desse ciclo de conferências, realizado entre novembro de 1936 e maio de 1937, as primeiras publicações do órgão que fariam parte de sua série de estudos sobre teatro. Como dito anteriormente, apenas as de Sá Pereira e de Joracy Camargo foram de fato impressas. Juntamente ao folheto *O Governo e o Teatro*, este último com tiragem de 10 mil exemplares, elas compuseram as primeiras iniciativas de edições que se propunham divulgar as ações estatais, discutir problemas do teatro nacional e apresentar projetos para o futuro. Em 1940, todas elas já se encontravam esgotadas. Não sabemos se eram vendidas ou distribuídas gratuitamente, mas, de todo modo, as conferências tinham aspecto material modesto, com a capa do mesmo papel do miolo, com pequenas ilustrações estampadas e as páginas grampeadas; enquanto *O Governo e o Teatro* foi impresso em papel *couché* com diversas fotografias. Mesmo com diferenças em seus projetos, todos os discursos gravitam em torno do teatro como formação da nacionalidade e sintoma de civilização. Podemos conceber que a própria realização das conferências e sua publicação, assim como a organização de uma biblioteca do SNT, são em si iniciativas que atestam a busca por esses ideais, tendo na cultura escrita o suporte perfeito para sua perenização e circulação. Ao que tudo indica, pelo exame das provas gráficas enviadas ao gabinete do ministro, a conferência de Robert Garric seria editada junto das respostas a um inquérito enviado por Capanema a mais de cem intelectuais. É exatamente esse inquérito que será analisado a seguir.

#### 4.2.2. *Inquérito para uma biblioteca brasileira do teatro universal*

Tudo pode servir de matéria prima para estimular as imaginações dos criadores de um futuro teatro brasileiro.

Sérgio Buarque de Holanda, *Estudo sobre traduções para a Comissão de Teatro Nacional*

A consulta a intelectuais para verificação das debilidades culturais do país no período varguista também alcançou o tema das edições teatrais, gerando um robusto inquérito para supostamente orientar políticas de Estado. A origem desse inquérito está na identificação, por parte da Comissão de Teatro Nacional, dos principais pontos no que tange ao “problema da produção intelectual em matéria de teatro”. Chegou-se às seguintes conclusões: “a) ser relativamente pouco numerosa a produção teatral brasileira”; “b) não estar essa produção impressa na sua totalidade”; “c) haver dificuldade de obter editores para peças de teatro”; “d) ser pouco conhecido, em nosso meio, o teatro estrangeiro, do clássico ao contemporâneo”; e “e) experimentar-se grande dificuldade na organização de repertórios, como consequência das conclusões anteriores”.<sup>162</sup> Para suprir essas adversidades, a Comissão decidiu-se pela promoção da publicação de uma “biblioteca de teatro”, nomeada *Coleção Brasileira de Teatro*, compreendendo um planejamento de quatro séries, a saber, de peças dramáticas escritas em língua portuguesa; traduções de peças dramáticas do teatro universal; obras de teatro lírico, musicado e coreográfico, contendo músicas e textos; e estudos sobre teatro, como história, crítica, arquitetura e cenografia. Para tal, foi encomendada a J. Santos Junior uma bibliografia completa das obras dramáticas brasileiras e portuguesas escritas ao longo da história.<sup>163</sup> As publicações em língua portuguesa seriam selecionadas para a Coleção a partir dessa bibliografia e por meio da instituição de prêmios a autores brasileiros de então.

A escolha da série de obras estrangeiras a serem traduzidas e publicadas mereceu cuidado especial. Dentre os membros da Comissão, Sérgio Buarque de Holanda foi responsável por fazer um estudo sobre a tradução de peças internacionais. Nesse pequeno estudo, datado de 12 de novembro de 1936, ele aponta que, embora a arte do teatro seja limitada por condições peculiares que a submetem à aprovação do público e que tal característica não deva ser menosprezada, isso não deve acarretar um princípio de exclusão

<sup>162</sup> *O Governo e o Teatro*. (Folheto). Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1937. p. 12-13.

<sup>163</sup> Não foi possível descobrir se essa bibliografia foi executada.

deliberada no que se refere ao exame de obras a serem traduzidas. Em outras palavras, a prudência não poderia levar à tentação de se “oferecer ao público somente aquilo que ele está habituado a receber e aplaudir”. Assim,

A ‘Collecção do Theatro Universal’, que seria publicada por iniciativa do Ministério da Educação, deveria ter, pois, em princípio, um caracter realmente universal e mesmo ecclético. Nada deveria ser previamente afastado de nossa atenção. Tudo pode servir de matéria prima para estimular as imaginações dos creadores de um futuro theatro brasileiro.<sup>164</sup>

Haveria, contudo, razões de ordem prática que deveriam servir de ponderação na realização do projeto. A principal delas seria a impossibilidade da tradução de certas obras-primas, notória sobretudo para o teatro em verso, como o de Corneille ou Racine. Estimular essas traduções levaria a certa complacência com a infidelidade dos tradutores, “e a exactidão e a fidelidade deveriam constituir um critério primordial para o nosso plano”. Diante disso, Sérgio Buarque julga “conveniente estabelecer-se, desde já, uma lista de obras theatraes estrangeiras susceptíveis de serem traduzidas”.

Tendo esse estudo em mãos, Capanema escreve nele, de próprio punho, que “ficou deliberado que se faça um inquérito, entre os intellectuaes do país, sobre as melhores obras do theatro universal”. Designado para esse fim, Sérgio Buarque elaborou uma circular com os seguintes dizeres:

Com o objetivo de estimular a formação de um ambiente propício ao desenvolvimento da arte dramática no Brasil, a Comissão de Teatro Nacional, entre outras iniciativas, resolveu promover esta de tornar conhecidas do grande público as melhores obras de teatro que já se escreveram.

Foi, assim, julgado conveniente fazer, desde logo, a tradução, em língua portuguesa, das obras que possam constituir a base de uma biblioteca brasileira de teatro universal.

Para a escolha dessas obras, opina a Comissão Nacional de Teatro, que nenhum processo será mais adequado e seguro do que organizar-se um inquérito entre os nossos intellectuais mais autorizados para falar sobre o assunto.

Com tal intuito, foi redigida a presente circular que tenho o prazer de remeter a V. Excia., pedindo-lhe a sua resposta, que, estou certo, representará uma contribuição significativa para a preparação da projetada coleção.<sup>165</sup>

Em seguida, a circular apresentava o inquérito, perguntando, dentre as obras de teatro (tragédias, comédias, etc.) de todos os tempos e em todos os idiomas (exceto o português),

<sup>164</sup> Processo s.n. Comissão de Teatro Nacional, pasta 3 - Processos s.n. 12 nov. 1936. Cedoc-Funarte. Agradeço à Angélica Ricci Camargo, que me cedeu uma reprodução desse documento, nas circunstâncias de fechamento do Cedoc com a pandemia de Covid-19.

<sup>165</sup> *O Governo e o Teatro*. Op. Cit. p. 14.

quais as vinte que poderiam cumprir os três requisitos de serem obras-primas da literatura universal; terem sentido universal e humano; e serem capazes de despertar interesse no grande público. A lista de títulos deveria ser elaborada livremente por cada consultado e as respostas seriam publicadas pela Comissão em um volume na série de estudos da Coleção Brasileira de Teatro, o que acabou não acontecendo.

Esta carta, datada de 24 de novembro de 1936, em papel timbrado do gabinete do Ministro da Educação e Saúde Pública e assinada pelo próprio Capanema, foi enviada a mais de cem intelectuais, e responderam Ramiz Galvão, Onestaldo de Pennafort, Xavier Marques, Tristão da Cunha, Afonso de E. Taunay, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio José dos Santos, Álvaro Moreyra, Vinícius de Moraes, Plínio Barreto, Cassiano Ricardo, Raul Bittencourt, Abgar Renault, Roquette Pinto, Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Antenor Nascentes, Elmano Cardim, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Peregrino Junior, Gustavo Barroso, Sousa da Silveira, Raul Pedroza, Conde de Afonso Celso, Luiz Martins, Eurialo Cannabrava, Padre J. de Castro Nery, Mário de Andrade, Monteiro Lobato e Jorge de Castro.<sup>166</sup>

Dentre os listados, chama a atenção o fato de poucos estarem envolvidos diretamente com o campo teatral, tendo sido identificados, dentro dos que responderam, somente Álvaro Moreyra e Jorge de Castro, ambos interessados nos movimentos de renovação propostos pelo amadorismo. Dentre os que não enviaram resposta, se reconhece Viriato Corrêa, Renato Viana, Joracy Camargo e Claudio de Souza, além do crítico teatral João Luso.<sup>167</sup> Essa constatação pode estar relacionada a dois fatores. Se por um lado demonstra que as obras do “teatro universal” podem fazer parte de um plano de “edificação cultural” que não diz respeito somente aos problemas do teatro, por outro, evidencia a legitimidade desses intelectuais no plano nacional e sugere quem está autorizado a falar sobre o assunto. Há por

---

<sup>166</sup> Receberam ainda a circular, sem, contudo, enviar uma resposta, dentre outros, Tristão de Athayde, Afrânio Peixoto, Claudio de Souza, Octavio Tarquínio de Souza, Olegário Mariano, Alberto de Oliveira, Octavio Mangabeira, Levi Carneiro, Alcântara Machado, Ribeiro Couto, Pedro Calmon, Guilherme de Almeida, Clovis Bevilacqua, Octavio de Faria, Afonso Arinos, Agripino Grieco, Augusto Frederico Schmidt, Gastão Cruls, Prudente de Moraes Neto, Viriato Corrêa, Renato Viana, Joracy Camargo, João Luso, Barbosa Lima Sobrinho, Antonio Sá Pereira, Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Benjamin Constallat, Francisco Campos, Gilberto Freyre, José Lins do Rego, Menotti Del Picchia, José Oiticica, Jorge Amado, José Américo de Almeida, Assis Chateaubriand, Lúcia Miguel Pereira, Fernando de Azevedo, Anna Amélia Carneiro de Mendonça, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Aníbal Machado, Dante Milano, Marques Rebelo, Paulo Prado e Sérgio Milliet.

<sup>167</sup> Outros, como Guilherme de Figueiredo, Mário e Oswald de Andrade, também escreveram peças. Entretanto, não os considero, aqui, diretamente envolvidos com o campo teatral.

trás disso, certamente, o reconhecimento dos literatos como agentes da validação dos temas públicos nesse período.

A apuração do inquérito “elegueu” 23 obras, listadas aqui em ordem decrescente de votos: *O Cid*, de Corneille (19 votos); *Hamlet*, de Shakespeare (18 votos); *Fausto*, de Goethe (15 votos); *Tartufo*, de Molière (14 votos); *Atalia*, de Racine (12 votos); *Fedra*, também de Racine (11 votos); *Romeu e Julieta*, de Shakespeare (10 votos); *O Misanthropo*, de Molière (10 votos); *Seis Personagens à procura de um autor*, de Pirandello (10 votos); *Antígona*, de Sófocles (9 votos); *Otelo*, de Shakespeare (9 votos); *Macbeth*, de Shakespeare (9 votos); *Édipo Rei*, de Sófocles (9 votos); *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo (8 votos); *A Gioconda*, de D’Annunzio (8 votos); *Rei Lear*, de Shakespeare (8 votos); *Os Espectros*, de Ibsen (8 votos); *Knock*, de Jules Romain (7 votos); *Santa Joana*, de Bernard Shaw (7 votos); *O Avarento*, de Molière (7 votos); *Henrique IV*, de Pirandello (7 votos); *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca (7 votos) e *O Doente Imaginário*, de Molière (7 votos).<sup>168</sup>

Dentre essas obras mais votadas, chama a atenção a predominância indiscutível de cânones do teatro ocidental: tragédias gregas, peças do classicismo francês e do barroco espanhol, além de Goethe e Shakespeare. Essa presença se relaciona à construção de um lugar assegurado para os clássicos, tanto na formação de “nossa biblioteca”, quanto no processo de construção do teatro brasileiro moderno. Além disso, como parte desse quadro, as tragédias possuem espaço garantido de destaque. Esses textos antigos são vistos como veículos de aprendizado de uma “alta cultura”, portadores de referenciais estéticos capazes de proporcionar crescimento intelectual e aprimoramento das sensibilidades, desejáveis para um teatro a ser construído no Brasil.

Convém, contudo, observar de maneira mais detida algumas das respostas a esse inquérito, que dá a ver tanto as concepções dos intelectuais consultados quanto um projeto estatal que se vale regularmente desse método como forma de diagnóstico dos problemas e deficiências nacionais.<sup>169</sup> Longe de respostas despretensiosas, o resultado disso convida ao

---

<sup>168</sup> Receberam ainda de três a seis votos: *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand; *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais; *Guilherme Tell*, de Schiller; *Solness, o construtor*, de Ibsen; *Hernani*, de Victor Hugo; *Andromaca*, de Racine; *Julio Cesar*, de Shakespeare; *Hedda Gabler*, de Ibsen; *As Nuvens*, de Aristófanes; *Casa de Bonecas*, de Ibsen; *Peer Gynt*, também de Ibsen; *Eumênides*, de Ésquilo; *A Anunciação*, de Claudel; *A cidade morta*, de D’Annunzio; *O mercador de Veneza*, de Shakespeare; *O burlador de Sevilha*, de Tirso de Molina; *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill; *O estranho entremez*, também de O’Neill; *O burguês gentilhomem*, de Molière; *O pássaro azul*, de Maurice Maeterlinck; *Pelléas e Melisande*, também de Maeterlinck; *Crime e Castigo*, de Dostoievski na versão de Gaston Baty; *Wallenstein*, de Schiller; e *Ifigênia em Áulide*, de Eurípides.

<sup>169</sup> As respostas a esse inquérito, que serão analisadas a partir de agora, estão todas em correspondências arquivadas no CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1935.04.30. Os títulos das obras serão

desenho de um panorama dos fundamentos sobre os quais repousam as ideias desses sujeitos acerca do teatro e da formação de leitores desse gênero. Ele permite, ainda, o vislumbre das leituras e do acesso a determinadas obras por esses agentes, que são, por sua vez, partícipes de políticas nacionais e mediadores e amplificadores culturais. Com um pouco de liberdade e imaginação, podemos conjecturar a presença dessas peças em suas bibliotecas ou, no mínimo, a circulação dos respectivos volumes por suas salas e escritórios.

Em primeiro lugar, as respostas de imediato explicitam que a maioria dos consultados não é especialista no gênero, mas que irá cumprir as ordens do ministro. Xavier Marques, por exemplo, informa que não são numerosas as obras da literatura dramática universal que conhece; e Sousa da Silveira, não sendo entendedor, necessitou de algum tempo “para recolher reminiscências, reler um pouco, meditar”. Roquette Pinto, por sua vez, escreve que não teria coragem de tratar disso, não fosse o convite de Capanema, pois diante do assunto se sente “como um sertanejo da Rondonia, vaqueano de alguns rios, na frente de um mapa do mundo”. Sua lista, pensada “como si fosse uma indicação para a leitura” de seus filhos, e levando em consideração a pré-existência de algumas traduções portuguesas (como *Rei Lear* e *Cyrano de Bergerac*), inclui Shakespeare, Corneille, Racine, Molière, Goethe, Ibsen, a tetralogia de Richard Wagner, D’Annunzio, Gorki. Ramiz Galvão, de modo semelhante, afirma que “a literatura dramática nunca foi objeto especial da minha atenção, a qual, como V. Exa. sabe, se dedica particularmente à Filologia”, no entanto, por ter sido, na mocidade, professor de literatura no Colégio Pedro II, não se sente no direito de se escusar da tarefa. Sua resposta abrange o repertório tradicional, de Ésquilo, passando por Shakespeare, Racine e Goethe, a Victor Hugo e Dumas Filho.

Já o membro da Academia Brasileira de Letras Gustavo Barroso inicia sua lista com o repertório clássico grego e romano, Shakespeare, Corneille, Molière, Schiller e Goethe, mas prossegue com *A Farsa de mestre Patelino* (teatro anônimo da Idade Média), Voltaire, Beaumarchais e o inesperado *Sakuntala*, texto indiano antigo de Calidasa que remete às narrativas épicas do *Mahabharata*. Além disso, Barroso avança um pouco mais cronologicamente e cita *Boris Godunov*, de Pushkin, *La Princesse Lointaine*, de Edmond Rostand, e *Os Espectros*, de Ibsen. Affonso de E. Taunay, diretor do Museu Paulista, também assume suas dificuldades e diz que dará sua opinião restrita ao que leu até 1905 ou

---

mantidos conforme listado pelos respectivos intelectuais, que por vezes se valem dos títulos originais, por vezes de tradução livre. Uma vez que todas as respostas estão reunidas na mesma pasta e não há numeração de páginas, elas não serão constantemente referenciadas.

1910, uma vez que daí por diante, por falta de tempo, lera apenas excepcionalmente assuntos que não fossem referentes ao Brasil. Desse modo, ele se declara “atrasado em relação à produção do teatro moderno”, e o que conhece “é apenas a literatura clássica das grandes línguas”. Suas escolhas recaem sobre os clássicos tradicionais, mas também sobre representantes de sucesso nos palcos franceses da segunda metade do século XIX, como Théodore de Banville, Alphonse Daudet, Rostand e Eugène Labiche, além de, mais uma vez, *Os Espectros*, de Ibsen.

Monteiro Lobato é taxativo ao se declarar incapaz de responder e, ao mesmo tempo, desmascara uma postura visível em outros consultados. Ele diz que não se sente

(...) habilitado a tamanha empresa, exigidora dum conhecimento especializado, ou dum estudo de matéria que levaria anos – conhecimento que não tenho e estudo que não posso fazer. E como responder com base em informações colhidas em manuais de literatura ou enciclopédias seria dar opinião alheia camuflada de própria, o que não vai com o meu carácter, prefiro lealmente confessar a minha incapacidade.

A conduta denunciada parece ser o caso, por exemplo, de Plínio Barreto, que não apresenta um único autor que fuja à obviedade consagrada e não faz acompanhar sua lista de qualquer comentário. O receituário tradicional também é seguido por Vinícius de Moraes, apesar de somar aos clássicos os nomes de Ibsen e Pirandello. Listas sucintas, sem maiores argumentações, são apresentadas também pelo poeta Onestaldo de Pennafort, que adiciona, além dos clássicos, Ibsen, Maurice Maeterlinck, Henry Bataille e três peças de D'Annunzio; e pelo deputado Raul Bittencourt, que acrescenta a essa galeria *Os Tecelões*, de Gerhart Hauptmann.

Assim como Monteiro Lobato, Mario de Andrade se desculpa por ser incapaz de formular uma resposta com qualquer valor humano e, se o fizesse, seria bastante desonesto, já que o seu egoísmo de reler constantemente Shakespeare e Molière em nada interessaria à empreitada do ministro. Assim, ao expor sua “tão infeliz ignorância”, ele afirma que “de obras dramáticas, além do teatro grego que não li no original, e de uma ou outra peça famosíssima dos clássicos franceses e alemães, só posso dizer que conheço realmente Shakespeare e Molière. Ignoro quase por completo o teatro espanhol e o italiano. E nada li dos teatros asiáticos”.<sup>170</sup>

---

<sup>170</sup> Esses dizeres de Mario de Andrade contradizem os apontamentos de Iná Camargo Costa, para quem ele seria conhecedor da dramaturgia expressionista de Ernst Toller, influência evidenciada em sua peça-ópera *Café*, escrita entre 1933 e 1942. Mario teria ainda recomendado em cartas a amigos, como Manuel Bandeira, a leitura do dramaturgo. Isso teria sido omitido na resposta ao inquérito ou, de modo plausível, o contato com

Se por um lado Paulo Setúbal também alega não ter condições de responder por estar afastado de São Paulo e, portanto, longe de seus livros que lhe permitiriam a consulta; por outro, o poeta Jorge de Lima, respondendo da “longínqua cidade de veraneio” de Cambuquira, onde julga não existir nenhuma biblioteca ou livraria para pesquisa, declara que pôde indicar sua lista “sem nenhum esforço de memória”, pois apesar de haver lido tais peças há muitos anos, recordou-se delas em um minuto. Para ele, isso confirmaria os critérios pretendidos – serem obras-primas da literatura, com sentido universal e humano e capazes de despertar interesse irrestrito –, uma vez que “são obras experimentadas pelo grande público no mundo inteiro e que ninguém esquece”. Assim sendo, sua escolha começa por dramaturgos “modernos” – Jules Romains, Strindberg, Ibsen, Pirandello, Georg Kaiser, Bernard Shaw, Jacinto Benavente, Gabriele D’Annunzio, Cocteau, Sacha Guitry, Noel Coward – e só ao final insere alguns clássicos.

Rodrigo Melo Franco de Andrade, por não se sentir competente, toma a liberdade de indicar apenas duas obras que acredita reunirem os requisitos desejados: *Henrique IV*, de Pirandello; e *Knock, ou Le Triomphe de la Médecine*, de Jules Romains. Curiosamente, ele não se preocupa em contemplar o repertório clássico e lamenta ter de se abster de acrescentar outros dramaturgos modernos, como Shaw, O’Neill e Paul Raynal, uma vez que os conhece insuficientemente. Tristão da Cunha, o tradutor do ignorado *Hamlet* de 1933 publicado pela Editora Schmidt, alertando que nem toda peça listada é a melhor do autor, mas a que mais se adequa aos requisitos estipulados, escolhe apenas *Antígona* como representante do teatro antigo, poucos títulos concernentes ao teatro elisabetano, ao classicismo francês e ao romantismo alemão, para conceder espaço a dramaturgos como Octave Mirbeau, Oscar Wilde, Paul Claudel, Georges Courteline, Jules Renard, Ibsen, Shaw, Maeterlinck e D’Annunzio. Peregrino Junior também dedica mais espaço aos modernos e só aponta seis clássicos (de Shakespeare, Racine, Corneille e Molière), completando sua lista com obras de Ibsen, Shaw, Jacinto Benavente, Pirandello, Georg Kaiser, André Obey, Sacha Guitry, Jules Romains, Giraudoux, Jean Cocteau, Henry Bataille, Gaston Baty e Leonid Andreiev. Luis Martins, por seu turno, elenca nove obras do período clássico francês, justificando que essa preferência é devida ao fato de essa pretendida biblioteca se destinar “ao público, devendo ter um caráter educativo”, o que exigiria “começar do começo”. É surpreendente e significativo que o seu “começo” se situe aí, não abarcando nenhuma obra do mundo antigo.

---

a obra de Toller se daria apenas após 1936. COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima*: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012. p. 114-115.

Desse ponto de partida, ele encaminha-se, com declarada simpatia pelo teatro moderno, a Ibsen, Maeterlinck, Shaw, O'Neill, Pirandello, Marcel Achard, Jules Supervielle e Lenormand.

Eurialo Cannabrava é mais um que não abarca os clássicos antigos, e o faz de maneira enfática: “excuso-me de incluir na lista, que se segue, as tragédias e as comédias da antiguidade clássica. Em primeiro lugar, o teatro greco-romano só é acessível às poucas pessoas (entre as quais não me cabe o direito de figurar) que assimilaram os valores da cultura clássica”. Movido pelo escrúpulo e pela honestidade, Cannabrava declara, então, que irá enumerar apenas aquilo que leu no original ou em tradução, ao invés de citar de memória um sem número de peças repetindo os ensinamentos de seu pai, o que não deixaria espaço para as obras de teatro moderno e contemporâneo. O acento inicial de sua lista recai sobre a literatura dramática germânica – Schiller, Goethe, Lessing, Hebel, Sudermann, Hauptmann, e até um inesperado Scholem Asch, escritor ídiche<sup>171</sup> –, para depois englobar Somerset Maugham, Shaw, O'Neill, Pirandello, Gabriel Marcel, Maeterlinck, Tchekhov e Paul Claudel. Ao final, Cannabrava ainda sugere à Comissão a organização de um concurso de teses sobre obras do teatro estrangeiro, denotando certo entendimento do assunto.

O Conde Afonso Celso apresenta uma longa digressão abarcando suas experiências com o teatro, por exemplo, quando era estudante em São Paulo e escreveu uma peça que chegou a ser encenada, quando era deputado em 1888 e apresentou um projeto auxiliando o teatro nacional, e quando compôs duas pequenas comédias interpretadas por amadores em Petrópolis e publicadas em limitada edição. Sua relação de peças segue a fórmula corriqueira e ele ressalta a necessidade de se traduzir Molière mais literalmente, uma vez que as traduções portuguesas do Visconde de Castilho, apesar de primorosas, seriam antes paráfrases. Já Cassiano Ricardo justifica sua escolha como a tradução de uma preferência pessoal por obras que “mais ricas de verdade humana, maior repercussão encontraram no meu espírito, por natural tendência voltado às coisas do nosso país”. Sua listagem vai de Ésquilo a Schiller, todavia também inclui uma quantidade significativa de “modernos”, como Ibsen, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Henry Bernstein, Henry Bataille, D'Annunzio, Pirandello e O'Neill.

Oswald de Andrade seleciona vinte peças que pudessem dar aos leitores brasileiros “uma noção do desenvolvimento histórico do teatro”. Para tanto, “nada de Racine ou

---

<sup>171</sup> Aqui, entretanto, Eurialo Cannabrava se equivoca, pois a obra citada de Scholem Asch, *Onkel Moses*, foi escrita originalmente como uma novela, passando, certamente, por adaptações para o palco.

Corneille”, pois seriam “volumes mortos”. As peças escolhidas deveriam representar as preocupações básicas do animal ético que é o homem diante da natureza. Desse modo, o progresso humano seria evidenciado por *Prometeu Acorrentado*, a responsabilidade por *A Dama do Mar*, de Ibsen, e os dramas agudos do indivíduo por *Otelo*, *Fausto* e *Peer Gynt*, por exemplo. Sua lista vai, em seguida, de Ésquilo a Jules Romains, abarcando “uma farsa da Idade Média francesa”, Goldoni, Calderón de La Barca, o primeiro *Fausto*, o *Ernani* de Victor Hugo (com prefácio), *A Dama das Camélias* e o *Ubu-Rei*, de Alfred Jarry. Oswald, contudo, insere uma nota ao final para dizer que “todo o valor cultural dessa obra se perderá nas más traduções”. A preocupação em contemplar um percurso histórico perpassa as respostas de outros intelectuais, como Manuel Bandeira, que, apesar de não fornecer maiores explicações, é didático ao apontar, em alguns casos, mais de uma obra que poderia cumprir determinada posição em sua lista. Assim, ele indica “uma tragédia grega”, “uma comédia de Aristófanes”, “uma comédia latina”, “um mistério medieval”, “um drama de Shakespeare”, “uma comédia de Shakespeare”, inserindo algumas respectivas opções para cada um desses módulos.

Alguns intelectuais demonstram um domínio mais agudo da literatura dramática e evidenciam os caminhos de suas leituras. É o caso, por exemplo, de Lúcio José dos Santos, que, apesar de propor um repertório inteiramente clássico, de Ésquilo a Byron, traz justificativas para a inclusão de cada uma das obras baseadas no fato de serem “obras primas da literatura universal” que, embora possam não interessar ao grande público, foram a fonte temática e artística para todos os grandes mestres modernos e contemporâneos. Posto isso, ele menciona por quais tradutores franceses teve acesso aos gregos, narra passagens de grande vigor dramático e expõe os motivos (um tanto genéricos, é verdade) que fazem de determinada peça um marco da literatura dramática universal. Argumenta, além disso, que a comédia, muito ligada aos seus contextos, possui menor resistência ao tempo do que a tragédia, o que não o impede de incluir *As Rãs*, de Aristófanes. Sobre esse autor, ele ressalta que não aconselha comédias como *Lisístrata*, “em que campeia em cena desenfreada imoralidade”, ou *As Nuvens*, “em que se mete a ridículo a figura de Sócrates, embora sejam peças literariamente magníficas”. Por fim, Lúcio José dos Santos declara que o *Fausto* de Goethe merece igualmente uma tradução brasileira, a despeito da portuguesa de Castilho, “interessante, porém muito livre e por demais carregada de termos vulgares”.

Um conhecimento ainda mais apurado da literatura dramática, contudo, se evidencia em dois intelectuais cujas trajetórias se ligam mais diretamente ao campo teatral, e cujas

respostas contém não apenas o cumprimento dos requisitos estipulados, mas a expressão de projetos para o teatro brasileiro e até mesmo a elaboração de modelos metodológicos para a formação de público leitor e espectador. São eles, Álvaro Moreyra e Jorge de Castro. Para o primeiro, “o repertório que pode interessar é o moderno, de Henry Becque aos últimos autores revelados”, capazes de suscitar no público um arco de sentimentos que vai do prazer para a admiração e o respeito. Somente após assistir aquilo que sente e compreende, esse público poderá, talvez, aceitar as tragédias e comédias chamadas clássicas, preparado que foi pela formação de uma cultura “sem imaginar que a tinha feito”. Os exemplos europeus mostrariam que a relação com os clássicos nos palcos é de ordem diferente do que se propaga: na França, “onde há a mais bela tradição teatral”, Édipo Rei sempre teria sido um dramalhão; os representantes do teatro elisabetano (Marlowe, Shakespeare, Ben Johnson), assim como Lope de Vega, Calderón de La Barca e Goldoni, ficaram sendo “festas para intelectuais”, inclusive em seus respectivos países; e ainda não teria chegado o tempo em que os mistérios medievais possam reencontrar aplausos unânimes. Corneille e Racine permaneceriam vivos em francês, mas apenas “na perfeição dos versos”, não resistindo aos palcos e a qualquer tentativa de tradução, tal e qual Molière, também intraduzível à exceção da farsa *Le Médecin malgré lui*. Goethe, por sua vez, exigiria um longo preparo; Schiller, pelos assuntos tratados, seria apenas alemão e, portanto, sem ressonância; e os românticos franceses, como Victor Hugo, teriam parado no tempo. Todo o restante seria apenas literatura boa, quando não fosse mau teatro, salvando-se as peças de Dumas Filho e Émile Augier por serem “documentos de ideias e exemplos de técnica”.

Por estas razões, para Álvaro Moreyra, uma pequena biblioteca destinada a fornecer o entendimento e o gosto pelo teatro deveria ter como primeiro volume não uma peça, mas uma história do teatro de seu início ao fim do século XIX, isto é, um resumo em síntese clara contendo “o comentário das grandes peças, a fixação dos autores nas épocas respectivas, as montagens, as interpretações, a influência sobre os espectadores”. Os volumes seguintes, todos de peças modernas, mostrariam o desenvolvimento do teatro depois disso, e delas deveriam ser feitas leituras públicas com o auxílio de artistas, no Rio de Janeiro e nos estados. Esse repertório inclui, dentre outros textos, *Os corvos*, de Henry Becque; *O construtor Solness*, de Ibsen; *O novo sistema*, de Bjoernstjerne Bjoernson; *O homem que leva bofetadas*, de Andreiev; *A Honra*, de Sudermann; *O albergue dos pobres*, de Gorki; *Santa Joana*, de Shaw; *Henrique IV*, de Pirandello; *O pássaro azul*, de Maeterlinck; *Danton*, de Romain Rolland; *Crime e Castigo*, adaptação do romance de Dostoiévski por Gaston

Baty; *Le Simoun*, de Lenormand; *Knock*, de Jules Romains; *O paquete Tenacity*, de Charles Vildrac; *O imperador Jones*, de O'Neill; e *Bava, o africano*, de Bernard Zimmer.

Jorge de Castro, por sua vez, não se limita à enumeração de obras e apresenta sugestões para que essa biblioteca não tenha por finalidade apenas incentivar a leitura, mas também o gosto e o estudo do teatro. Haja vista que a iniciativa partiu do Ministério da Educação, a única possibilidade para se encarar o problema, de caráter educativo e construtivo, seria escolher peças representativas de várias épocas da evolução dessa arte, do teatro grego às produções modernas, sejam elas acessíveis ou não ao grande público. No entanto, para ele, esse objetivo puramente educativo teria suas limitações decorrentes do fato de que ao serem traduzidas as peças, elas não encontrariam companhias ou grupos aptos a interpretá-las e dignos do patrocínio do Ministério, uma vez que impera uma “absoluta falta de organização, base e cultura teatral”, exceção feita a algumas iniciativas particulares. O problema mais urgente a ser solucionado, diferentemente, estaria na criação de uma escola nacional pelo MES, visando formar futuros *metteurs en scène*, cenógrafos e atores, “com ou sem vocação e talento”, que passariam por todas as fases de uma educação teatral – empostação de voz, ginástica rítmica, gestos, dança, noções de música e pintura, psicologia e histórias universal e do teatro. Esse aprendizado tornaria os postulantes aptos a darem uma interpretação digna a qualquer que seja a peça, coordenando três elementos fundamentais: o ator, o ensaiador e o cenógrafo.

Segundo Jorge de Castro, essas seriam as bases sobre as quais se formaram organizações como o Conservatório de Paris; a *Royal Academy of Dramatic Art*, de Londres; as extintas Academias da Rússia imperial; bem como os “grupos modernos e avançados” de Jacques Copeau, Gaston Baty, Charles Dullin, Stanislavski, Meyerhold e o Studio do *New York Theatre Guild*. Para evitar consequências desastrosas, o programa e a direção de uma escola como essa deveriam ser responsabilidade de um grupo de intelectuais, artistas e professores de “mentalidade e cultura teatral homogênea”. A formulação desse projeto por Jorge de Castro serve de argumento para a crítica à distribuição de verba pela Comissão de Teatro Nacional para subvencionar companhias, quando o básico, uma escola dependente do Ministério, seria inexistente. Dessa maneira, ele expõe sua concepção acerca da atividade teatral, algo que demanda “estudo, disciplina, uma base cultural, e não apenas, vocação e habilidade”, pois “fazer teatro, não é apenas ensaiar e montar uma ou mais peças, e sim, ter capacidade e competência para produzir conscientemente uma obra cujo caráter essencial não seja o simples divertimento”. A seleção dessa biblioteca, por conseguinte, deve cuidar

para que não sejam divulgadas peças que, a despeito de oferecerem leitura agradável, sejam falhas como teatro e não propiciem o seu estudo. Simultaneamente, deve-se atentar para o problema crucial das traduções, que devem levar em consideração a cena, isto é, se abster da “linguagem da época” para encontrar uma “equivalência ao espírito da peça” que seja dizível e audível aos contemporâneos. Finalmente, sua lista segue uma ordem “evolutiva” e cita, na maioria das vezes, apenas os autores sem as respectivas obras, contemplando o teatro grego (Ésquilo, Sófocles e Aristófanes); a Idade Média (os mistérios e os autos de Gil Vicente); Shakespeare; Lope de Vega; Molière; Goldoni; o romantismo (Dumas Filho); os russos (Gogol, Tchekhov, Andreiev e Gorki); o *Crime e Castigo* de Dostoievski adaptado por Gaston Baty; Ibsen; Frank Wedekind; Hauptmann; Shaw; Pirandello; Lenormand; O’Neill; Bruckner; e, para encerrar, como história do teatro, a obra *Vie de l’Art Théâtral*, de Gaston Baty e René Chavance, de 1932.

Ao contrário da maioria dos intelectuais consultados, Álvaro Moreyra e Jorge de Castro pensam a literatura dramática em sua relação com o contexto dos palcos, e não apenas como o suprimento de lacunas nas traduções brasileiras de um panorama literário “universal”. Irreverente e iconoclasta, a proposta de Álvaro Moreyra não só despreza todos os clássicos como propõe uma formatação para essa biblioteca e até para uma prática de sua leitura pública. Seu repertório começa no fim do século XIX e inclui obras e autores que, em pouco mais de meio século, eram significativos para o esboço de diferentes vertentes de um modernismo teatral, onde figuravam, por exemplo, o lugar dedicado a Ibsen no lançamento de um novo teatro, o retrato da miséria de Gorki, o debate de ideias de Shaw, o simbolismo de Maeterlinck, o metateatro de Pirandello, a democratização contida no *Théâtre du Peuple* de Romain Rolland<sup>172</sup>, as influências psicanalíticas de Lenormand e o expressionismo de Eugene O’Neill. Vale registrar que em 1937, com sua Companhia de Arte Dramática organizada precisamente para pleitear auxílio do SNT, Álvaro Moreyra realizaria uma série de conferências subvencionadas sobre a evolução do teatro, ilustradas com interpretações de cenas.<sup>173</sup> Esta série, intitulada “O caminho do teatro”, cujo roteiro sucinto encontra-se no arquivo do escritor na Fundação Casa de Rui Barbosa, desenvolvia o plano esboçado em sua

---

<sup>172</sup> A proposta de Romain Rolland, publicada em livro em 1903, girava em torno da democratização do acesso ao teatro e do seu estabelecimento enquanto reunião pública capaz de reunir multidões, remetendo às experiências da Revolução Francesa e ao *Théâtre du Peuple* de Bussang, criado por Maurice Potteceher em 1895. Essa obra teve importante papel na formação de uma tradição do teatro político e revolucionário na primeira metade do século XX. ROLLAND, Romain. *Le Théâtre du Peuple*. Paris: Cahiers de la Quinzaine, 1903.

<sup>173</sup> (Documento sem título). CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1935.04.30.

resposta ao inquérito um ano antes, isto é, de apresentar ao público o curso histórico do teatro entremeando a exposição teórica com a exemplificação de cenas pelos atores da Companhia.<sup>174</sup>

Na resposta de Álvaro Moreyra podemos vislumbrar uma aguda consciência da produção teatral europeia, iniciada provavelmente quando de sua estadia em Paris de 1912 a 1914, quando teria presenciado a estreia do *Vieux Colombier* de Jacques Copeau, o que influenciara a criação, em 1927, da experiência vanguardista do Teatro de Brinquedo<sup>175</sup>. Segundo o crítico Mario Nunes, ele teria mesmo dito à imprensa naquela ocasião que sempre sonhara com um teatro “bem moderno, para poucas pessoas, cada noite... Tal qual foi o *Vieux-Colombier*, tal qual foi o *Atelier*, em Paris... (...) Daríamos a conhecer o repertório da vanguarda do mundo todo”.<sup>176</sup>

De maneira análoga, a resposta do segundo também é notável e revela o desenvolvimento de concepções teatrais que se fortaleciam então a partir da circulação de sujeitos, obras e ideias. O jovem Jorge de Castro – membro da Associação dos Artistas Brasileiros (AAB)<sup>177</sup>, segundo o relato de Gustavo Dória um fotógrafo amador, de

---

<sup>174</sup> O roteiro incluía: Abertura - O teatro na Antiguidade: cena de *Antígona*, de Sófocles - O teatro na Idade Média: ilustração do mistério da Anunciação - O teatro na renascença: cena de *Hamlet*, de Shakespeare - De Gil Vicente a Antônio José: cena da *Mofina Mendes*, de Gil Vicente; cena de *Guerras do Alecrim e da Manjerona*, de Antônio José - Comédia dell'Arte: uma comédia de erros - O teatro no século XVII: cena de *O Doente Imaginário*, de Molière; Cena de *Phedra*, de Racine - O teatro no século XVIII: cena de *As promessas imprudentes*, de Marivaux - O teatro no século XIX: cena de *Hernani*, de Victor Hugo; cena da *Dama das Camélias*, de Dumas Filho; cena de *Casa de Bonecas*, de Ibsen - O teatro de hoje: cena de *Santa Joana*, de Bernard Shaw; cena de *Maya*, de Simon de Gantillon; cena de *Ana Christie*, de Eugene O'Neill; cena de *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard - O teatro no Brasil: cena de *Lusbella*, de Joaquim Manoel de Macedo; cena de *Quebranto*, de Coelho Netto; cena de *O bobo do rei*, de Joracy Camargo. “O caminho do teatro”. Arquivo Álvaro Moreyra. Fundação Casa de Rui Barbosa.

<sup>175</sup> O Teatro de Brinquedo, criado por Álvaro e Eugenia Moreyra, estreia com a peça *Adão, Eva e outros membros da Família*, texto de Álvaro, no Cassino Beira Mar em 1927, em uma sala para 180 lugares pensada por Lucio Costa e Luiz Peixoto, contando com a participação e o apoio, dentre outros, de Joracy Camargo, Brutus Pedreira, Fernando Guerra Duval, Mary Sotto Mayor, Atílio Milano, Aida Ferreira (esposa de Procópio Ferreira), Marques Porto e Di Cavalcanti. Para o crítico Mario Nunes, “o Teatro de Brinquedo não vem endireitar coisa alguma e nem pretende entrar em competições. É uma brincadeira de pessoas cultas que enjoaram outros divertimentos e resolveram brincar de teatro, fugindo aos cânones e ao academicismo mumificador”. NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. v. 3. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956. p. 63. O projeto e as realizações do teatro de brinquedo e suas influências, bem como as concepções teatrais modernas de Álvaro Moreyra foram discutidos em SOUZA, Walder G. Virgulino de. *Roteiros de um teatro brasileiro (e moderno): Alvaro Moreyra e os anos 20 no Rio de Janeiro*. 1992. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.; e em ANTUNES, Amauri Araujo. *O trapézio ficou balançando: teatro de Alvaro Moreyra*. 1999. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 1999.

<sup>176</sup> NUNES. Op. Cit. p. 62.

<sup>177</sup> Fundada em setembro de 1929, a AAB realizava exposições, conferências, concursos e configurava um espaço de sociabilidade dentro do qual surgiriam as bases para formação do grupo Os Comediantes em 1938. VERTCHENKO, Henrique Brener. Os Comediantes e a Associação dos Artistas Brasileiros: apontamentos para uma gênese. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 32-45, 2018.

“conhecida família” e que chegara da Inglaterra em meados da década de 1930 depois de fazer um curso de teatro<sup>178</sup> – evidencia em suas sugestões ao MES um conhecimento recém adquirido e a busca pela aplicação dessas ideias no plano nacional. Em verdade, é possível antever ali elementos do projeto do grupo Os Comediantes, que em breve, em 1938, seria formado a partir de um núcleo composto por ele, Luiza Barreto Leite e Tomás Santa Rosa. Já estão presentes a concepção de um teatro cujo caráter não é o simples divertimento e a aposta na formação teatral de potencialmente qualquer pessoa, em detrimento de uma suposta vocação profissional. De fato, tanto Jorge de Castro quanto Álvaro Moreyra conferem destaque à formação intelectual do artista de teatro, que, por meio de uma base cultural sólida fornecida em parte pelo conhecimento dessas obras traduzidas, seria capaz de promover o desenvolvimento do teatro nacional. Não por acaso, ambos são os únicos que incluem em suas respectivas listas histórias do teatro.

O mapa de uma galeria da literatura teatral fornecido pelo inquérito da Comissão de Teatro Nacional – formado por padrões de repetição, reprodução de cânones e evidentemente condicionado pelo acesso a determinadas traduções e pelo domínio de idiomas – configura um panorama da história do teatro a partir de sua literatura dramática, conforme enunciado por alguns desses intelectuais ou subentendido em suas listas. O catecismo dos clássicos como elementos de uma “*bildung*” – gregos, por vezes romanos, Shakespeare, o século de ouro espanhol, o classicismo francês, o romantismo alemão – reflete determinada maneira de se estudar a literatura, conformada pelo suceder de escolas históricas e pela eleição de representantes das literaturas nacionais europeias. Se esses cânones faziam parte de uma “economia” intelectual internacional e diziam respeito à difusão dessas literaturas, por outro lado, o traçado dessa biblioteca testemunha, de algum modo, a busca por sua nacionalização. A incorporação desses títulos a um projeto nacional de leitura, amparado pela tutela intelectual, implicaria em virtuais primeiras traduções brasileiras de obras já conhecidas aqui por um pequeno círculo, seja por meio de leitura, escuta dos palcos estrangeiros ou até da perpetuação de nomes e enredos canônicos não necessariamente condicionados a uma leitura direta.

Contudo, a reboque do que aponta o resultado do inquérito publicado em *O Governo e o Teatro*, que sugere a presença massiva dos clássicos, grande parte das respostas contemplam, e de maneira enfática, o que se pode chamar de repertório moderno. Assim,

---

<sup>178</sup> DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

observa-se que o dito “teatro moderno” já possui suas obras-primas literárias e elas estão no horizonte de parte dos consultados, conhecedores de obras que, mesmo estreando por vezes em pequenos teatros e circuitos alternativos ao mercado na Europa, conquistaram grande legitimidade intelectual nesse período que vai das últimas décadas do século XIX aos anos 1930. Há que se notar que muitos desses autores ainda podem ter ganhado projeção internacional por terem sido laureados com o prêmio Nobel, como Bjoernson (1903), Maeterlinck (1911), Hauptmann (1912), Romain Rolland (1915), Jacinto Benavente (1922), Shaw (1925), Pirandello (1934) e O’Neill (1936). A despeito de suas nacionalidades, e também do grande fenômeno que é o nome de Ibsen, é notório, como era de se esperar, que esse panteão moderno em formação ou era de matriz francesa ou os caminhos de sua circulação, no mais das vezes, passavam pela França. Para além da presença indelével dos representantes do classicismo do século XVII, e de alguns do romantismo e do realismo do século XIX, como Victor Hugo, Dumas Filho e Georges de Porto-Riche, há destaque para o repertório encenado e celebrado na França do entreguerras, de dramaturgos como Henry Bernstein, Jules Romains, André Obey, Sacha Guitry, Lenormand e Henry Bataille. Estabelece-se, assim, uma associação imediata entre essas obras literárias e suas encenações, como atestado pela ocorrência em algumas listas da adaptação de *Crime e Castigo* feita pelo *metteur-en-scène* Gaston Baty em 1933, e, não por acaso, publicada em volume do mesmo ano por *La Petite Illustration Théâtrale*, série de grande penetração no Brasil daqueles anos, conforme já demonstrado em capítulo anterior.

Essa relação se manifesta de maneira absolutamente evidente na resposta de Raul Pedroza, membro da Associação dos Artistas Brasileiros (AAB), que seria em breve delegado oficial do Brasil no Congresso Internacional dos P.E.N. Clubes<sup>179</sup> e no X Congresso Internacional de Teatro, ambos realizados em Paris em junho de 1937 e presididos por Jules Romains.<sup>180</sup> Para ele, a comprovação de que as obras de sua lista cumpririam integralmente o terceiro requisito de serem acessíveis ao grande público residiria no fato de terem obtido grande sucesso recentemente nos palcos parisienses. Assim, essas peças não apenas marcariam a evolução do teatro em mais de vinte séculos, como teriam se mantido cheias de vida, sendo, portanto, obras-primas. *Assembleia das Mulheres*, por exemplo, de Plauto, de acordo com Pedroza, teria se apresentado há pouco em Paris algumas centenas de vezes; *Volpone*, de Ben Johnson, se manteve em cartaz por quase um ano no Teatro Athelier, de

<sup>179</sup> Sigla para *Poets, Essayists and Novelists*, organização internacional fundada em 1921.

<sup>180</sup> PEDROZA, Raul. *Le Théâtre Brésilien*. Separata do Anuário da Casa dos Artistas. Rio de Janeiro: 1939.

1929 a 1930; *Crime e Castigo*, de Baty, “eletrizou multidões durante meses seguidos” no teatro Montparnasse; e “as moderníssimas peças” *Maya*, de Simon Gatillon, *Knock e Musse*, ambas de Jules Romains, também foram representadas com enorme sucesso, ao retratarem o drama da prostituição e satirizarem o cabotinismo e a hipocrisia social. A incorporação desses textos ao repertório de um possível futuro teatro brasileiro oficial acabaria com a “a calúnia lançada ao público da nossa terra de que não é suscetível de apreciar e aplaudir o grande teatro”.

Como examinado, o inquérito – visto então como um gesto de significação patriótica para promoção de uma “alta cultura” – dá a ver não apenas um projeto estatal voltado para a publicação de teatro e, conseqüentemente, para a formação de uma cultura literária dramática, como também as concepções desses intelectuais, suas idealizações e leituras. As respostas, com suas devidas provas já organizadas e diagramadas, seguiram para o gabinete do ministro com o título “23 obras-primas do teatro universal”<sup>181</sup>, e seriam, ao que tudo indica, publicadas conjuntamente à conferência de Robert Garric, o que não se concretizou. Embora seja possível observar a indicação considerável de peças ditas modernas, frequentemente associadas à circulação desses sujeitos pelos países europeus e a um contato mais próximo com as novidades do mundo teatral que não passava necessariamente pelas obras impressas, a Comissão de Teatro Nacional irá privilegiar um projeto que deveria ao menos ter como ponto de partida a releitura dos clássicos. Não obstante a peça mais votada ter sido *O Cid*, de Corneille, a escolha da primeira tradução para publicação recaiu sobre *Romeu e Julieta*, e é sobre as edições estatais que vieram a lume que iremos nos debruçar agora.

#### **4.2.3. A Biblioteca do Teatro Brasileiro: política, materialidade e paratextos editoriais**

Em 1941, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) publicava, como parte das comemorações do “decenal da Revolução Brasileira”, a obra premiada em seu concurso de monografias, *Anchieta e Getúlio Vargas (iniciativas e realizações)*. Escrita pelo censor Mello Barreto Filho, mesmo autor dos já citados *Diversões Públicas* e *Onde o Rio se Diverte*, ela trazia em página pré-textual a seguinte gravura com as efígies ladeadas do padre Anchieta e do presidente da República:

---

<sup>181</sup> A lista de 20 títulos, como solicitado inicialmente, fora ampliada para 23.



**Imagem 84:** Anchieta e Getúlio Vargas

Tal ilustração anunciava o objetivo da obra, a saber, comparar de maneira quase mitológica e fundacional os empreendimentos desses dois personagens históricos, “nomes indissolavelmente ligados ao teatro brasileiro”<sup>182</sup>. O primeiro seria responsável pela manifestação inaugural de jogos cênicos nesta terra, enquanto o segundo era, mais de três séculos depois, autor da primeira lei de regulação sólida da atividade teatral. Traçando uma linha histórica que parte dos autos de Anchieta, Barreto Filho passa – sempre de maneira elogiosa ao governo e ao DIP – pelo desenvolvimento do teatro na colônia, no império e na república, para culminar nas últimas realizações do Estado Novo em termos de teatro, cinema e rádio, propondo, ao fim, que os primeiros edifícios teatrais a serem construídos pelo SNT se chamem Teatro Anchieta e Teatro Getúlio Vargas. A equiparação do presidente ao jesuíta adquire, assim, ares de santificação. Representando a devoção de grande parcela dos profissionais teatrais para com Vargas, bem como a retomada de força dos movimentos católicos nos anos 1930, esta obra, impressa para nítida apologia ao regime, pode ser inserida em um quadro maior de publicações de e sobre teatro por parte do Estado naqueles anos.

Ao se encarar um conjunto de edições teatrais enquanto parte de um projeto modernizador nacional, é possível perceber como formações estéticas diversas podem ter resultantes cívicas. Esses objetos podem dar a ver os anseios nacionalistas que reverberaram na cultura, ao serem fabricados símbolos e mitos, e, por que não, ao se erguer uma possível

<sup>182</sup> BARRETO FILHO, Mello. *Anchieta e Vargas* (iniciativas e realizações). Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, 1941. p. 19.

biblioteca de referências ideais, plena de modelos, anseios e fantasias. A percepção do teatro como um problema nacional a ser solucionado, permite, dentro da conjuntura das transformações políticas do Brasil de então, concluir que o teatro moderno, como projeto intelectual, adquiriria envergadura estatal. Isso porque como problema da nação, ele deveria fazer parte das intenções do Estado, dentro do qual os intelectuais passaram a ocupar papel elementar. Tal perspectiva é endossada em processo do SNT de 1942 que justifica a concessão de verba ao grupo Os Comediantes pelo “fato de ter sido impresso ao teatro um ritmo de finalidades cívicas”<sup>183</sup>. Esse projeto modernizador nacional, contudo, se ramifica no incentivo a propostas estéticas bastante diversas e deve ser compreendido aqui de maneira que também abarque os planos para uma otimização organizacional, ampliação de público, dignificação dos profissionais, facilitação na mobilidade para turnês, em suma, uma ampla dinamização da atividade teatral.

Conforme se vem buscando demonstrar, como parte desses incentivos, foram empreendidos meios de amplificação de uma cultura teatral escrita. Entretanto, as políticas de publicação do SNT, dentro do recorte temporal proposto aqui, foram limitadas. Mesmo com o lançamento de concursos, concessão de prêmios, impressões de algumas peças, publicações de uma história do teatro brasileiro e de conferências, segundo Angélica Ricci Camargo,

Ao privilegiar a atividade da subvenção, várias questões que teriam impacto maior na estrutura do campo teatral, como a criação de uma escola, a construção de casas de espetáculos, a abolição dos impostos, o incentivo ao teatro infantil voltado para a educação do público, o estímulo à produção dramatúrgica, a publicação de peças estrangeiras e nacionais, foram deixadas de lado ou assumiram pouca importância nesse quadro. Assim, grande parte dos problemas reclamados desde os primeiros anos do século XX, cuja solução provocaria uma transformação mais profunda no meio, foi relegada a um segundo plano.<sup>184</sup>

Não obstante, a existência de planos de coleções sem grande continuidade, bem como a criação e manutenção de uma biblioteca própria, demonstra a proposição de um horizonte a ser construído e valorizado. Pode-se dizer, portanto, que as edições teatrais de nossa “biblioteca” passarão a ser tensionadas entre um poderoso negócio de entretenimento de massa, a afirmação do autor, as vicissitudes do mercado editorial, o aumento da influência dos intelectuais e a consolidação de um projeto modernizador na esfera política,

---

<sup>183</sup> Processo SNT, nº 37658/1942. Cedoc-Funarte.

<sup>184</sup> CAMARGO. 2011. Op. Cit. p. 194.

consubstanciado em ações de Estado. Essa condição repercutirá no surgimento de novos projetos editoriais, com inovações gráficas e mudanças nas concepções do que poderia ser um livro de teatro.

Conforme visto na seção anterior, a Comissão de Teatro Nacional pretendia iniciar a publicação de uma “biblioteca” intitulada *Coleção Brasileira de Teatro*, dividida em quatro séries. Como resultado do inquérito que embasaria a estruturação da segunda dessas séries, de peças do teatro universal, foi escolhida como primeira tradução – apesar de ter sido apenas a sétima mais votada – *Romeu e Julieta*, encarregada a Onestaldo de Pennafort. Sua publicação só foi levada a cabo em 1940, ou seja, mais de três anos após o inquérito, em edição do Ministério da Educação e Saúde, com capa e ilustrações de Tomás Santa Rosa (incluídas aí vinhetas e iluminuras, ornamentando a separação entre os atos e trazendo ao mesmo tempo imponência e leveza à leitura), 217 páginas, encadernação em couro e tiragem de 2030 exemplares, sendo 30 especiais, fora de comércio. Tratava-se, de fato, da primeira publicação de uma tradução brasileira dessa peça de Shakespeare, evento a ser celebrado.

Poeta tido como derradeiro simbolista, Pennafort colaborava com diversos periódicos, entre eles *Fon-Fon*, *Careta* e *Para Todos*<sup>185</sup>, já havia realizado a tradução de *Festas Galantes*, de Paul Verlaine, pela Cia Editora Nacional em 1934, e é encarregado de uma tarefa que se torna um ato literário. Traduzido do inglês segundo o texto da respeitada edição da *Arden*, o *Romeu e Julieta* de 1940 chama a atenção pelas suas longas *Introdução* e *Notas*, possuindo, a primeira, cinco páginas, e, a segunda, 74. Podemos definir essas estruturas como *paratextos editoriais*, que, segundo Gérard Genette, são

(...) certo número de produções, verbais ou não, com um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que (...) o cercam [o texto] e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje de um livro.<sup>186</sup>

Nesse sentido, o caso de *Romeu e Julieta* pode ser analisado como exemplar de um investimento material e intelectual que se manifestava na proliferação de paratextos incomuns, nessa proporção, para obras teatrais. Como vimos, as edições que apostavam nesses expedientes não iam muito além do elogio à montagem diretamente associada ao texto – cujo recurso imediato era a reprodução de excertos curtos de críticas –, de pequenos

<sup>185</sup> BANDEIRA, Manuel. Onestaldo, tradutor. In: \_\_\_\_\_. *Andorinha, andorinha*. Sel. e coord. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1966. p. 200-201.

<sup>186</sup> GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. p. 9

prefácios sobre o autor e de informações sobre elenco e local da primeira representação. As informações contidas na *Introdução* e nas *Notas* se apresentam ainda como paratextos elucidativos e privilegiados para a percepção da apropriação do texto no ato tradutório. Elas revelam esse ato como um processo de estudo sobre o autor, sua linguagem e seu tempo, e permitem perceber como esses escritos podiam, potencialmente, direcionar ou interferir na experiência de leitura de traduções, atuando como mediadores nesse complexo processo. Isso significa dizer que paratextos podem atuar de maneira contundente como protocolos de leitura, tal e qual preconizado por Chartier<sup>187</sup>, sendo espécie de instruções que objetivam garantir uma relação “correta” com o texto e apontar seus sentidos, ou um conjunto de dispositivos que aproximam o leitor de certas maneiras de ler e, no caso de nosso objeto, que buscam situar essa peça no quadro da dramaturgia e da literatura mundiais, fazendo o leitor compreender a importância patriótica da iniciativa.

Esses dispositivos permitem entrever as características do projeto editorial empreendido pelo Ministério da Educação e Saúde, assim como novos horizontes para o campo da edição e da tradução teatral a partir do final da década de 1930 e começo da década de 1940. Posto isso, a *Introdução* de Pennafort se alicerça em dois eixos principais, a saber, a iniciativa do Ministério e a justificativa para que sua tradução fosse realizada mantendo as passagens em que Shakespeare escreveu em versos. Além disso, percebe-se, desde já, a crença implícita acerca do objetivo do empreendimento – a encenação. Isso possibilita, igualmente, a sugestão de quais seriam os leitores e tipo de leitura presumidos para a obra. Se por um lado o livro possui certo luxo e ares celebratórios proporcionados pela iniciativa estatal, por outro, são reforçados os objetivos de que a tradução ganhe os palcos e se popularize. Isso se torna patente quando Pennafort argumenta que o trabalho, apesar de poder servir a finalidades didáticas, foi feito “principalmente para o teatro, o que vale dizer, com um objectivo artístico”<sup>188</sup>, tendo buscado produzir um texto encenável e com naturalidade

---

<sup>187</sup> O tema dos “protocolos de leitura” é chave para Chartier na compreensão das formas de constrangimento e ordenação da leitura contidas nos próprios volumes, e vem à tona em diversos de seus textos, entre eles CHARTIER, Roger. *Do Livro à Leitura*. In: \_\_\_\_\_ (Dir.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 77-105.; e CHARTIER. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

<sup>188</sup> PENNAFORT, Onestaldo de. Introdução. In: Shakespeare, W. *Romeu e Julieta*. Tradução integral em prosa e verso, por Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940. p. 11-15. p. 12.

de expressão, já que traduzir Shakespeare em linguagem excessivamente rebuscada ou literária seria, em determinado sentido, uma traição.<sup>189</sup>

No que se refere à popularização, ela é abordada quando o tradutor descreve o inquérito realizado pelo Ministério, que deveria apurar quais as vinte peças que, somando os requisitos de serem obras-primas incontestáveis e de terem sentido humano e universal, fossem capazes de despertar o interesse do grande público. Sugere, então, que talvez tenha sido o quesito popularidade o fator que tenha levado o Ministério a começar o empreendimento das traduções por *Romeu e Julieta*. Pennafort demonstra também grande interesse pelo exercício de traduzir, oferecendo explicações que informam sobre o sentido que o próprio tradutor atribui à sua atividade, qual seja, o de uma espécie de cocriação. Dada a magnitude do autor inglês, ele assume que a sua tradução proporciona somente uma impressão do original, o que não significa, para ele, infidelidade.

Apesar de justificar que não entrará na explicação técnica do trabalho, o que será feito largamente nas *Notas* ao fim do volume, é em longa passagem acerca da escolha da tradução em versos que Pennafort legitima sua fidelidade à obra. Defende que era forçoso manter a mesma forma do original, ou seja, a alternância entre prosa e verso sob a qual se apresentam todas as peças de Shakespeare, e que para se traduzir fielmente uma obra em verso é necessário que o tradutor se “submeta à mesma disciplina de composição sob a qual nasceu a obra original”<sup>190</sup>. Essa escolha afigura-se como espécie de defesa diante de possíveis acusações de infidelidade quanto à literalidade da tradução e acaba por informar a postura de um tradutor que se resguarda como fiel à forma lírica do texto e se apresenta como mediador cuidadoso. Evidentemente, não se pode esquecer que seu trabalho – realizado supostamente, de acordo com as datas que encerram a *Introdução*, entre abril e setembro de 1937 – foi obra de um poeta.<sup>191</sup>

Os dois eixos principais da *Introdução*, como dito anteriormente, o enaltecimento da iniciativa do Ministério da Educação e a defesa de uma tradução em versos, podem orientar a leitura, atuando como protocolos que indicam significados para a publicação,

<sup>189</sup> A tradução de Pennafort só seria utilizada em cena em 1949, na remontagem da peça pelos amadores do Teatro do Estudante do Brasil (TEB). Em sua primeira encenação, em 1938, fora utilizada a tradução portuguesa de Domingos Ramos. FONTANA, Fabiana Siqueira. *Por um sonho de nação*: Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014.

<sup>190</sup> PENNAFORT. *Introdução*. Op Cit. p. 14.

<sup>191</sup> Vale dizer que na década de 1950 Pennafort também faria a tradução de *Otelo*, publicada pela Civilização Brasileira em 1956.

empreendida pelo Estado imbuído de espírito patriótico para com o teatro e feita de maneira segura e justificada por um tradutor cioso dos seus procedimentos e de seu papel. É ainda nas *Notas*, ao final do volume, que Pennafort aprofunda a explanação de seus métodos e constrói um amplo substrato para formar um pensamento sobre *Romeu e Julieta* e seu famoso autor. Ao longo de 74 páginas, essas *Notas* – que somadas à *Introdução* constituem quase um terço do volume – são divididas em “As fontes”; “As edições”; “O texto”; “A forma”; “A tradução”; “A scena”; “Dramatis Personae”; além das notas explicativas específicas que aparecem ao longo dos atos. Esse conjunto forma quase um tratado histórico, bibliográfico e linguístico sobre a obra.

Em “A scena”, por exemplo, o tradutor pinta um quadro ideal para a imaginação (ou a representação), tecendo uma atmosfera italiana nos dias inflamáveis de julho, que fervem o sangue nas ruas e tornam as noites de luar voluptuosas. No mesmo ardor lírico que atribui às personagens, ele descreve a escalada das ações como uma tempestade: uma guerra civil, um baile, golpes de espada, um balcão – “um desses balcões que bastam para fazer imaginar uma cidade do norte da Itália.”<sup>192</sup> –, um jardim, uma janela onde se trocam juras de amor, um velho monge que protege os namorados, um assassinato, um desterro, o casamento em meio ao funeral. O modo como Pennafort constrói essas imagens e faz sugestões estéticas é exemplar da maneira como paratextos podem atuar como protocolos de leitura. A sua descrição da atmosfera, do movimento geral das ações, da localização espacial – até mesmo imaginando um balcão do norte da Itália –, o apontamento de quais são as cenas chave, configuram, inevitavelmente, uma determinada maneira de se ler a peça. O mesmo pode-se dizer de “Dramatis Personae”, parte das *Notas* em que são apresentadas as personagens no que se refere a função no enredo, características psicológicas, contradições, caráter, linguajar específico e movimento na trama.

Após essas sete partes, iniciam-se as notas explicativas de cada cena. Ao longo de 59 páginas, referindo-se a versos específicos numerados ao longo do texto, são apresentadas expressões próprias do idioma inglês, justificativas para traduções livres, padrões de repetição em outras peças do autor, referências a textos diversos, alusões a cantigas da época, escolhas estilísticas, formas “corretas” de entonação de determinados versos, trechos de especialistas, a edição específica escolhida para a tradução em certa passagem para reforçar um sentido, o significado de certas cenas, explicações de trocadilhos. Posteriormente,

---

<sup>192</sup> PENNAFORT, Onestaldo de. *Notas*. In: Shakespeare, W. *Romeu e Julieta*. Tradução integral em prosa e verso, por Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940. p. 203-277. p. 208.

Pennafort expõe algumas das obras consultadas para elaboração da tradução, e afirma ter se debruçado em estudos sobre o poeta, seu meio, suas fontes, o teatro do seu tempo, seu teatro e a peça em específico, enumerando algumas obras de referência sobre Shakespeare, sua biografia, gramática e léxico. Dessa maneira, ao longo das *Notas*, Onestaldo de Pennafort traça um amplo quadro de referências para o leitor ao mesmo tempo em que respalda a força de seu trabalho, trabalho este que implica estudo minucioso e erudição. Ele provém o leitor de balizas históricas, literárias e linguísticas, assumindo a mobilidade, as variantes e as transformações do texto shakespeariano, mas, ao mesmo tempo, selando um compromisso de fidelidade em relação a todo esse legado.

Por fim, para além do motivo para a tradução ter sido a incumbência do Ministério da Educação, o tradutor expõe as suas motivações pessoais apaixonadas, carregadas de tonalidades simbolistas:

(...) as (...) razões profundas foram, por um lado, uma natural predileção pelos poemas de amor – que outra cousa não é esta peça – e, por outro, um encantamento estético jamais arrefecido, e desde os longínquos tempos do deambular noctambulo da mocidade, pelo crepúsculo matutino, hora entre todas misteriosa e cheia de uma ineffável poesia; hora de Julieta, hora de Romeu e Julieta. Cada obra de arte, e, em especial, cada obra literária, tem o seu estado de espírito particular, o seu clima próprio, a que correspondem determinados aspectos da natureza e a estes determinada hora. E assim como *Macbeth*, com os seus três temas do somno, do sangue e do crime, é a tragédia da noite profunda, *Romeu e Julieta* é a tragédia da ante-manhã, dos primeiros albos do dia, dos primeiros “rubores de luz”, desse instante indeciso e subtil em que já não é noite e ainda não é dia. (...) Quem já apreciou a indizível beleza dessa hora de misterio e de poesia e souber compreender toda a significação que ella assume em *Romeu e Julieta*, terá lido o melhor comentário sobre a peça.<sup>193</sup>

A pergunta “quais são os protocolos de leitura presentes nos paratextos de Pennafort?” demanda um exercício de interpretação que muitas vezes passa por vias indiretas. São patentes, como analisado, os direcionamentos a uma leitura que toma *Romeu e Julieta* e Shakespeare como incontornáveis no panorama de uma formação teatral e humanista; a tradução em versos como condição para a fidelidade a essa obra; o ato tradutório como mediador imperfeito, mas necessário e legítimo; o conhecimento das possíveis motivações do autor inglês para uma fruição mais completa; a explanação dos caminhos transnacionais pelos quais passa a tradução como fator de legitimidade.

Mesmo com um forte investimento, a edição de *Romeu e Julieta* não parece ter sido ponto pacífico dentro do Ministério da Educação e Saúde. Uma discussão em reunião

<sup>193</sup> Ibid. p. 276-277.

legislativa em seis de março de 1953, quando Capanema já era deputado federal, pode nos fornecer indícios acerca da natureza de alguns conflitos em torno dessa obra. Nesta reunião era avaliada a proposta do antigo ministro para que a censura cinematográfica e de peças teatrais coubesse ao Ministério da Educação com a colaboração da polícia, enquanto a das demais diversões públicas fosse submetida diretamente à polícia. A desavença se deu a partir de um episódio trazido pelo deputado Afonso Arinos de Melo Franco. Apesar de longa, vale a pena reproduzir aqui a sua transcrição para vislumbrarmos os debates e as mobilizações que podiam existir por trás de uma publicação aparentemente insuspeita como *Romeu e Julieta*:

**O Sr. Afonso Arinos** – Acontecem casos como êste que passo a relatar. Um escritor-poeta brasileiro, Onestaldo Penaforte, fez a tradução de *Romeu e Julieta* na ocasião em que o Sr. Gustavo Capanema era Ministro da Educação e Saúde. Trabalho magnífico.

**O Sr. Gustavo Capanema** – Tradução por mim recomendada.

**O Sr. Afonso Arinos** – Acontece que o texto shakespeariano é rude, cheio de palavras fortes, na tragédia de *Romeu e Julieta*. Há uma conversa de soldados com expressões das mais cruas da língua inglesa.

**O Sr. Gustavo Capanema** – Referiam-se a *Julieta*.

**O Sr. Afonso Arinos** – O nosso serviço de censura impediu que circulasse em português a peça.

**O Sr. Gustavo Capanema** – Não houve tal.

**O Sr. Afonso Arinos** – Houve intervenção dela. Dizia que a peça de Shakespeare era imoral.

**O Sr. Gustavo Capanema** – V. Exa. terá ouvido um boato.

**O Sr. Afonso Arinos** – Boato veiculado por pessoa intimamente ligada à composição da peça.

**O Sr. Gustavo Capanema** – Quando estava sendo composto o texto e tendo lido os originais, perguntei a Onestaldo de Penaforte se não julgava tais e tais palavras – eu as apontava – um tanto difíceis de serem representadas ou mesmo lidas em nosso idioma. Isto foi em conversa entre Manoel Bandeira, Rodrigo, Carlos Drummond, Mario de Andrade, enfim todos os que compunham o estado maior da deliberação.

**O Sr. Afonso Arinos** – V. Exa. esquece que conversou comigo e deu-me as razões pelas quais impediu a divulgação do texto.

**O Sr. Gustavo Capanema** – Mas não houve censura.

**O Sr. Afonso Arinos** – Houve medo da censura.

**O Sr. Gustavo Capanema** – Foi o próprio Ministro quem, com seus companheiros achou que talvez o Onestaldo quisesse fazer a correção, para que o texto se tornasse inteiramente legível por moças e pudesse ser representado. Mas, inteiramente encantado com o seu achado, não quis modificá-lo, e a peça foi publicada como ele o desejou.

**O Sr. Afonso Arinos** – Mas ficou retida.

**O Sr. Gustavo Capanema** – Foi publicada.

**O Sr. Afonso Arinos** – E distribuída entre amigos.

**O Sr. Gomes de Oliveira** – Sua circulação foi restrita.

**O Sr. Afonso Arinos** – Circulação de luxo.

**O Sr. Gustavo Capanema** – Senhores, aceitem meu depoimento. O texto foi publicado como Onestaldo Penaforte quis. Circulou pelas livrarias e já

está em segunda ou terceira edição. A primeira, que eu distribuí, foi publicada com o texto original; portanto não houve censura.

**O Sr. Presidente** – Desejaria que o nobre Deputado Gustavo Capanema formulasse suas conclusões.

**O Sr. Gustavo Capanema** – Sr. Presidente, a mim repugna profundamente a censura teatral; o teatro é atividade tão intelectual, tão elevada que cortar um trecho de peça de Shakespeare, de Ibsen ou de Pirandello é absurdo.<sup>194</sup>

Apesar dos argumentos em sua defesa, em correspondência enviada a Macedo Soares em 23 de setembro de 1940, Capanema dizia: “Mando-lhe, neste ensejo, uma tradução de *Romeu e Julieta*, que mandei fazer pelo poeta Onestaldo de Pennafort. Estou evitando a divulgação entre o público dessa tradução, por causa de uma ou outra inconveniência, que o senhor perceberá”<sup>195</sup>. Tais documentos indicam que mesmo um monumento da cultura letrada ocidental passava por constrangimentos relacionados à observação da moral e dos costumes, o que pode ter justificado, nas *Notas*, a defesa intransigente que Pennafort fazia da manutenção da “selvageria” das palavras pesadas e expressões livres. Se, ao que parece, o seu ato tradutório acabou por não ser afetado, a autocensura e o envolvimento por parte da cúpula do Ministério geraram impactos na circulação da obra, levantando a suspeita de que a opção por uma edição de luxo podia deliberadamente jogar a favor de um interesse contrário à sua difusão, apesar do discurso de Pennafort a favor da popularização. De fato, o preço de venda de *Romeu e Julieta*, 10\$000 (dez mil-réis), era o mais alto dentre todos os títulos editados pelo MES em 1940 (à exceção de um volume em grande formato da obra *Barléu*), o que podia dificultar o acesso, como pretendido por Capanema.

O fato de o primeiro volume da segunda série da Coleção pretendida pela Comissão de Teatro Nacional ter sido lançado somente em 1940, portanto três anos após o inquérito, e de não haver indícios de qualquer sequência, indica as descontinuidades dos projetos editoriais – que esbarravam nas dificuldades para obtenção de verbas do Estado –, mas também pode estar relacionado aos contratemplos narrados acima. Ao que parece, Capanema também incumbira Pennafort da tradução de alguma peça de Gabriele D`Annunzio, o que não se efetivou<sup>196</sup>; e, em relação à complexa edição de *Romeu e Julieta*, ele acabou se esforçando para que ela não circulasse. A tradução das almejadas “obras-primas do teatro universal” era, sem dúvidas, empreendimento trabalhoso, caro e, inesperadamente, perigoso.

<sup>194</sup> CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Lider da Maioria. Pasta GCk1952.08.05.

<sup>195</sup> CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1934.09.07-1.

<sup>196</sup> Na ordem do dia do ministro, em 21 de fevereiro de 1940, é dito: “S. Exa. recebeu também o poeta Onestaldo de Pennafort, que veio tratar de assuntos relativos às traduções de Shakespeare e D`Annunzio, de que foi encarregado pelo Ministro”. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCf1940.01.02.

Mas os livros da Comissão, e posteriormente do SNT, não se restringiram a peças estrangeiras. A bibliografia de obras dramáticas brasileiras e portuguesas, catalogação encomendada a J. Santos Junior e que também se pretendia publicada, não se concretizou e não embasou a escolha de títulos para a *Série A* dessa “biblioteca”, as peças escritas em língua nacional. Tampouco parece ter sido frutífero o estudo de Múcio Leão, que recomendava ao Ministério adquirir todas as obras de teatro português e brasileiro que pudesse encontrar, para então serem escolhidas aquelas destinadas à publicação de uma Biblioteca do Teatro Luso-Brasileira. Sob a justificativa oficial de que “esta Diretoria resolveu só propor a impressão de obras teatrais que se impuserem pela sua elevação artística e cultural”<sup>197</sup>, foram selecionadas três comédias históricas de grande sucesso nos palcos em 1938 e 1939: *Iaiá Boneca*, de Ernani Fornari; *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Junior; e *Tiradentes*<sup>198</sup>, de Viriato Corrêa. Se a edição de *Romeu e Julieta* foi uma demanda feita e administrada diretamente pelo gabinete do ministro da Educação, essas três eram iniciativas do próprio SNT e se relacionavam às suas atividades de subvenção.

A primeira delas, *Iaiá Boneca*, foi a peça escolhida para abertura do Teatro Ginástico, arrendado pelo governo para funcionamento do SNT, com elenco encabeçado por Delorges Caminha e Olga Navarro, direção de Oduvaldo Vianna e cenários de Hipólito Collomb<sup>199</sup>, permanecendo em cartaz em dezembro de 1938, janeiro e parte de fevereiro de 1939, “apesar de se tratar de uma época contra indicada para esse gênero de diversão, como é o verão”<sup>200</sup>. A segunda, *Carlota Joaquina*, foi encenada pela Companhia Jayme Costa, com 205 representações consecutivas no Teatro Rival nesse mesmo ano de 1939, “sob o patrocínio e

<sup>197</sup> SNT - Processo 16/1940. Cedoc-Funarte.

<sup>198</sup> É digno de nota que a força desse ícone da República já havia sido celebrada no âmbito teatral com a publicação, em 1937, do drama lírico em quatro atos de Augusto de Lima, de mesmo título. LIMA, Augusto de. *Tiradentes*. Drama lírico em 4 atos. Rio de Janeiro: A Noite, 1937.

<sup>199</sup> Nascido em Portugal, onde cursou arquitetura, Hipólito Collomb veio para o Brasil em 1919, buscando realizar-se na pintura. Se lançou como cenógrafo na Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, então sob a direção de José Segreto. Nas palavras de Luiz Iglezias, por ocasião de seu falecimento em 1947, “suas cortinas pintadas como legítimos quadros artísticos, passaram a valorizar as montagens das revistas da empresa Pascoal Segreto, e, depois da empresa Manoel Pinto. Hipólito Collomb se transformou no cenógrafo da moda. (...) E, cumprindo um destino brilhante que lhe estava reservado, foi o criador no Brasil, de uma técnica nova na feitura dos cenários teatrais. Através dos espetáculos de Dulcina, lançou a cenoplastia, isto é, os cenários fabricados em vulto, que tanto revolucionaram o teatro de comédia em nossa terra. Desde então, desapareceram dos nossos palcos os velhos cenários de papel. De tal maneira sua fama cresceu, de tal forma seu prestígio aumentou que as companhias estrangeiras contratadas pela empresa do Teatro Municipal deixaram de trazer cenários confiando [na] arte de Collomb”. “Hipólito Collomb, um grande artista desaparecido”. *Comoedia*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 21-22, abr-mai. 1947.

<sup>200</sup> Histórico enviado ao Departamento Administrativo do Serviço Público. SNT - Processo 181/1940. Cedoc-Funarte.

controle do Serviço Nacional de Teatro”<sup>201</sup>. Por fim, *Tiradentes*, personagem símbolo da República, foi levada ao palco do Teatro Municipal em dezesseis de novembro de 1939, também pela companhia de Delorges Caminha, em *mise en scène* de Rodolfo Mayer e figurinos de Hipólito Collomb. Como récita cívica patrocinada pelo SNT para compor o programa das festas comemorativas do cinquentenário da República, esta representação “a que assistiram o Sr. Presidente da República e todo o Ministério” teria constituído “o mais brilhante número dessas patrióticas comemorações”<sup>202</sup>.

Vale dizer que, apesar de terem o epíteto de “comédias”, tais peças eram muito mais dramas históricos com final otimista ou de tons melodramáticos, cujos fundos educativos e cívicos se mostraram uma oportunidade para companhias se alinharem à campanha nacionalista do Estado Novo e conseguirem subvenção para montagens luxuosas e dispendiosas, sendo mesmo “espetáculos projetados para manter abertas as portas do balcão de subsídios do Serviço Nacional de Teatro”<sup>203</sup>. Por certo, o chamado teatro histórico não era novidade, tendo sido largamente explorado pelos autores românticos, o que fazia com que esse repertório remetesse a episódios que já haviam sido dramatizados em inúmeras peças do século XIX. A revista *Dionysos* do SNT, em número publicado em 1972, traz em um “Pequeno índice bibliográfico de textos teatrais sobre a Independência”<sup>204</sup>, elaborado por Maria Amélia Corrêa da Silva Pinto, nada menos do que 78 peças, a maioria delas escrita nos oitocentos. No final da década de 1930 se vê, contudo, uma retomada desses temas com possibilidades financeiras impensáveis no século anterior. Escragnolle Dória, do IHGB, em artigo intitulado “História e Teatro” publicado no *Anuário da Casa dos Artistas* de 1938, indicando Alexandre Dumas pai como o fundador do gênero e Victorien Sardou como o paradigma, ansiava por esse retorno se perguntando: “Ressuscitará o grande drama histórico, até por gênios tentado cultivar? A humanidade, d’aqui por diante, o dispensará de vez, em ânsia anti-civilizadora crescente?”<sup>205</sup>.

---

<sup>201</sup> MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Carlota Joaquina*. Comédia em três atos. Ilustrações Carlos da Cunha. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939. (Contracapa).

<sup>202</sup> SNT - Processo s.n./1939. Cedoc-Funarte.

<sup>203</sup> WERNECK, Maria Helena. A Dramaturgia. In: FARIA, João Roberto (dir). *História do teatro brasileiro*, v. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 417-436. p. 427.

<sup>204</sup> PINTO, Maria Amélia Corrêa da Silva. Pequeno índice bibliográfico de textos teatrais sobre a Independência. *Dionysos* - Órgão Oficial do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, Ano XXII, p. 87-90, set. 1972.

<sup>205</sup> ESCRAGNOLLE DÓRIA, Luís Gastão d’. “História e Teatro”. *Anuário da Casa dos Artistas*, Rio de Janeiro, s.p., 1938.

E, de fato, esse filão é recobrado intensamente por meio de espetáculos que compõem o projeto de nacionalização do teatro brasileiro, valendo-se de discursos de glorificação por parte do Estado e de seus agentes, e apostando na exploração sentimental de lances privados que impactaram a história nacional, no carisma dos astros e estrelas, e no poder de sedução e arrebatamento para com o público. Nesse sentido, apesar da atinência aos códigos teatrais vigentes, havia forte investimento visual e sonoro capaz de encher os olhos e os ouvidos, tanto quanto o cinema ou o teatro de revista. Nas palavras de Maria Helena Werneck,

Irresistível como espetáculo que supõe cenários e figurinos de época, caracterização caprichada dos atores, enredo moldado ao gosto melodramático, o teatro histórico esteve vivamente interessado em contribuir para a construção imaginária de um passado heroico, que fortalecesse os laços da identidade nacional, destacando-se como uma das formas de adesão mais produtivas das artes às políticas do Estado Novo.<sup>206</sup>

O apelo nacional, conseqüentemente, era vinculado a um apelo sensorial espetacular, bem ao gosto das manifestações de massa do regime. O trecho final da edição de *Carlota Joaquina*, de Magalhães Junior, evidencia essa conjunção, ao encerrar a peça com D. Pedro junto à Leopoldina louvando sua confiança no destino futuro do Brasil, enquanto a rubrica sinaliza a entrada dos acordes do Hino Nacional, “que vão crescendo, crescendo, até se fazerem ouvir com todo o vigor na hora em que CAI O PANO”<sup>207</sup>.

A heroificação de personagens e atos, a busca pela reprodução histórica e a preocupação com a fidelidade contidas nesses espetáculos eram instrumentalizadas com o objetivo de incutir sentimentos de otimismo confiante em relação ao futuro do país e eram originárias de crenças que viam no teatro enorme potencial didático e de mobilização das paixões. Indubitavelmente, essas proposições se avolumam com o decorrer da Segunda Guerra e com a entrada do Brasil no conflito. Eustórgio Wanderley, que concebe tanto o teatro quanto a história nacional como verdadeiras escolas, no prefácio de seu já mencionado *Teatro Histórico*, publicado pela Talmagráfica em 1944 por ocasião da Semana da Pátria, evoca Heródoto para argumentar que o teatro é uma maneira didática, mas graciosa e atraente, de apresentar à infância e à juventude a História como “grande mestra da vida”. De acordo com Wanderley, teatralizar episódios marcantes – baseados na “verdade histórica” e na observação atenta das fontes –, dando-lhes no palco a vida de personagens reais com aparatos e efeitos que impressionem os sentidos da vista e da audição do espectador, é proporcionar “exemplos que devem ser meditados e imitados pela mocidade atual,

<sup>206</sup> WERNECK. Op. Cit. p. 425.

<sup>207</sup> MAGALHÃES JUNIOR. Op. Cit. p. 184.

justamente agora, em que é mister despertar, em todos os brasileiros, os mais altos sentimentos de brasilidade”<sup>208</sup>.

A preocupação com a fidelidade às fontes na construção dramatúrgica desse teatro histórico e na legitimação de seu conteúdo perante o público também é testemunhada na edição de *Carlota Joaquina*, em que uma descrição prévia reporta que para a montagem foram selecionadas músicas da época, “entre composições de D. Pedro I, padre José Maurício, Marcos Portugal e autores anônimos”, e que, “como prólogo de cada ato, para definir a época da ação foram lidos por um arauto decretos autênticos de D. João VI, relativos à fundação da indústria de tecidos no Brasil, à instituição do Teatro Oficial (Real Teatro de São João) e da Biblioteca Nacional”. Magalhães Junior também fornece no livro descrições físicas e psicológicas das personagens, com justificativas para tal amparadas na citação de páginas específicas de estudos de autores como Oliveira Lima. Além disso, ele aponta uma lista de obras das quais se valeu como fontes para escrever a peça, incluindo escritores como Pedro Calmon, Vieira Fazenda, Luiz Norton, Roberto Simonsen e o já mencionado Oliveira Lima.<sup>209</sup>

Para além dos imediatos propósitos nacionalistas dos órgãos de Estado, a mobilização desses recursos e procedimentos nas práticas de escrita, montagem e publicação do teatro histórico deve ser observada, conforme destacou Ângela de Castro Gomes<sup>210</sup>, como esforço de intelectuais que concebiam o teatro como “vetor cultural” para se ensinar história, tanto para leitores quanto para espectadores. Analisando o caso emblemático de Viriato Corrêa, Gomes demonstrou como esse autor reunia sua experiência como dramaturgo à aptidão para escrever sobre história para um público não especializado, compondo os esforços empreendidos naqueles anos a favor de uma narrativa histórica ensinável a um grande público.<sup>211</sup> Não podemos deixar de reconhecer, dentro desse contexto, que o teatro

---

<sup>208</sup> WANDERLEY, Eustórgio. “Eis a razão por que...”. In: \_\_\_\_\_. *Teatro Histórico: teatralização de episódios marcantes da História do Brasil*. Rio de Janeiro: Edição da Papelaria Pedro Primeiro; Seção Talmagráfica, 1944. p. 7-8. p. 8.

<sup>209</sup> Eis a lista completa de Magalhães Junior: *D. João VI no Brasil*, de Oliveira Lima; *O Rei do Brasil*, de Pedro Calmon; *Antiquilhas e memórias históricas do Rio de Janeiro*, de Vieira Fazenda; *A Corte de Portugal no Brasil*, de Luiz Norton; *Carlota Joaquina*, de Cesar da Silva; *Histoire de Jean VI*, anônimo; *A Corte no Rio de Janeiro*, de Pandiá Tautphoeus; *História Econômica do Brasil*, 2 volumes, de Roberto Simonsen; *Memórias secretas de Dona Carlota Joaquina*, de João Presas; e “referências de diversas crônicas, artigos e livros históricos”. MAGALHÃES JUNIOR. Op. Cit. p. 9.

<sup>210</sup> GOMES, Ângela de Castro. A escrita da história nos palcos: teatro histórico e crítica literária na Marquesa dos Santos. *Varia História*, UFMG, Belo Horizonte, v. 34, n. 66, p. 669-698, set-dez. 2018.

<sup>211</sup> A cultura histórica ensinada sobretudo em programas de rádio por Viriato Corrêa, bem como suas influências, foi também analisada por Ângela de Castro Gomes em GOMES, Ângela de Castro. A biblioteca de Viriato Corrêa: incursões sobre a leitura e a escrita de um intelectual brasileiro. In: DUTRA, Eliana de

histórico ocupa espaço considerável no *corpus* de edições teatrais publicadas em nosso recorte, operando como produto e indício de usos do passado para se mobilizar o sentimento de pertencimento à nação. Apesar de o SNT ter editado apenas os três textos citados, essa tendência se difundia entre outros órgãos ou editoras particulares. Podemos citar, dentre outras, as publicações de *Marquesa de Santos*, também de Viriato Corrêa, lançada em 1938 pelo editor Getúlio M. Costa; *Sinhá Moça Chorou*, de Ernani Fornari, pela Livraria Martins, de São Paulo, em 1941; *Vila Rica*, de Magalhães Junior, pela editora Zélio Valverde em 1945; *O príncipe galante*, de Christovam de Camargo, pela editora A Noite em 1941; o citado *Teatro Histórico*, de Eustórgio Wanderley; e uma série de peças históricas escritas por Joracy Camargo, irradiadas pela Hora do Brasil e editadas pelo Departamento de Difusão Cultural do Ministério da Justiça em 1938<sup>212</sup> – dentre elas, *A Lei Áurea*; *A Proclamação da República*; *A Retirada da Laguna*; *O fim do Primeiro Reinado* e *O Grito do Ipiranga*.

Como parte da coleção oficial de obras nacionais de teatro, selecionadas dentre as que foram representadas pelas companhias integradas ao programa do SNT, *Iaiá Boneca*, *Carlota Joaquina* e *Tiradentes* trazem em seu projeto elementos para afirmarmos que se trata de livros pensados como instância de consagração e objeto de memória. Ao contrário de inúmeras publicações teatrais abordadas neste trabalho, em que era patente o direcionamento ao uso pragmático e ao manuseio em ensaios e leituras dramatizadas, as edições do MES (incluindo-se aí também *Romeu e Julieta*) dão a ver a monumentalização contida em sua proposta gráfica e material. Podemos supor que essas disposições seguiam uma tendência tácita dentro dos órgãos do governo, segundo a qual, com as edições cuidadas de autores brasileiros, se deveria “evitar, sempre que possível, a concorrência entre as casas editoras particulares e a iniciativa oficial. A orientação preferível será a impressão dos trabalhos de maior custo e de saída demorada”<sup>213</sup>.

Os livros do SNT eram, assim, maiores do que o usual para o gênero (todos com 23x16 cm); com papel de gramatura mais alta; pouco maleáveis; tendo de 154 a 280 páginas; com o nome de cada personagem antes das réplicas acima, ao invés de ao lado das falas, o

---

Freitas (Org.). *O Brasil em dois tempos: história, pensamento social e tempo presente*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 143-165. A trajetória de Viriato Corrêa no teatro em suas diversas “fases” e suas relações com a escrita da história, por sua vez, foi investigada por CAVALCANTE, Vanessa Matheus. *O teatro de Viriato Corrêa: uma escrita da História para o povo brasileiro*. 2012. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Rio de Janeiro, 2012.

<sup>212</sup> SELJAN, Zora. *Vida e Obra de Joracy Camargo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1998.

<sup>213</sup> Realizações do Ministério em relação à Biblioteca Nacional. “Edição de Livros”. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. GCg1937.06.30.

que torna o texto mais espaçado e arejado, mas menos compacto; acompanhados por longas e detalhadas rubricas descritivas dos cenários históricos. Apesar de não conterem prefácio extenso e notas como na tradução de Pennafort, e de terem sido escolhidas capas padronizadas, tipográficas e austeras, eles incluem ilustrações das personagens das peças em traçados predominantemente realistas ocupando páginas inteiras e executadas, respectivamente, por Hipólito Collomb, Carlos da Cunha e H. Porciúncula. *Tiradentes*, o último da série, dedicado a Alexandre Marcondes Filho, então Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio, inclui ainda, além da galeria de ilustrações de alguns inconfidentes e de suas esposas, a partitura da música tema da peça, uma canção marcial para coro composta por Villa-Lobos.

Os dois primeiros títulos da série tiveram uma tiragem de dois mil exemplares, sendo mil para serem vendidos ou distribuídos pelo Ministério e mil oferecidos como prêmio aos autores; e o último, uma tiragem de 1500 exemplares. Eles custavam de 5\$000 (cinco mil-réis) a 8\$000 (oito mil-réis). Se pensarmos que o primeiro volume da série, *Iaiá Boneca*, era vendido a 5\$000 e o custo total da tiragem foi de 9:500\$000 (nove contos e quinhentos mil-réis)<sup>214</sup>, cada volume dispndia 4\$750 (quatro mil e setecentos e cinquenta réis), o que representa um lucro sobre a venda consideravelmente baixo, de apenas 250 réis. Ao mesmo tempo, eles eram vendidos por um preço acima da média das edições simples de peças teatrais naquele final de década, cujos valores orbitavam entre 2\$000 (dois mil-réis) e 3\$000 (três mil-réis). O crítico Brício de Abreu, no periódico *Dom Casmurro*, em fevereiro de 1942, denuncia esses inconvenientes:

Ultimamente, o Ministério da Educação, querendo beneficiar o nosso teatro, criou uma publicação luxuosíssima para peças, edições admiravelmente bem feitas, com ótima impressão e belas ilustrações, mas que, justamente pelo seu luxo e apresentação, caríssimas, não pode ser periódica (...).<sup>215</sup>

O apuro técnico, muito provavelmente, era garantido pela disponibilidade do Serviço Gráfico do MES, que em 1939 contava com 38 funcionários, entre impressor, impressor de tipo e rotogravura, margeador tipográfico, margeador litográfico, tipógrafo, revisor, encadernador, fotogravador, ponçador, dobrador e auxiliares.<sup>216</sup> Dadas as já referidas condições de tipografias que se dedicavam à impressão corriqueira de textos teatrais,

<sup>214</sup> As atividades do Serviço Nacional de Teatro. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1935.04.30.

<sup>215</sup> ABREU, Brício de. "A Semana". *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, p. 3, 7 fev. 1942.

<sup>216</sup> "Officinas Typographicas". CPDOC-FOGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCf1935.12.06.

percebe-se uma nítida diferença que certamente impactava o resultado e o acabamento dos produtos.

A despeito da disponibilidade do Serviço Gráfico, onde haviam sido executadas todas as obras de teatro encomendadas até então, em 1941 *Tiradentes* seria impresso em outra gráfica. Em fevereiro desse ano, o SNT envia carta ao ministro Capanema requerendo verba para publicação de 1500 exemplares, 500 a serem distribuídos pelo Ministério em “propaganda da ação do SNT”, e 1000 para o acadêmico Viriato Corrêa como prêmio. O requerimento é assinado por Abadie Faria Rosa, então diretor do Serviço, que envia conjuntamente os desenhos para ilustração da obra. O ministro, por intermédio do chefe de gabinete Carlos Drummond de Andrade, autoriza a publicação, porém às custas do SNT. Justificando os gastos, o Serviço argumenta que “a peça (...), que será ilustrada com várias gravuras, requer uma edição condigna, bom papel, em grande formato, para ficar o volume uniforme com as edições anteriores de ‘Iáíá Boneca’ e ‘Carlota Joaquina’, integradas numa coleção, o que acarretará o gasto de seis a sete contos de réis”. Não havendo no Serviço verba específica para esse fim, ela é retirada daquela destinada a prêmios. São feitos três orçamentos referentes à confecção tipográfica, na Tipografia e Papelaria Coelho, na Cia Editora A Noite S.A. e na Gráfica Guarani Ltda., a mais vantajosa. Com a demora de 24 dias na decisão do SNT, a Gráfica Guarani faz reajustes nos valores devido à alta no preço do papel, acarretando um aumento de mais de 21%, com o novo orçamento válido apenas por seis dias. Há pressa nas negociações, pois, como afirma Abadie, “impõe-se urgência no despacho, uma vez que o mercado, com a guerra, flutua dia para dia e o preço do papel tem subido rapidamente.”<sup>217</sup> Por fim, em agosto de 1941 é iniciada a impressão.

Esses trâmites, bem como a diminuição da tiragem dos volumes da Coleção de 2000 para 1500 exemplares e a encomenda a uma gráfica particular, revelam que a crise orçamentária e de alta no preço do papel provocada pela Guerra começara a impactar os planos de constituição das bases para uma biblioteca brasileira de teatro oficial. A sua *Série B*, de obras dramáticas em idioma nacional, é interrompida após esse terceiro volume, coincidindo com a drástica diminuição de recursos destinados ao SNT em face do conflito mundial. Em 1941, a verba fora reduzida a menos da metade do que dispunha em 1940, e em 1942 há nova redução de quase 10% sobre o valor do ano anterior.<sup>218</sup> Em julho de 1944,

---

<sup>217</sup> SNT - Processo 13372/1941 (fev. 1941 a jan. 1942). Cedoc-Funarte.

<sup>218</sup> “As atividades do Serviço Nacional de Teatro”. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1935.04.30.

Abadie Faria Rosa informaria a Capanema que “por falta de verba nenhuma publicação de caráter avulso ou periódico mantém essa repartição”<sup>219</sup>. Com a alta demanda e pressão dos artistas e companhias para que as ações do órgão amparassem seus trabalhos e oferecessem resultados mais visíveis e imediatos, o que se traduzia basicamente na concessão de subvenções para montagens de espetáculos e temporadas, outros projetos que poderiam ter efeitos menos alardeados e mais paulatinos, certamente, ficaram em segundo plano.

As *Séries C e D* da Coleção Brasileira de Teatro, isto é, respectivamente de teatro lírico, musicado e coreográfico e de estudos sobre teatro, também resultaram em algumas produções. Na primeira delas, foi editada em 1938 uma *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*<sup>220</sup>, feita por Luiz Heitor Correa de Azevedo, que direcionaria a construção da série; além das versões e adaptações dos libretos de três óperas, lançadas entre 1937 e 1940: *O Guarani*<sup>221</sup> e *O Escravo*<sup>222</sup>, ambas de Carlos Gomes; e *La Traviata*<sup>223</sup>, de Verdi.<sup>224</sup> Mesmo que não tenham sido previamente produzidas com esse fim, as conferências de Joracy Camargo e de Sá Pereira passaram a ser referidas como parte da *Série D*, e, logo no começo de suas atividades, em 1936, a Comissão de Teatro Nacional lançou um concurso para publicação de uma história do teatro brasileiro.<sup>225</sup> Tal concurso era alicerçado no já citado estudo sobre a literatura dramática apresentado por Múcio Leão<sup>226</sup> em 22 de outubro de 1936, que recomendava ao Ministério, como última conclusão, promover a elaboração de uma obra encerrando a história do teatro em Portugal e no Brasil.

<sup>219</sup> “Informações referentes à biblioteca do SNT”. 18 jul. 1944. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. GCg1934.09.07-1.

<sup>220</sup> AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

<sup>221</sup> GOMES, Carlos. *O Guarani*. Versão e adaptação brasileiras de C. Paula Barros segundo o original italiano de Antonio Scalvini. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.

<sup>222</sup> GOMES, Carlos. *O Escravo*. Versão e adaptação brasileiras de C. Paula Barros segundo o original italiano de Rodolfo Paravicini. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

<sup>223</sup> VERDI, Giuseppe. *La Traviata*. Drama lírico de F. M. Piavi. Versão brasileira de Narbal Fontes. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940.

<sup>224</sup> Segundo Angélica Ricci Camargo, “a preocupação de Capanema e dos membros da Comissão com a criação do teatro lírico brasileiro radicava-se em um movimento mais geral de valorização da nacionalidade que atravessou outras áreas da cultura brasileira (...). No caso da música, além da incorporação de temas folclóricos, de origem indígena ou africana, a questão da língua também adquiriu importância fundamental, o que ajuda a entender a iniciativa da tradução de libretos”. CAMARGO. 2011. Op. Cit. p. 99. Por motivos já justificados em nossa introdução, o repertório lírico não será analisado neste trabalho, e nem incluído em nosso inventário e nas estatísticas.

<sup>225</sup> Também foi aberto pela Comissão, conjuntamente, um concurso para libreto de ópera nacional, não obtendo, contudo, vencedores.

<sup>226</sup> LEÃO, Múcio. “Evolução do Teatro em Portugal e no Brasil”. Concurso de uma História do Theatro Brasileiro. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. GCg1935.04.30.

O edital foi tornado público no final de novembro daquele ano, definindo como critérios de seleção, dentre outros itens, que a obra fosse “circunstanciado estudo do desenvolvimento do teatro nacional, considerando todos os aspectos do problema: os edifícios; a literatura dramática; a dança; o teatro lírico; os actores e a sua preparação; o teatro infantil; o teatro escolar; etc.”; que fosse feita “uma introdução sobre o teatro português e outros theatros estrangeiros, mostrando a influencia que tenham exercido ou estejam exercendo na formação do teatro brasileiro”; que contivesse um mínimo de trezentas páginas datilografadas e assinadas com pseudônimo; devendo os originais serem entregues até 30 de setembro de 1937.<sup>227</sup> Julgadas pela Comissão de Teatro Nacional, as três obras mais bem colocadas seriam publicadas pelo Ministério em tiragens de até 2000 exemplares e confeririam prêmios aos seus autores de 15:000\$000 (quinze contos), 10:000\$000 (dez contos) e 5:000\$000 (cinco contos). O concurso foi vencido com ressalvas pelo único candidato inscrito, o crítico teatral Lafayette Silva, sob o pseudônimo de Dag, a quem, não obstante, foi conferida a segunda colocação. Em parecer assinado por Francisco Mignone, Sergio Buarque de Holanda e Benjamin Lima, transcrito no folheto *O Governo e o Teatro*, era defendido que o trabalho não fosse recusado, pois

(...) o estímulo de que se tornou merecedor, já por ser, num país de quarenta milhões de habitantes, a única pessoa que se abalçou a essa competição; já por tê-lo feito com vivo empenho de trabalhar, conforme o provam as alentadas proporções do seu trabalho; já, finalmente, porque êste, sem embargo dos erros e senões, ficará sendo mais um apreciável contingente para uma obra futura, perfeita e definitiva.

No entender dos signatários, ao concorrente deve conferir-se o segundo dos prêmios instituídos pelo Ministério da Educação. (...).

Todavia, propomos que, uma vez deliberado assim, o concorrente vitorioso seja aconselhado a fazer uma revisão inteira do seu trabalho, mediante a qual o mesmo adquira mais precisão nos dados, mais ordem e método no desenvolvimento, mais apuro no estilo – requisitos indispensáveis para que se promova a publicação oficial, consoante era desejo do Sr. Ministro, e quasi que o impõe a lógica dessa iniciativa.<sup>228</sup>

De todo modo, cumprindo a lacuna verificada pela Comissão e compondo o quadro de intentos do MES relacionados ao diagnóstico da formação cultural nacional, em 1938, a *História do Teatro Brasileiro* de Lafayette Silva era publicada e distribuída a critério do gabinete ministerial.<sup>229</sup> Trata-se de uma obra predominantemente descritiva de 480 páginas,

<sup>227</sup> O edital está arquivado junto ao estudo de Múcio Leão supracitado, foi divulgado nos jornais e publicado nos pré-textuais da própria edição vencedora. SILVA, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938. p. 5-7.

<sup>228</sup> *O Governo e o Teatro*. Op. Cit. p. 20-21.

<sup>229</sup> Identificamos, por exemplo, a distribuição de *História do Teatro Brasileiro*, em 1939, para a biblioteca da Escola Regional de Meriti, para o IHGB e quatro exemplares para o chefe de gabinete, Carlos Drummond de

onde se acumulam dados cronológicos e é conferido espaço predominante a companhias nacionais e estrangeiras que aqui vieram em turnês. Nas palavras de Tania Brandão, orientado pelo princípio tradicional do relato, Silva oferece ao leitor, “segundo uma estrutura bastante caótica, uma avalanche de informações das diferentes dinâmicas envolvidas no fazer teatral”<sup>230</sup>.

A despeito das deficiências e quebras de expectativa na viabilização da Coleção Brasileira de Teatro, como projeto ambicioso composto por quatro séries – peças em idioma nacional, peças estrangeiras traduzidas, teatro lírico e musicado, e obras teóricas –, se torna nítida a elaboração de um pensamento em torno do teatro escrito que visava a completude e o lançamento de bases para uma nova bibliografia, e também biblioteca, do teatro brasileiro. Ademais, devemos mencionar que, em 1939 – nas comemorações do segundo centenário da morte “nas fogueiras da Inquisição”<sup>231</sup> de Antônio José (o Judeu), aquele que era considerado o primeiro dramaturgo brasileiro –, o SNT patrocinou a publicação de um volume contendo suas peças *Guerras do Alecrim e Manjerona* e *O Anfitrião*, editado pela S.A. A Noite, em uma tiragem de 3000 exemplares para distribuição gratuita.<sup>232</sup>

Compreendidas em um horizonte mais amplo de promoção literária e de um quadro de políticas para com o livro implementadas pelo governo Vargas nas décadas de 1930 e 1940, as edições teatrais do Estado são parte de um panorama onde o impresso se difundia como atividade principal ou secundária de diversos órgãos que se dedicavam à implementação de políticas culturais, realizando prêmios e concursos, imprimindo e distribuindo obras, catalogando a produção bibliográfica, criando bibliotecas e organizando outras já existentes. Mais do que isso, tais como no Instituto Nacional do Livro, suas políticas podem ser inseridas no que Gabriela de Lima Greco define como um projeto “mais global de centralização cultural a partir da criação de organismos oficiais por parte dos Estados em relação à leitura e ao livro”<sup>233</sup>, em voga em diversos países na década de 1930. O texto impresso, desse modo, tanto difundia imaginários desejados sobre a nação, quanto

---

Andrade. “MES - Relatório dos trabalhos executados na Biblioteca da Secretaria de Estado”. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. GCg1936.10.30.

<sup>230</sup> BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, ano 1, v. 1, p. 199-217, set. 2001. p. 208.

<sup>231</sup> SNT - Processo 16/1940. Cedoc-Funarte.

<sup>232</sup> Podemos citar ainda, no âmbito de publicações sobre teatro, o folheto *A vida de João Caetano*, também de Lafayette Silva, editado pelo MES em 1938 como parte da série de Conferências “Os nossos grandes mortos”. Esta edição, contudo, não teve envolvimento da Comissão de Teatro Nacional ou do SNT.

<sup>233</sup> GRECCO, Gabriela de Lima. *Palavras que resistem: censura e promoção literária da ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945)*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021. p. 103.

fundamentava propostas pedagógicas baseadas em padrões de civilização e registrava, como documento comprobatório e propaganda, os projetos governamentais.

Observando todo o conjunto de publicações da Comissão e do SNT, se tornam patentes, ao mesmo tempo, a força da instrumentalização nacionalista do Estado Novo e o recrudescimento de uma concepção, antiga decerto, segundo a qual o teatro é visto como etapa do processo civilizatório. Tais edições são resultado material e simbólico de elaborações intelectuais e artísticas imersas em dilemas da nação e de suas correspondentes possibilidades e propostas de modernidade. Dentro das cogitações do SNT, elas respondiam à orientação discursiva majoritária do órgão, que se equilibrava entre os repertórios clássico, de vanguarda e de dramas históricos, vistos, por vezes, como aspectos do mesmo processo renovador. Nesse sentido, no relatório de atividades do Serviço relativo ao ano de 1942, era dito que

(...) não tivemos um único espetáculo de ambiente histórico e mesmo de peça estrangeira de “avant-garde”, cuja realização fosse levada a efeito sem o auxílio e os auspícios do SNT. Todo esse movimento de teatro elevado, de teatro cultural, de teatro renovador, tão proclamado pelos seus realizadores, tão destacado pelos inovadores e propagadores de um teatro novo, não teria sido concretizado em realidade, se não fora a ação larga, profícua e generosa do novo órgão do Ministério da Educação e Saúde.<sup>234</sup>

A justificativa dos altos custos para financiamento de cenários que retratassem “ambientes especializados” – diferentes das corriqueiras salas de estar contemporâneas e necessárias a teatros como os de Shakespeare, Molière, Goldoni, Antonio José da Silva, Martins Pena, França Junior, Joaquim Manoel de Macedo e Alencar – se alinhava às expectativas por “um pouco de arte nas encenações”, um “tom de evocação” e uma “nota de novidade nos cartazes”<sup>235</sup>, oferecendo horizontes ao chamado “teatro sério”. Sendo assim, corroborando os traços que se desejava mais marcantes para a atuação estatal no teatro, o projeto das edições oficiais representava a conjunção dessas linhas de força tateadas em direção à alguma modernização, de modo que o estudo histórico trouxesse o lastro; as conferências fornecessem modelos e índices modernizadores; o drama histórico, a elevação espiritual em chave nacionalista; a ópera traduzida, a nacionalização da erudição; e os clássicos estrangeiros, a formação necessária no caminho para o futuro.

<sup>234</sup> “As atividades do Serviço Nacional de Teatro”. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. GCg1935.04.30.

<sup>235</sup> Relatório das Atividades do Serviço Nacional de Teatro em 1942. Cedoc-Funarte.

As disposições materiais, e também intelectuais, dessas obras levam à constatação de que os impactos das publicações teatrais ensejadas a partir da Comissão de Teatro Nacional foram mais qualitativos do que quantitativos, apresentando novos projetos editoriais com maior investimento no gênero, ao menos nas dimensões de uma coleção planejada. A ampliação da rede burocrática a partir de 1930 não teve força suficiente para interferir nesse pequeno mercado de bens culturais a partir de políticas de publicações, mas o conjunto de ações adotado pelo novo modelo de gestão em que o Estado passava a ser o grande agente modernizador acabava por propor mudanças nos significados simbólicos atribuídos ao livro de teatro no Brasil – de uma função utilitária e pragmática a objeto com estatuto de formação, memória e educação nacional, o que não impedia, evidentemente, a circulação concomitante desses modelos. Desse modo, se por um lado foram poucas as edições oficiais que vieram a lume, por outro o seu significado revelava o delineamento de um projeto pedagógico e de consagração alheio aos ditames do mercado. Tais características, proporcionadas pela iniciativa estatal, traziam à tona uma quarta maneira de viabilização de obras teatrais impressas e de sua circulação no comércio livreiro, somando-se às apostas capitalistas das editoras, às realizações das associações de classe e à ação particular de autores que buscavam a autoconsagração ou o impulsionamento da carreira individual.

Para vislumbre dessas novas disposições, conforme demonstrado, as condições materiais e os paratextos se fazem fundamentais por serem capazes de sugerir como se pensou a preparação da recepção da obra e de evidenciar as políticas e projetos existentes sob uma publicação. Esses dispositivos têm a sua inserção histórica, pois, como afirma Genette, “os caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra”<sup>236</sup>. No caso das edições teatrais, a mobilização de tais recursos tem consequências específicas em seus estatutos e usos. Véronique Lochert lança, nesse sentido, importantes considerações para se observar o texto de teatro a partir da “margem”, isto é, de notas, comentários ou didascálias. Nas palavras da autora,

A publicação favorece a produção de notas anti-teatrais, fazendo ouvir a voz do autor e colocando em relevo os aspectos textuais da obra, em uma busca de dignidade literária que passa por aproximar-se de outros gêneros. O corpus heterogêneo constituído pelas notas que acompanham as peças impressas possui estreitas relações com o gênero do comentário (...). Desenvolvendo um discurso secundário que atrai o olhar do leitor para as margens, elas [as notas] colocam em questão a autonomia do texto e dão a

---

<sup>236</sup> GENETTE. Op. Cit. p. 11.

imagem de uma obra explodida entre vários autores – poeta, editor, tradutor e mesmo atores, várias dimensões – poéticas, históricas, morais, religiosas e vários destinatários. Elas adaptam o texto à leitura (...).<sup>237</sup>

Ainda segundo Lochert, dos séculos XVI ao XVIII, esses escritos teriam se desenvolvido no cruzamento de dois modelos, a saber: um modelo espetacular, tributário dos manuscritos de direção que serviam ao preparo da representação; e outro modelo erudito marcado pelo comentário, tradicionalmente vinculado à exegese de textos antigos e sacros, que se tornava uma maneira de enobrecer o teatro e convidar ao estudo aprofundado de seu texto. Esse tipo de comentário “facilita a leitura graças a explicações de ordem filológica, cultural e histórica e reforça a autoridade do texto ao revelar a erudição do autor e indicar suas fontes”<sup>238</sup>. Mas essa facilitação não era acompanhada, por certo, de um alargamento de público, posto que ela tem o potencial de selecionar os leitores presumidos, diferenciando-os da plateia mais heterogênea da representação. Ao mesmo tempo, proliferavam-se notas que respondiam a outras exigências, a exemplo da reconstituição do espetáculo (ações, cenários, gestos, entonações) por meio de índices colocados no texto que imprimiam à leitura um esforço de representação imaginária e de orientações técnicas destinadas aos atores. Até a Idade Média, os manuscritos de peças eram produzidos com destinação específica e não misturavam esses diferentes tipos de notas, cenário que irá se transformar com o fenômeno da impressão e a multiplicação dos usos dos textos teatrais por um público mais amplo. A natureza das notas poderá, entretanto, ser ainda orientada pelas escolhas dos dramaturgos ou editores entre o sucesso do palco ou a glorificação literária, o que significa dizer, direcionar a edição preferencialmente a montagens ou à leitura privada e estudiosa.<sup>239</sup>

---

<sup>237</sup> Do original: “*La publication favorise la production de notes anti-théâtrales, faisant entendre la voix de l’auteur et mettant en relief les aspects textuels de l’oeuvre, dans une quête de dignité littéraire qui passe par le rapprochement avec d’autres genres. Le corpus hétérogène constitué par les notes qui accompagnent les pièces imprimées entretient d’étroites relations avec le genre du commentaire (...). Développant un discours secondaire qui appelle le regard du lecteur dans la marge, elles [les notes] mettent en question l’autonomie du texte et donnent l’image d’une oeuvre éclatée entre plusieurs auteurs – poète, éditeur, traducteur et même acteurs, plusieurs dimensions – poétique, historique, morale, religieuse, et plusieurs destinataires. Elles adaptent le texte à la lecture (...)*”. (Tradução nossa). LOCHERT, Véronique. De la note à la didascalie: le texte dramatique vu depuis la marge. *Revue d’Histoire du Théâtre*, Paris, n. 245-246, 2010-I-II, p. 27-37, 2010. p. 27-28.

<sup>238</sup> Do original: “*facilite la lecture grâce à des explications d’ordre philologique, culturel et historique et renforce l’autorité du texte en révélant l’érudition de l’auteur et en indiquant ses sources*”. (Tradução nossa). *Ibid.* p. 28.

<sup>239</sup> Muitas vezes, contudo, essas tendências podiam ser misturadas e coexistir visando garantir um uso polivalente desses objetos. Tais elementos teriam contribuído, segundo Lochert, para a elaboração da *mise en page* característica do texto dramático, onde a tensão entre o “centro” (o texto em si) e a margem revelaria o debate teórico em torno do estatuto do teatro impresso. Se no século XVII, por exemplo, o teatro clássico tendia a afirmar a autonomia do drama e prescindir de tantas anotações, considerando-as inúteis e reduzindo-as ao mínimo imprescindível – uma vez que todas as informações contidas no discurso literário do diálogo deveriam

Podemos afirmar, de maneira semelhante, que no Brasil das décadas de 1930 e 1940, as demandas por novos projetos editoriais para o teatro, isto é, para os modos de sua inscrição na página, eram tensionadas por disputas pela sua modernização e por sua instável sustentação enquanto produto ofertado ao mercado, o que gerava apostas na confecção de livros com diferentes estatutos. De qualquer forma, uma cena renovada, conforme pretendida pelo Estado, deveria proporcionar um teatro impresso que trouxesse as marcas do trabalho intelectual e de um propósito nobre, o que se traduziu em extensas introduções e notas, como em *Romeu e Julieta*; na encomenda de ilustrações; no luxo da apresentação material; e nas longas descrições cenográficas capazes de transformar as dimensões espetaculares em espécie de narrativa que fortalece a dimensão literária. Decerto, tantos dispositivos eram um convite ao prolongamento da leitura da dramaturgia em si e à ampliação de seus significados, resultantes de esforços para a construção de monumentos literários perfeitamente adequados à constituição das bases de uma *biblioteca teatral brasileira*.

### 4.3. Cânones do teatro, ou “É preciso ir devagar para não tropeçar”

Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*<sup>240</sup>, célebre romance de Goethe publicado em duas partes em 1795 e 1796, ao qual se atribui o começo do gênero *bildungsroman*, o protagonista se junta a uma companhia de atores ambulantes dentro da qual se propõe a montagem de *Hamlet*. Criticando a futilidade dos objetivos imediatos de seus colegas de trupe, ele se vale da peça para elaborar ideias acerca de um teatro de intenções profundamente elevadas. Assim, o exame detido e a reflexão crítica em torno de *Hamlet* instauram uma crise que acabará sendo fundamental para a formação de Meister, enquanto processo de desenvolvimento psicológico, social, estético, político e espiritual. O teatro é tido, portanto, como etapa do aprendizado e amadurecimento individual, sendo capaz de proporcionar o aprimoramento da personalidade humana e de estimular nos sujeitos a consciência nas escolhas de suas ações em determinadas condições históricas. Mas, decerto, essas não seriam propriedades inerentes a qualquer teatro.

---

ser suficientes para a organização de um espetáculo e para a apresentação de suas ideias –, as notas e comentários irão recobrar força nos impressos do século XVIII.

<sup>240</sup> GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

Sem pretendermos nos aprofundar nas complexidades do romance de Goethe, ou em seus vínculos com o iluminismo e impactos para o romantismo, é importante notar a maneira pela qual o teatro, e especificamente Shakespeare, é concebido e quais as funções que lhe foram sendo atribuídas, de modo que fossem construídos panteões e hierarquias dentro do amplo espectro da literatura dramática. Como indicador desse alto valor simbólico, basta observar o espaço de destaque de tais obras dentro das bibliotecas e do colecionismo, como textos aos quais se deve sempre voltar, estudar, adquirir e cotejar diferentes versões. Nos atendo ao caso de *Hamlet* e à realidade brasileira, João Ângelo Labanca, por exemplo, membro do grupo Os Comediantes, possuía em sua biblioteca nada menos do que oito edições, em diversos idiomas, de *Hamlet* ou contendo esta peça em volumes de tragédias ou obras completas, isto para ficar nas publicações datadas dentro do recorte de 1917 a 1948.<sup>241</sup>

Compreendidas no rol do repertório clássico, essas edições podem ser inseridas em um subconjunto específico, marcado pela autoridade do nome de seus autores e, via de regra, por um maior investimento editorial. Isso significa que um possível ordenamento de uma biblioteca teatral possuía sua escala de valorações, o que resvalava em modos de diferenciação em termos de estratégias comerciais no mercado livreiro. A emblemática Livraria Chardron, do Porto, mencionada em capítulo anterior e que nas primeiras décadas do século XX irá multiplicar suas edições de nomes como Shakespeare e Molière, dividia suas publicações de teatro entre as séries *Bibliotheca Theatral*, composta em geral por peças às quais se atribuía maior nobreza, e a *Bibliotheca Para o Povo*, compreendendo, além de outros tipos de escrito, autos, entremezes e farsas. Há nisso uma nítida hierarquização entre os gêneros teatrais, assinalada não somente pelos investimentos materiais específicos a cada uma dessas séries, mas por aquilo que Chartier definiu como os “indicadores explícitos pelos quais os textos são designados e classificados” e que criam “expectativas de leitura e perspectivas de entendimento”<sup>242</sup>.

Expressão de limites fluidos, é importante observar que os chamados *clássicos* se ligam, no mais das vezes, a obras de sujeitos que foram eleitos como representantes fundacionais de idiomas e de literaturas nacionais europeias, por meio de diversas operações e atos de instituições de consagração que se deram, em geral, posteriormente aos seus períodos de atuação. Portando uma legitimidade adquirida por prêmios, pela crítica, pelo

---

<sup>241</sup> Os volumes da biblioteca de Labanca, desmembrados, fazem atualmente parte do acervo do Cedoc-Funarte.

<sup>242</sup> CHARTIER, Roger. Textos, Impressões, Leituras. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 211-238. p. 228.

palco, em suma, por mecanismos de visibilidade em determinados meios sociais, eles têm sua perpetuação garantida por instituições como a escola, academias literárias, o Estado, o próprio teatro e, primordialmente, pelos suportes e ressonâncias do mundo escrito. O repertório clássico é, portanto, indissociável das suas formas de inscrição, salvaguarda, transmissão e transferência cultural que fizeram com que se construíssem tradições literárias canonizadas. Além disso, como salientou Pascale Casanova,

Os “clássicos” são o privilégio das nações literárias mais antigas que, após constituírem como intemporais seus textos nacionais fundadores e definirem desse modo seu capital literário como não-nacional e não-histórico, correspondem exatamente à definição que elas próprias deram do que deve ser necessariamente a literatura. O “clássico” encarna a própria legitimidade literária, isto é, o que é reconhecido como A literatura, a partir do que serão traçados os limites do que será reconhecido como literário, o que servirá de unidade de medida específica.<sup>243</sup>

A distensão temporal de suas inúmeras recepções, assim como o acento muitas vezes dado a suas naturezas imanentes portadoras de sentidos universais e fixos, fizeram com que, invariavelmente, a tônica do imaginário clássico recaísse sobre uma suposta estabilidade dos textos, algo que, como sabemos, se torna ilusório em qualquer gênero textual a partir do momento em que são observadas as diferentes apresentações materiais e suas múltiplas possibilidades de usos e apropriações. Do ponto de vista do teatro, os significados dessa instabilidade podem ser ainda mais complexos, haja vista a quantidade de variantes editoriais de uma “mesma” obra, sobretudo no começo da modernidade, quando, como demonstrou Chartier, as dinâmicas particulares dos mercados de edições teatrais faziam com que peças escritas originalmente para a cena fossem acessíveis aos livreiros por caminhos e métodos paralelos. A despeito disso, favorecendo a concepção de obras essenciais e puras,

(...) múltiplos dispositivos (filosóficos, estéticos, jurídicos) sempre se esforçaram para reduzir essa diversidade, postulando a existência de uma obra idêntica a ela mesma, qualquer que seja sua forma. No ocidente, a filosofia platônica, o julgamento estético, a definição do copyright contribuíram para construir esse texto ideal que os leitores reconhecem em cada uma de suas variantes particulares.<sup>244</sup>

A atribuição de *clássico teatral* não se ligou necessariamente à observância de supostas regras e procedimentos técnicos legados pelo mundo antigo para a construção dramaturgica, mas sobretudo a conjunções específicas no quadro de desenvolvimento das

---

<sup>243</sup> CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 29-30.

<sup>244</sup> CHARTIER, Roger. Editar Shakespeare. Trad. Analúcia Teixeira Ribeiro e João Batista Claudino Junior. In: PARANHOS, Kátia (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 15-33. p. 33.

literaturas nacionais que conferiram a essas obras o estatuto de patrimônio de determinado país. Dessa maneira, somando-se às peças gregas e romanas, a essência basilar do clássico se construiu em torno de escritos que se situaram temporalmente do século XVI a, quando muito, meados do século XIX. Nesse sentido, como evidenciado no inquérito aos intelectuais realizado pelo Ministério da Educação e Saúde, as obras teatrais usualmente consideradas clássicas, compreendiam Ésquilo, Sófocles, Eurípides e, por vezes, Aristófanes; Terêncio, Sêneca e Plauto; Shakespeare; Molière; Goldoni; representantes do século de ouro espanhol, como Calderón de La Barca, Lope de Vega e Tirso de Molina, e do romantismo alemão, como Schiller e Goethe.

Este seleto grupo, no entanto, poderia ter certa elasticidade, a depender das condições de consagração que ampliavam as honrarias próprias dos clássicos. Se o espantoso crescimento do teatro como indústria de entretenimento das sociedades no século XIX – em consonância com o avanço do liberalismo – levou ao aumento exponencial do público, das estruturas da atividade, dos autores e de peças escritas e em cartaz, o que acarretava grande fluxo e descartabilidade de obras, isso não impediu que alguns poucos dramaturgos pudessem desfrutar de estatuto semelhante aos já clássicos. Enquanto não se pode desconsiderar que a maioria dos autores de grande popularidade nesse período caiu no esquecimento, nomes como Victor Hugo, Alexandre Dumas Filho, Nicolai Gogol e, mesmo aqueles que em breve seriam considerados modernos, como Henrik Ibsen, foram projetados de maneira duradoura, ainda que as condições de cada glorificação tenham de ser observadas de maneira singular. O fato de suas obras serem bastante diversas e vinculadas a cada contexto de produção artística e intelectual, se equilibrando constantemente entre o domínio de códigos e a criação, o modelo e a originalidade, evidencia que o culto aos autores acabou por suplantar a análise do funcionamento das peças. Nesse sentido, em um escopo extremamente alargado de formas dramatúrgicas, a referência a determinada autoria consagrada se torna chave para a atribuição de legitimidade, em um processo metonímico onde cada texto é reconhecido como parte da engrenagem de uma obra completa que não se desvincula da vida do escritor. Contudo, se esta é uma característica tida como intrínseca à ordem moderna que estabeleceu a instituição do *autor*, esses atributos não são naturais e possuem seus modos de inserção em determinadas economias teatrais e intelectuais.

A formação dessa galeria, observada conjuntamente, chama atenção pelo fazer-se de uma consciência histórica teatral. A leitura dos autores canônicos citados poderia fornecer, por si só, um fio condutor onde eram marcados os pontos eleitos como mais representativos

no desenvolvimento do teatro ocidental. Mas, paradoxalmente, enquanto “escola”, almejava-se com o repertório clássico ao mesmo tempo o acesso aos caminhos históricos do teatro e o reconhecimento de supostos valores atemporais, portanto, a-históricos, como se as mesmas cenas pudessem se passar em quaisquer lugares e as mesmas operações dramáticas funcionassem perante qualquer público. Subjaz nisso uma ideia de essencialidade e imutabilidade da natureza humana, sendo valorizadas as complexidades psicológicas das personagens, os dilemas morais e as construções arquetípicas, capazes de oferecer presumidos mananciais eternos de aprendizado para a humanidade.

Juntamente ao expansionismo europeu, à exportação de seus padrões e ao aumento da circulação de ideias, sujeitos e mercadorias, esse repertório se difundiu como patrimônio literário ao qual era conferido estatuto a um só tempo nacional e universal. Nos países “periféricos” oriundos de antigas colônias, desejosos de se igualar a padrões das metrópoles e onde o problema da inserção na modernidade se apresentava em diferentes matizes desde meados do século XIX, essa exportação da dramaturgia clássica irá possuir contornos e funções que se ligavam aos projetos de formação cultural dos estados nacionais. Posto isso, no caso do teatro brasileiro da primeira metade do século XX, o repertório clássico será apresentado com mais significados ligados à renovação, e menos à tradição, o que se justifica pelo fato de suas peças pouco terem sido publicadas ou encenadas aqui de modo sistemático ou dentro das pretensões de fidelidade, salvo quando das excursões de companhias estrangeiras. O teatro clássico era, por conseguinte, preponderantemente alinhado às propostas de renovação e aos discursos de elevação do padrão civilizacional, significando a implementação de modelos europeus. A oposição entre clássico e moderno era, desse modo, atenuada, já que o clássico estaria até mesmo a serviço da modernização, perspectiva ainda acentuada com a forte penetração da concepção francesa nesse campo. Não obstante, a circulação e instrumentalização desse repertório se apresentava como um problema haja vista a carência de traduções, edições locais e montagens. Sendo assim, a despeito do estatuto de imutabilidade dessas obras, se faz necessário observar as condições históricas e os contextos específicos de emergência de sua viabilidade material. Se, como relembra Frédéric Barbier<sup>245</sup>, as atividades realizadas no Museu de Alexandria foram a matriz do trabalho intelectual nas civilizações ocidentais – responsáveis pela reunião de textos e pelo

---

<sup>245</sup> BARBIER, Frédéric. *História das Bibliotecas: de Alexandria às bibliotecas virtuais*. Trad. Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018. p. 45-46.

estabelecimento e transmissão de um *corpus* clássico, o cânon –, não se pode negar que esse expediente precisou ser constantemente reatualizado em diferentes tempos e sociedades.

É especialmente a partir da década de 1930 que, no Brasil, diversas circunstâncias levaram ao impulsionamento das iniciativas para edições daquilo que poderia ser considerado um clássico teatral. Pode-se incluir nessas motivações o crescimento da indústria editorial, projetos do Estado em relação à cultura, a diminuição das importações de livros devido à desvalorização da moeda, demandas intelectuais por um “teatro sério”, a movimentação de grupos amadores e suas propostas de modernização, a percepção por parte de algumas editoras de uma lacuna a ser explorada, a busca pela superação das traduções portuguesas e, por fim, a difusão de um discurso que defendia a necessidade de uma consciência histórica sobre o teatro nacional e internacional. Dessa maneira, a publicação dos clássicos articulava pretensões intelectuais, nacionalistas e também modernistas, uma vez que o conhecimento do passado histórico, que ganhava contornos de “raízes” românticas, era reavivado pelos efeitos pedagógicos que essas obras poderiam ter na construção de um percurso moderno.

A primeira manifestação dessas tendências foi materializada pelo interesse nas origens e formação – mesmo que tomada como precária – do teatro nacional. Como se expressassem o desejo de afirmar a existência dos nossos próprios clássicos, foram publicadas ou republicadas obras de autores portugueses e brasileiros que correspondessem tanto aos anseios de construção de uma narrativa sobre a cena nacional quanto de afirmação do idioma pátrio pelo viés do patrimônio literário. O grande nome à frente dessas iniciativas, na década de 1940, foi a Edições Cultura, ou Editora Cultura, de São Paulo, empenhada na produção de longas séries e obras completas. Em 1944, como números 26 e 27 de sua série Clássica Brasileiro-Portuguesa: Os Mestres da Língua, foram publicadas em dois tomos as *Óperas*<sup>246</sup> de Antônio José da Silva, o Judeu, em volumes que chegavam a quase 550 páginas. Vale registrar que essas peças, publicadas originalmente em 1744, estavam desaparecidas e haviam sido recuperadas apenas recentemente, em 1940. No ano seguinte, a editora lançou, como parte da mesma série, uma coletânea de escritos inéditos do diplomata setecentista Alexandre de Gusmão, incluindo a sua tradução livre para a comédia *O marido confundido* (Georges Dandin), de Molière; assim como uma edição do *Teatro* de Luís de Camões, contendo as peças *Comédia dos anfitriões*, *Comédia de El-Rei Seleuco* e *Comédia de*

---

<sup>246</sup> Apesar de denominadas “óperas” e de conterem partes musicais, as obras de Antônio José da Silva não são propriamente desse gênero em seu sentido consagrado.

*Filodemo*. Em 1946, foi a vez de se publicar as *Obras Completas* de Gil Vicente, em dois grossos volumes de aproximadamente 600 páginas. No que se refere à dramaturgia brasileira oitocentista, a Edições Cultura não poderia deixar de incluir em sua série Os Mestres da Língua aquele tido como pilar fundacional do teatro de comédia brasileiro, Martins Pena. Em 1943, foi lançado seu *Teatro Cômico*, com síntese cronológica da vida do autor, cronologia das primeiras representações de suas peças e os textos *O juiz de paz na roça*, *A família e a festa da roça*, *O Judas em sábado de aleluia*, *Os irmãos das almas*, *Os dois ou o inglês maquinista*, *O diletante*, *O noviço*, *O caixeiro da taverna*, e *Quem casa quer casa*.<sup>247</sup> Há, certamente, a configuração de uma linhagem que abarca Camões, Gil Vicente, Antônio José e Martins Pena.

Nesse rol, podem também ser incluídas as terceiras edições do *Teatro* e da *Crítica Teatral* de Machado de Assis, que, quando da proximidade das celebrações do centenário do autor, em 1939, foram levadas a público pela Editora W. M. Jackson. Tratava-se de uma companhia de Nova York responsável pela introdução da venda de livros a crediário no Brasil em 1911, pela produção da primeira enciclopédia brasileira entre 1914 e 1921, e que em 1937 adquirira os direitos do maior nome da literatura brasileira, passando a reeditar sua obra em formato de coleção.<sup>248</sup> Como pode-se perceber, a produção escrita teatral era inserida, de modo interseccional, em outros agrupamentos de séries, coleções e narrativas literárias, a exemplo desses dois volumes de Machado de Assis, enquadrados em suas obras completas vendidas idealmente na íntegra de modo parcelado. Tal condicionamento não impedia, contudo, a seleção de um possível repertório dramático de acordo com as demandas de um presumido leitor ou comprador que quisesse se dedicar a esse gênero, afinal, como toda biblioteca, esse procedimento é marcado por escolhas e recortes.

A construção dessa galeria não poderia prescindir, ainda, daquele que seria o fundador do teatro brasileiro, José de Anchieta. Nesse impulso – certamente com maior interesse memorialístico do que cênico e resultante de estudos filológicos ligados à criação de órgãos públicos e faculdades<sup>249</sup> – foram publicados, em 1941, *Contribuição para o Estudo*

---

<sup>247</sup> Em 1927, o Jornal do Brasil havia publicado na sua série Suplemento Romântico um volume de *Comédias* de Martins Pena, sem englobar, contudo, a mesma quantidade de peças. MARTINS PENA, Luiz Carlos. *Comédias*: O juiz de paz da roça; O Judas em sábado d'alleluia; Os irmãos das almas; O noviço; O caixeiro da taverna; Quem casa quer casa. Suplemento Romântico do Jornal do Brasil, n. 8. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1927.

<sup>248</sup> HALLEWELL. Op. Cit. p. 419.

<sup>249</sup> Do mesmo modo, a Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, em parceria com a Editora Civilização Brasileira, publicou em 1945 textos quinhentistas estabelecidos e comentados por Souza da Silveira, dentre os quais o *Auto da Alma*, de Gil Vicente. *Textos Quinhentistas*. Camões: Sôbolos Rios;

*do Teatro Tupi de Anchieta: diálogo e trilogia*, pelo Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, com tradução e análise de Maria de Lourdes de Paula Martins; e, em 1948, em versão trilingue (Tupi, Português e Castelhana), elaborada pela mesma autora, o *Auto representado na festa de São Lourenço*, pelo Museu Paulista. Ligados aos setores de etnografia e língua tupi-guarani da Universidade, esses volumes dão a ver um trabalho intelectual exegético de transcrição, tradução e crítica de textos do século XVI até então inéditos em livro, contendo fac-símiles de trechos dos manuscritos e buscando “demonstrar que (...) interessam à literatura, à história e à linguística americana”<sup>250</sup>. Se essas obras relacionadas ao jesuíta cumprem, naquele momento, um papel na formação e afirmação do imaginário paulista, por outro lado, elas também desempenham funções ligadas a um discurso histórico de nossa gênese teatral, sempre referenciado nas histórias do teatro brasileiro (apesar de pouco compreendido em suas circunstâncias históricas). Além de demarcar um princípio, esse movimento atende, em certa medida, aos anseios de certificação documental da existência de um suposto teatro, até mesmo escrito, ainda no século XVI. Não por acaso, no primeiro número da revista *Dionysos*, criada pelo SNT em 1949, a estampa que figura em seu frontispício é uma gravura alegórica do Padre José de Anchieta, “a quem pertence a glória de ser o fundador do Teatro Nacional”<sup>251</sup>. A força de representação desse teatro catequético pode ser ainda exemplificada em *Panorama do Teatro Brasileiro*, livro que se tornaria canônico escrito em 1962 por Sábato Magaldi, onde o crítico traça paralelos entre esse mito fundador e o surgimento do teatro ocidental, ambos advindos das manifestações religiosas:

Por coincidência ou pelas peculiaridades do seu processo colonizador, o Brasil viu nascer o teatro das festividades religiosas. Na Grécia, essa origem, embora fosse de outro caráter o culto dionisíaco, veio propiciar mais tarde o apogeu da tragédia e da comédia. Não se pode afirmar que, no Brasil, os autos jesuíticos, tiveram descendência. Entretanto ao lado do seu valor histórico, indiscutível, apraz-nos pensar que eles nos deram marca semelhante à dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo.<sup>252</sup>

---

Cristóvão Falcão: Crisfal; Antônio Ferreira: Castro; Gil Vicente: Auto da alma. Estabelecidos e comentados por Souza da Silveira. Coleção Textos Antigos e Modernos I. Rio de Janeiro: Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Distribuição Editora Civilização Brasileira, 1945.

<sup>250</sup> ANCHIETA, José de. *Auto representado na festa de São Lourenço*. Peça trilingue do séc. XVI, transcrita, comentada e traduzida, na parte Tupi, por M. de L. de Paula Martins. São Paulo: Museu Paulista, Boletim I, Documentação Linguística 1, Ano I, 1948. p. 143.

<sup>251</sup> *Dionysos* - Estudos e informações teatrais. Órgão oficial do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, Ano I. N. I, p. 2, out. 1949.

<sup>252</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962. p. 24.

O levantamento e a edição de obras que são alçadas ao estatuto de *clássicos*, desse modo, corporificam, registram e afirmam a existência de um teatro nacional, demarcando sua origem e desenvolvimento histórico, para que um futuro ideal fosse então construído.

É em uma segunda manifestação de iniciativas editoriais, entretanto, que podem ser encontradas as obras clássicas do teatro ocidental propriamente ditas. É certo que a prática de traduzir peças clássicas, de maneira mais ou menos acomodada a determinado intuito, não era novidade no meio teatral, como atestam as cópias datilografadas encontradas nos arquivos. Os dramaturgos Renato Alvim e Nelson Abreu, por exemplo, por volta da década de 1930, condensaram e adaptaram à cena moderna, *The Taming of the Shrew*, de Shakespeare, intitulado-a *A Fera Domada*.<sup>253</sup> Longe das dinâmicas e preceitos envolvidos em uma publicação, tais traduções se configuravam mais como exercício intelectual ou destinação a um certo círculo de artistas que poderiam ter acesso a títulos seguramente conhecidos pelo nome e vislumbrar a sua montagem ou reaproveitamento de motivos, situações e personagens. As poucas iniciativas de impressão de traduções locais podem ser explicadas, até certo ponto, pela já dita disponibilidade de edições portuguesas, sobretudo em um mercado como o teatral, saturado da influência lusitana.

Exceção é o caso de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand. Escrita em 1897 e tornada rapidamente sucesso mundial<sup>254</sup>, a peça havia sido representada no Brasil em 1901 e 1903 pela companhia italiana Clara Della Guardia, e em 1905 e 1907 pela companhia do célebre ator francês Constant Coquelin, o primeiro intérprete do personagem-título. O texto ganharia por aqui seis edições de 1907 a 1947, na tradução em versos portugueses de Carlos Porto Carreiro, da Academia Pernambucana de Letras; além de edições no idioma original pela Americ-Edit, em 1942, e pela Confraria dos Bibliófilos Brasileiros Cattleya Alba<sup>255</sup>, em

<sup>253</sup> Este documento datilografado encontra-se no Cedoc-Funarte.

<sup>254</sup> Christophe Charle afirma que, “estreada em 27 de dezembro de 1897 no Porte-Saint-Martin, semanas depois *Cyrano de Bergerac* é traduzida e apresentada em várias partes do mundo: contratos de tradução são assinados em 28 de fevereiro de 1898 para a Alemanha, em 10 de março para os Estados Unidos, em 23 de abril para a Itália, em 22 de junho para a Inglaterra, a Escócia e a Irlanda, em 24 de junho para a Hungria, em 22 de agosto para a Espanha, em 13 de setembro para a Escandinávia, em 12 de outubro para as cidades austríacas de língua italiana”. CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 198.

<sup>255</sup> De acordo com Catarina Knychala, a Confraria dos Bibliófilos Brasileiros Cattleya Alba foi uma sociedade de bibliófilos surgida no Rio de Janeiro em 1945, com o objetivo de produzir “livros de arte”. Sua diretoria era composta por Álvaro Franco, Álvaro Moreira, Aníbal Machado, Augusto Manoel de Abreu, Manoelito de Ornellas, Nilo Ruschel, Ricardo Xavier da Silveira, Rodrigo Octavio Filho e Maria Ramos de Franco. Segundo essa autora, “o nome Cattleya Alba foi escolhido por ser o nome da mais pura e mais rara orquídea do Brasil, e o desejo dos bibliófilos era que seus livros

1948, com um livro destinado a ser objeto de colecionadores contendo até mesmo uma pequena espada como marcador de páginas. De acordo com Christophe Charle, o sucesso dessa peça era derivado de uma fórmula em que “o caráter neorromântico da peça e o uso, agora raro, dos versos parecem mergulhar o público na antiga França da bravura e agradar aos que ainda preferem Shakespeare ou Schiller na Alemanha, mas também, no nível do entretenimento, as adaptações de *Os três mosqueteiros*, de Dumas”<sup>256</sup>. O Brasil não seria igualmente imune a essa reverência, conforme atesta a promessa de sua montagem por Leopoldo Fróes em 1917, o que parece não ter se concretizado. Segundo jornais da época, Fróes iria “ousadamente arriscar um capital para satisfazer aos cariocas que amam Rostand, dando a representação de *Cyrano de Bergerac* em espectáculo de gala”, devendo agradar um público que não vai enganado porque conhece Rostand e “a bella tradução do Dr. Portocarrero”<sup>257</sup>. Testemunhando em alguma medida a inserção do Brasil nos circuitos do “fenômeno *Cyrano*”, o editor Jacintho Ribeiro dos Santos afirmaria no prefácio à segunda edição, de 1912, que com sua iniciativa tinha a “certeza de corresponder à avidez com que inúmeras pessoas não cessam de procurar a já célebre tradução de *Cyrano de Bergerac*, da lavra do Dr. Carlos Porto Carreiro”, uma vez que já era “exgotada há mais de três annos a primeira edição, um dos maiores sucessos de livraria em obras deste gênero”<sup>258</sup>. Publicado primeiramente no *Diário de Pernambuco* antes de ganhar os livros, o trabalho de Porto Carreiro era supostamente consagrado por José Veríssimo, que julgava “em alguns pontos a tradução melhor que o original”<sup>259</sup>, e seria editado novamente em 1922; em 1929, desta vez pela Livraria Azevedo; e em 1944 e 1947, pela Pongetti.

Distante, entretanto, do êxito deste caso atípico, entre 1917 e 1948, a porcentagem de obras estrangeiras (seja em idioma original ou traduzidas) editadas no Brasil se afigura bem inferior à de obras em idioma nacional (de autores portugueses ou brasileiros)<sup>260</sup>. A partir das estatísticas de nosso inventário, pode-se verificar que dos 897 títulos apenas 84

---

fossem como a *Cattleya Alba*”. KNYCHALA, Catarina Helena. *O livro de arte brasileiro*. 1980. Dissertação (Mestrado em Biblioteconomia e Documentação) – Universidade de Brasília, 1980. p. 101.

<sup>256</sup> CHARLE. Op. Cit. p. 198.

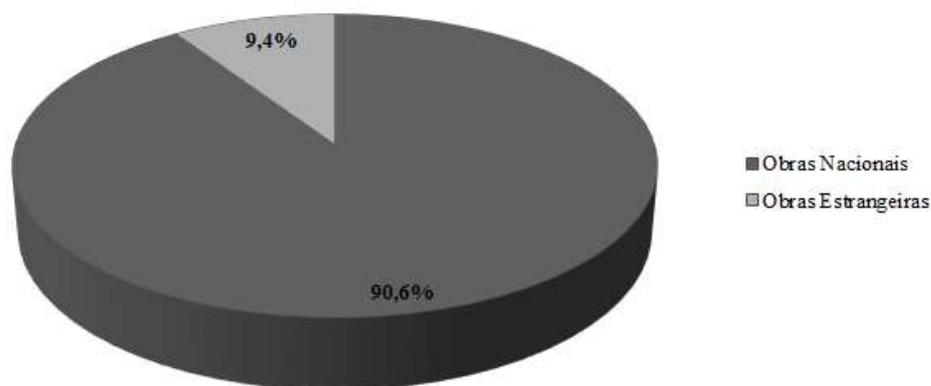
<sup>257</sup> “Modos de Ver – *Cyrano de Bergerac* por Leopoldo Fróes”. *Comedia Jornal de Theatro*, Anno II, N. 20, Rio de Janeiro, p. 4, 21 abr. 1917.

<sup>258</sup> SANTOS, Jacintho Ribeiro dos. Prefácio da 2ª edição. In: ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Comédia heróica em 5 atos e em verso. 2. ed. Tradução em versos portugueses por Carlos Porto Carreiro. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1912. s.p.

<sup>259</sup> Ibid.

<sup>260</sup> A distinção entre obras de autores portugueses e brasileiros se mostrou completamente inviável, haja vista a grande penetração de dramaturgos nascidos em Portugal em nossos meios teatrais na primeira metade do século. Tal diferenciação exigiria uma análise das biografias individuais.

(9,4%) se enquadram no primeiro grupo, contra 813 (90,6%) no segundo, como pode ser observado no gráfico:



**Gráfico 4:** Obras de autores de idioma nacional (portugueses ou brasileiros) e obras de autores estrangeiros (traduzidas ou em idioma original) produzidas no Brasil de 1917 a 1948

Esse panorama tem, contudo, suas variações temporais e começa a se transformar com o estabelecimento de um projeto nacional mais claro, impulsionando a substituição de um trabalho intelectual e material que poderia significar independência e modernização. A importância dos clássicos, ou dos cânones do teatro ocidental, pode ser observada em carta do diretor do SNT, Abadie Faria Rosa, enviada em cinco de junho de 1942 ao dito “anônimo Sr. Hercules de Lima”, presidente do Teatro Livre, quando este questiona a presença de um repertório clássico (que ele chama de “velharias”), incluindo *A dama das Camélias*, de Dumas Filho, na temporada da Comédia Brasileira, criada na pretensão dos moldes da *Comédie Française* pelo próprio SNT:

(...) uma companhia- padrão como a organizada pelo serviço Nacional de Teatro, não tem que patentear somente o valor da literatura teatral brasileira, mas ainda o mérito de suas figuras cênicas e as possibilidades da nossa arte de representar, dando a conhecer ao público as grandes obras, guardadas épocas, que ficaram como modelos do patrimônio artístico internacional. (...). **É preciso ir devagar para não tropeçar**<sup>261</sup>. Esta tem sido, aliás, a norma proposta pela atual direção do Serviço Nacional de Teatro com o intuito de que o Estado Novo possa apresentar mais uma das suas realizações em prol da nossa cultura e da nossa civilização. O teatro digno do passado brasileiro e da ascendência do nosso povo.<sup>262</sup>

<sup>261</sup> Grifo nosso.

<sup>262</sup> SNT - Processo nº 034.208/1942. Cedoc-Funarte.

E acrescenta: “a Rússia, tão trabalhada por ideias modernas e audaciosas, assistiu, no teatro oficial de Moscou, o ressurgimento da obra prima do teatro romântico, aplaudindo o trabalho de Dumas com intenso calor”.

O lugar reservado aos clássicos no seio do projeto estatal, portanto, era assegurado por uma perspectiva que combinava cultura, civilização, construção nacional, história e modernização, fazendo com que seu repertório fosse instrumento pedagógico de formação e de saneamento do teatro. Uma fala do ministro Gustavo Capanema, relatada em *A Noite*, em outubro de 1943, confirma essa concepção:

Há dias, o Ministro Gustavo Capanema, numa roda de professores e estudantes falando sobre o Teatro Universitário, comentava o assunto com as pessoas que o cercavam. Disse o Sr. Ministro da Educação: “A atividade artística dos nossos estudantes vem adquirindo nos últimos tempos um desenvolvimento notável. (...). O teatro do estudante é uma das provas do que afirmo. (...). Mas haverá outras oportunidades de documentar o temperamento artístico desses jovens, que devem ser orientados cada vez mais no caminho do bom e puro teatro. Eles estão ensaiando, por sugestão do Ministério da Educação, a peça lírica “Dirceu e Marília”, de Afonso Arinos de Melo Franco, e procuram agora montar o “Romeu e Julieta” de Shakespeare, na tradução de Onestaldo de Pennafort, também feita por iniciativa do Ministério da Educação. Todo o panorama do teatro clássico se abre assim para esses rapazes e essas moças dotadas de tão fina intuição artística e que, sem prejuízo de seus deveres normais, buscam na arte teatral um motivo a mais de elevação do espírito.”<sup>263</sup>

Em sentido semelhante, ao analisar a trajetória do Teatro do Estudante do Brasil (TEB) e a encenação de sua primeira peça, *Romeu e Julieta*, em 1938, Fabiana Fontana demonstrou que essa escolha do seu diretor, Paschoal Carlos Magno, se devia à crença de que “nestas obras reside aquilo que ele entende ser necessário que se introduza em termos de uma educação sentimental e um aprimoramento dos sentidos do indivíduo, das massas, e conseqüentemente, da nação”<sup>264</sup>.

Como ação correlata desses imaginários e empreendimentos, algumas editoras, a partir da segunda metade da década de 1930, irão se empenhar na publicação de parte desse repertório. A primeira delas será a Athena Editora, que em 1936, com o volume *A Megera Domada*, de Shakespeare, em tradução de Berenice Xavier, inaugura sua *Bibliotheca Theatral*. A revista *Fon-Fon* apontava então que esta seria “uma seleção criteriosa das

<sup>263</sup> *A Noite*, Rio de Janeiro, 31 out. 1943. Transcrito em: CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCf1941.08.20.

<sup>264</sup> FONTANA, Fabiana Siqueira. *Por um sonho de nação: Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil*. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014. p. 41.

melhores obras do theatro antigo e moderno. (...). Agora o público brasileiro poderá conhecer toda a beleza da obra genial de Shakespeare, o profundo psychologo de Romeu e Julieta, o insuperável retratador de caracteres de Hamlet”<sup>265</sup>. Segundo a tradutora e historiadora Denise Bottmann<sup>266</sup>, a Athena foi fundada no Rio de Janeiro em 1935 e se constituiu em torno de um catálogo humanista composto por autores como Erasmo, Maquiavel, Racine Shakespeare, Rousseau, La Bruyere, Hegel, Voltaire, Diderot, Croce e Gorki. Seu proprietário era Pasquale Petraccone, “editor do jornal *Italia Libera*, integrante destacado da liga antifascista das colônias italianas no Brasil, de agitada biografia e intensa participação nos movimentos de esquerda no país, classificado nos arquivos do Dops como trotskista”<sup>267</sup>. Em 1938, com o endurecimento do regime, Petraccone teria sido preso e a editora retoma suas atividades apenas no ano seguinte, desta vez em São Paulo.

Com esse perfil, não é acaso, portanto, que a *Bibliotheca Theatral* da Athena, bem como outras de suas coleções, fosse divulgada em publicidade no jornal da comunidade italiana paulistana *Il Pasquino Coloniale*. Em verdade, a Editora, localizada inicialmente na antiga rua General Câmara nº 141<sup>268</sup>, se empenhava em vender os volumes dessa série conjuntamente, apostando, como estratégia publicitária, em apresentá-los como bons presentes para ocasiões festivas e como possibilidade de leitura de clássicos “traduzidos e belos como no original”<sup>269</sup>. O Anuário Brasileiro de Literatura de 1937<sup>270</sup> fornece ainda outros elementos para vislumbrarmos o projeto da Editora. Seu escopo seria a “elevação em globo do nível cultural da nação”, desenvolvendo-se, com mais de 50 obras publicadas em menos de dois anos de existência, em torno de um quadro que abrangia a *Bibliotheca Clássica*; a *Bibliotheca Histórica*; a *Bibliotheca Universal* – divulgação científica “ao alcance do povo”, com pequenos compêndios a preços mínimos, assegurando “a penetração da cultura nas camadas populares” –; a *Bibliotheca de Economia e Finança*; a *Collecção Moderna de Cultura* – para “manter o leitor brasileiro em dia com as últimas conquistas do pensamento mundial, quer no campo das sciencias naturaes, quer no campo das sciencias

<sup>265</sup> “William Shakespeare - A Megera Domada - Athena Editora”. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, n. 6, s.p., fev. 1937.

<sup>266</sup> A Athena Editora ainda não parece ter sido devidamente estudada. Denise Bottmann traz essas informações instigantes em seu blog <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2012/05/athena-editora.html>. Acesso em: 10 out. 2019.

<sup>267</sup> Ibid.

<sup>268</sup> Esta rua se situava entre a Igreja da Candelária e a Central do Brasil, antes de ser demolida para construção da Avenida Presidente Vargas.

<sup>269</sup> *O Jornal*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1936. 2ª seção, p. 1. (Publicidade).

<sup>270</sup> *Annuario Brasileiro de Literatura*, Rio de Janeiro, p. 299, 1937.

sociais”; a tradução de grandes clássicos da filosofia moderna, iniciada com a edição da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, de Hegel; e a *Bibliotheca Theatral*, tradução das obras capitais do teatro antigo e moderno, “na qual muitas das maiores produções do pensamento humano serão pela primeira vez postas ao alcance do público brasileiro”.

Entre 1936 e 1939, seriam publicados como parte desta última mais quatro volumes, além de *A Megera Domada: Dom João Tenório*, do romântico espanhol José Zorrilla, em 1936, traduzido por Sady Garibaldi; *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, em 1937, novamente traduzido por Berenice Xavier; um volume em 1937 contendo *A Escola dos Maridos* e *O Marido da Fidalga (João Dandim)*, de Molière, e *Esther*, tragédia de Racine baseada na escritura sagrada, em 1939, ambos com tradução e ilustrações de Jenny Klabin Segall. Pretendia-se ainda a publicação de *Os Tecelões*, de Hauptmann, em tradução encomendada a J. Soares, o que parece não ter se concretizado.

Verifica-se ainda, na década de 1940, as publicações da primeira parte do *Fausto*, de Goethe, em tradução Jenny Klabin Segall, pela Cia Editora Nacional em 1943; de *Maria Stuart*, tragédia de Schiller, em tradução de E. P. Fonseca, pela Pongetti em 1946, como parte da coleção *As 100 Obras Primas da Literatura Universal*; da reedição da tradução de Jenny K. Segall para *A Escola dos Maridos*, também pela Pongetti em 1946; de um volume com *Macbeth* e *Rei Lear*, em tradução de Arthur de Sales e J. L. Costa Neves, pela W. M. Jackson em 1948; e, nesse mesmo ano, das *Tragédias* de Shakespeare (*Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Macbeth*) pela Livraria Martins, de São Paulo, com tradução em prosa e verso de Oliveira Ribeiro Neto. A Livraria do Globo, de Porto Alegre, também pode ser destacada. Em sua Coleção Tucano, além dos dois volumes de teatro contemporâneo – *Um Taciturno*, do vencedor do prêmio Nobel Roger Martin du Gard; e *Conflito*, peça de Maria Jacintha premiada pela Academia Brasileira de Letras –, a casa lançou *O barbeiro de Sevilha*, comédia de Beaumarchais em tradução de Mario Quintana em 1946. Nesta Coleção, os gêneros literários eram identificados pelas cores da capa, cabendo ao teatro a cor lilás.<sup>271</sup>

Mas é em sua Biblioteca dos Séculos em que são publicadas as obras de maior distinção. Por volta de 1941, a dupla Henrique Bertaso e Erico Veríssimo idealiza uma nova

---

<sup>271</sup> Os outros gêneros e cores eram assim designados: laranja para romances, novelas e contos psicológicos ou de costumes; vermelho para romances, novelas e contos policiais e de aventuras; verde para viagens, explorações e natureza; vinho para biografias, memórias e História; amarelo para divulgação cultural e ensaios; azul para histórias românticas e poesias; e bege para clássicos.

coleção de grandes obras da literatura universal para compor os planos da editora para a década de 1940. A proposta

(...) baseia-se em organizar uma coleção com livros cujos direitos autorais já haviam caído em domínio público, o que representava um custo bem menor. Para a Biblioteca dos Séculos, Erico faz uma longa lista de sugestões que inclui Stendhal, Edgar Allan Poe, Tchekhov, Maupassant, Shakespeare, Nietzsche, Montaigne, Tolstoi, Ibsen, Charles Dickens, Balzac, entre outros. Da seleção definitiva participam, com sugestões, amigos e colaboradores.<sup>272</sup>

Assim, como parte da Biblioteca dos Séculos, em 1947, após um possível acordo com o Ministério da Educação e Saúde, é lançada a segunda edição de *Romeu e Julieta* na tradução de Onestaldo de Pennafort; e, a despeito do pagamento de direitos autorais, em 1944, é editado o livro *Seis Dramas*, de Ibsen. Com 630 páginas – contendo os textos *Um inimigo do povo*, *O pato selvagem*, *Rosmersholm*, *A dama do mar*, *Solness o construtor* e *Quando despertamos de entre os mortos* –, a iniciativa contava com a tradução de Vidal de Oliveira, prefácio do Conde Moritz Prozor<sup>273</sup> e um *Ensaio Sobre Henrik Ibsen* do recém chegado ao país Otto Maria Carpeaux, responsável por incutir novos pontos de vista que desvinculavam a obra do dramaturgo de um olhar crítico que permanentemente a associava a uma “técnica artificial e antiquada, de intrigas elementarmente mecânicas e assuntos superados, textos mortos”<sup>274</sup>. O ensaio de Carpeaux trazia, assim, concepções significativas no que se refere à recepção de Ibsen, pois ao invés de enfatizar o aspecto social e as contradições da sociedade burguesa de fins do século XIX representadas em suas peças, ele defendia uma chave de leitura que privilegiava os condicionamentos individuais das personagens, introduzindo no teatro moderno noções próprias à tragédia antiga, como destino e fatalidade do herói. Nessa perspectiva, Ibsen poderia ser irmanado aos clássicos.

Assim como na edição de obras do teatro português e brasileiro que tiveram relevância para a formação nacional, a Edições Cultura também será uma das casas mais proeminentes na publicação de “clássicos universais”. Entre 1942 e 1945, foram publicados em sua série Clássica de Cultura: Os Mestres do Pensamento, ao menos cinco grandes

<sup>272</sup> TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. Memória Editorial, 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1999. p. 92.

<sup>273</sup> Segundo Jane Pessoa, no início do século XX, “Moritz Prozor, o célebre tradutor das peças de Ibsen para o francês, vivia em Petrópolis (RJ), a cargo de suas funções de Ministro da Rússia. Durante sua permanência no Brasil, Conde Prozor, como passou a ser conhecido entre nós, foi um importante divulgador do teatro ibseniano”. PESSOA, Jane. Breve panorama de Ibsen no Brasil. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Henrik Ibsen no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio: 7Letras, 2008. p. 11-29. p. 12.

<sup>274</sup> *Ibid.* p. 18.

volumes de teatro, a saber: *Teatro de Ibsen (Uma Casa de Bonecas e Espectros)*; *Tragédias de Shakespeare volume um (Romeu e Julieta, O Mercador de Veneza, Macbeth, A Tempestade)*; *Tragédias de Shakespeare volume dois (Hamlet, Otelo, Rei Lear)*; *Tragédias de Eurípidés*; e *Comédias de Terêncio*. Muito pouco se sabe sobre as Edições Cultura<sup>275</sup>, para além de ter sido uma casa atuante em São Paulo na primeira metade da década de 1940. Até onde pudemos verificar, suas atividades foram iniciadas por volta de 1936, sob o nome de Cultura Moderna Sociedade Editora Ltda., situada primeiramente na rua Marconi nº 131, e, após 1940, na avenida 9 de Julho números 872 e 878, ao que parece, sob o comando de José Pérez, auxiliado pelo escritor Mario Donato. O Boletim de Ariel de novembro de 1936 frisava que a editora era regida pela “ideia de tornar acessível ao nosso público uma série de monografias de crítica philosophica em que se esmeraram idôneos especialistas estrangeiros”<sup>276</sup>.

A partir dos anos 1940, já sob o nome de Edições Cultura, são publicados inúmeros títulos, para além dos teatrais, como *Nossa Senhora de Paris*, de Victor Hugo; *Os Três Mosqueteiros*; as obras completas de Horácio; as *Fábulas Completas* de La Fontaine; *Dom Quixote de La Mancha*; *As Viagens de Gulliver*, de Swift; o *Talmud*; *Sonetos* de Antero de Quental; obras poéticas de Goethe; a *Lírica* de Safo; *A Escravidão no Brasil*, de Perdigão Malheiros; *Trovas Burlescas e Escritos em Prosa*, de Luiz Gama; *Peregrinação pela Província de São Paulo*, de Augusto Emílio Zaluar; *O Moço Loiro*, de Joaquim Manuel de Macedo; e *O Valeroso Lucideno*, do Frei Manuel Calado.<sup>277</sup> Os volumes possuíam ilustração do busto de seus respectivos autores feita por Tarsila do Amaral, eram organizados em séries, como *Mestres do Pensamento*, *Mestres da Língua*, *Vidas Luminosas* e *Brasília*, e seguiam um padrão de capas ornadas com motivos que remetiam ao estilo *art-nouveau* ou enquadradas por representações de catedrais góticas. Como era de se esperar, a iniciativa recebe elogios pela maneira cuidadosa com que seleciona e elabora suas coleções. A autopublicidade contida na contracapa de alguns de seus volumes, por exemplo, aponta que Capanema haveria dito que era “digno de aplausos o plano editorial”, e Afrânio Peixoto

<sup>275</sup> Ela não é referida, por exemplo, no conhecido livro de Hallewell, e não deve ser confundida com a Cultura Brasileira, de Galeão Coutinho.

<sup>276</sup> “Edições da Cultura Moderna”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, Anno VI, N. 2, p. 61, nov. 1936.

<sup>277</sup> As Edições Cultura também lançaram peças teatrais brasileiras contemporâneas, como as obras completas de Paulo Gonçalves, dentro de sua série *Últimas Gerações*. GONÇALVES, Paulo. *Obras Completas*. v. 1. Poesia: Iara; Líricas de Frei Angélico. Teatro em verso: Núpcias de D. João Tenório; Quando as fogueiras se apagam; O julgamento; 1830; O cofre. Série *Últimas Gerações*, 1. São Paulo: Edições Cultura, 1943.; \_\_\_\_\_. *Obras Completas*. v. 2. Teatro em prosa: As noivas; A comédia do coração; As mulheres não querem almas. Série *Últimas Gerações*, 2. São Paulo: Edições Cultura, 1943.

afirmado que “são prêmios literários tais livros”. Em 1942, a revista *Vamos Ler* já informava que a Edições Cultura “se impôs à admiração de quantos se interessam pelos problemas da formação da cultura nacional”<sup>278</sup>.

Um texto de Câmara Cascudo, publicado no jornal *A República*, de Natal, e reproduzido na orelha de um volume da Editora, traz elementos que elucidam o seu empreendimento:

As Edições Cultura, de São Paulo, divulgaram para os brasileiros de pouco dinheiro e boa curiosidade letrada excelentes volumes, divididos numa coleção nítidas e simpáticas.

O sr. José Pérez, que dirige essas coleções, está pondo ao alcance das mãos pobres e dos desejos inteligentes as obras mais famosas em renome e mais difícil de acesso.

OS MESTRES DO PENSAMENTO reúnem uma série de tomos onde, do Talmud ao Mahabharata, passando por Heine, Ibsen, Goethe, Dante, Shakespeare, Byron, os clássicos romanos e gregos, os livros eternos pela intensidade espiritual condensada, espalham-se em português claro e tamanho reduzido, simplificando a cultura e democratizando a erudição.<sup>279</sup>

De fato, o cronista Rui de Almada, da *Gazeta de Notícias*, declara que, graças à Editora, uma obra como *A peregrinação pela província de São Paulo* só era encontrada ainda há pouco “por 3.000 cruzeiros, na primeira edição em uma livraria de livros usados e (...) agora pode ser facilmente adquirida pela quantia razoável de 50 cruzeiros”<sup>280</sup>. Todo esse trabalho só era possível devido “à pena operosa do sr. José Pérez”<sup>281</sup>, um advogado, bibliófilo, especialista em *Dom Quixote* e Spinoza, intelectual conhecedor de vasta bibliografia em literatura, história, filosofia e política, em suma, um “talentoso humanista”<sup>282</sup>. Se é verdade que ele assinava a maioria das traduções da casa, além de contar por vezes com colaboradores como Jamil Almansur Haddad, não se pode negar que seu trabalho parecia misturar traduções portuguesas antigas a suas próprias percepções. A despeito disso, não era raro que os volumes, traduzidos ou não por Pérez, viessem acompanhados de estudos feitos por ele, a exemplo das *Comédias* de Terêncio, cuja tradução “clássica” portuguesa de Leonel da Costa Lusitano era acompanhada por síntese biobibliográfica (que incluía episódios da vida do autor e traduções célebres feitas entre os séculos XV e XX), o texto “Terêncio e o teatro de classe”, e argumentos em prosa antecedendo e explicando cada peça.

<sup>278</sup> “Epíteto”. *Vamos Lêr!*, Rio de Janeiro, p. 21, 7 mai. 1942.

<sup>279</sup> Câmara Cascudo, Luiz da. *A República*, Natal-RN. Reproduzido na orelha de SETTE, Mario. *Barcas de Vapor*. São Paulo: Edições Cultura, 1945. (Orelha).

<sup>280</sup> ALMADA, Rui de. “Livros novos e velhos”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1944. Suplemento, p. 2.

<sup>281</sup> “Edições da Cultura Moderna”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, Anno VI, N. 2, p. 61, nov. 1936.

<sup>282</sup> “Cultura Moderna”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, Anno VI, N. 8, p. 251, mai. 1937.

Em matéria sugestivamente intitulada “O comediógrafo legível”, publicada na revista *Leitura* em outubro de 1943, Enéas do Amaral trouxe reflexões sobre o projeto de edições teatrais da Cultura que podem ser expandidas a todo o incremento da publicação de clássicos analisado aqui. Para ele, ao lançar Eurípides, Shakespeare, Garret e outros dramaturgos antigos, a Editora demonstrava saber discernir o teatro legível do teatro representável. Dividindo o gênero dramático nesses dois grupos, Amaral argumenta que

É curioso observar como o teatro clássico (...) todo ele deliberadamente concebido para a representação cênica, mostra-se hoje mais agradável no livro do que no palco. Obras de arte acima das contingências e limitações do gênero, o tempo, longe de lhes empanar e encarquilhar as ideias e o estilo, rejuvenesce-as e faz mais apetecíveis à leitura.<sup>283</sup>

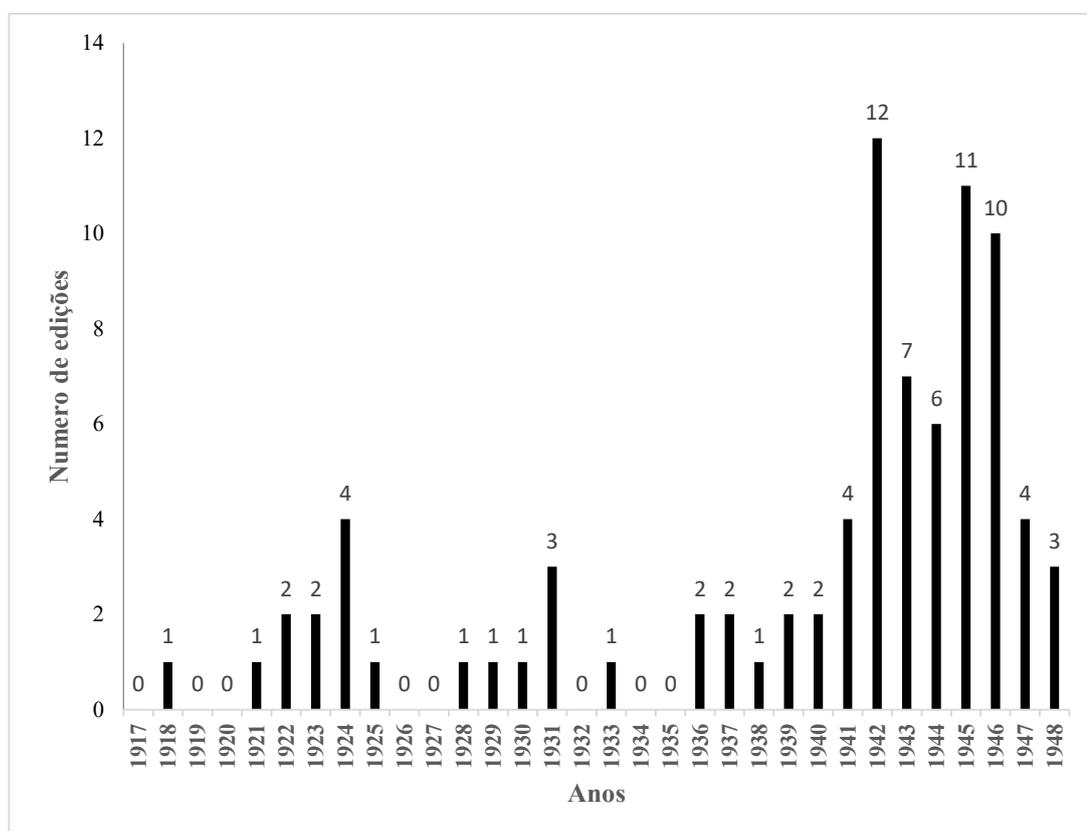
Até mesmo as rubricas com entradas e saídas de personagens, que em geral tornariam fastidiosa a leitura de peças por lembrarem das circunstâncias da ribalta, nos grandes mestres seriam manejadas de modo inteligente e sedutor, feitas de tal maneira que proporcionam vivacidade ao enredo e acabam por contribuir na desejada abstração de qualquer imagem material da representação cênica. O grande exemplo disso seriam as tragédias de Shakespeare, “todas assuntos magníficos de livros, mais do que do palco. Lemo-las como se fossem romances ou novelas – e talvez menos intensamente nos apaixonássemos assistindo à sua interpretação teatral”. No plano nacional, Martins Pena, cujo *Teatro Cômico* também havia sido recentemente lançado pela Editora, encarnaria o protótipo do “comediógrafo legível”, posto que sóbrio e comedido, não se detendo em longas descrições de cenários ou personagens, que se caracterizam por si mesmos. Enéas do Amaral, para quem o leitor é potencialmente “um cidadão intelectualmente superior ao espectador”, evidencia assim uma concepção segunda a qual a leitura de teatro só seria prazerosa se proporcionasse, tal e qual no romance, o mergulho na ficção fantasiosa em detrimento dos seus indícios de uso para o palco.

Essa indicação de, ao menos, um alargamento de usos e públicos para a edição de clássicos se coaduna a um movimento mais amplo do mercado editorial naqueles anos. Como já demonstrado, a crise de 1929 tivera como efeito a queda vertiginosa no volume de livros importados, o que atinge seu pico em 1936, quando a importação francesa é reduzida em 94% em relação ao montante de 1928.<sup>284</sup> Em busca da superação dessa crise, casas que antes se dedicavam majoritariamente à venda de livros estrangeiros passam a construir

<sup>283</sup> AMARAL, Enéas do. “O Comediógrafo Legível”. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 26 e 36, out. 1943.

<sup>284</sup> HALLEWELL. Op. Cit. p. 439-440.

estratégias competitivas de sobrevivência, traduzindo e produzindo para o mercado interno. Não é difícil perceber que todas as editoras mencionadas aqui estavam inseridas em tal contexto econômico e se valeram desse novo expediente. Os clássicos teatrais, portanto, precisam ser observados dentro de um quadro geral de traduções, grandes projetos editoriais e coleções do final da década de 1930 e da década de 1940, momento que Paulo Rónai teria designado como “a idade de ouro da tradução no Brasil”<sup>285</sup>. Não será por acaso, assim, que a produção de edições de obras teatrais de autores estrangeiros, apesar de modesta numericamente, passe por um crescimento verdadeiramente acentuado na década de 1940, em comparação aos anos anteriores, como pode ser observado no gráfico a seguir:



**Gráfico 5:** Edição de obras de autores estrangeiros (excluídos os portugueses) por ano, de 1917 a 1948, no Brasil

Simultaneamente, esse recrudescimento se deve a demandas de parcelas do próprio meio teatral por modelos estrangeiros que servissem a uma renovação dos palcos. Peças contemporâneas e talvez até mais almeçadas, contudo, eram cada vez mais condicionadas à

<sup>285</sup> Ibid. p. 445.

obtenção de direitos para sua publicação. O resultado disso foi que as traduções teatrais publicadas não cresceram numericamente nesse período no mesmo ritmo das edições de dramaturgos nacionais devido ao ônus gerado pela vigilância progressiva em torno do direito autoral. Uma situação envolvendo o crítico Brício de Abreu, de incontestável proximidade com o campo teatral francês e que havia publicado *L'Appolon de Marsac*, de Jean Giraudoux, pelo jornal Dom Casmurro na sequência da estreia desta peça por Louis Jouvet no Rio de Janeiro em 1942, atesta esses empecilhos. Em quinze de maio de 1945, ele recebe uma carta de A. de Tavernost, administrador da *Éditions Bernard Grasset*, informando que, quando do retorno de Jouvet à França, ficou surpreso ao saber da edição, pois toda a obra do autor é de propriedade exclusiva da editora francesa. Comunicando às autoridades competentes, Tavernost espera, em todo caso, que Brício tenha feito “uma publicação de tiragem muito limitada e que ela não tenha sido reproduzida”<sup>286</sup>, demandando as especificações das circunstâncias da impressão e da tiragem. Vale dizer que essa ocorrência se deu à revelia do próprio Giraudoux ter renunciado aos direitos da peça para o jornal Dom Casmurro, em 1942.

Assim, obras francesas, por exemplo, ditas modernas e de sucesso no entreguerras, de autores como Paul Claudel, Giraudoux e Henri Lenormand, circulavam e eram lidas no original ou em datiloscritos traduzidos, mas não eram publicadas aqui, apesar de público potencial. Isso gerava um ambiente referencial, mas não uma ampla circulação comercial. Arcar com os direitos autorais de obras muitas vezes voltadas a um nicho específico poderia significar assumir um alto risco, o que deixava como alternativa no gênero o recurso a peças estrangeiras em domínio público, o que seria o mesmo que dizer, se investir na mobilização de clássicos de nomes reconhecidos. Com menor chance de serem montados profissionalmente no contexto brasileiro daqueles anos, muitos desses volumes eram viabilizados e concebidos por circunstâncias diferentes da maior parte da produção teatral nacional, publicada, conforme já demonstrado, como divulgação institucional, difusão de repertório, uso para montagens, consagração de autores, controle de direitos e derivação comercial de sucessos dos palcos.

Entretanto, se as peças estrangeiras em domínio público podiam ser mais lucrativas e seguras, precisava-se, de todo modo, enfrentar o problema da tradução. Enquanto nas

---

<sup>286</sup> Do original: “*une publication à tirage très limitée et qu'elle ne s'est pas reproduite*”. (Tradução nossa). Correspondências. Arquivo Brício de Abreu. Cedoc-Funarte.

décadas anteriores, como afirma Betti Rabetti<sup>287</sup>, era patente no país o anonimato e a invisibilidade da tradução e do tradutor de teatro, a partir de então se torna possível vislumbrar o começo de um novo capítulo na história da tradução teatral no Brasil, ao menos no que se refere a políticas de publicação e projetos editoriais, o que se intensificará na década de 1950. No final de 1946, Celso Kelly diagnosticava esse notável incremento:

Elas viviam um tanto desprestigiadas, mas voltaram agora ao seu esplendor. Em outros tempos, raro era o homem de letras que não havia perpetrado uma versão para a nossa língua de alguma poesia, romance ou peça de teatro. (...). E todos se davam à tarefa, certos do serviço que prestavam às letras nacionais. Depois, os intelectuais passaram a considerar prestimosas as suas letras originais (...). E, em matéria de letras, bastavam as suas.... Agora de novo há um renascimento auspicioso nos domínios da tradução.<sup>288</sup>

A relativa atribuição de importância à figura do tradutor, que é acompanhada pela solidificação de um modo de traduzir de alguma maneira preocupado com a “fidelidade” ao original (e essa ética podia ser legitimada diante do leitor em prefácios), ultrapassa, paulatinamente, uma cultura teatral tradutória que, herdeira de tradições antigas, se valia de “traduções livres”, “versões”, “imitações”, “adaptações”, o que também é resultado da introdução progressiva de uma lógica de direitos de autor. Ainda que muitas vezes as traduções fossem indiretas – via de regra do francês, sobretudo no caso de idiomas originais menos conhecidos – e que era usual que quando feitas para o palco passassem por diversas adaptações<sup>289</sup>, nos casos direcionados especialmente ao livro, a suposta “fidelidade” era cada vez mais valor a ser perseguido e fator de legitimidade da publicação.

Uma mudança de princípios para o ato tradutório como esta terá implicações na escolha dos tradutores a depender do projeto, o que se verifica nas diferenças entre aqueles que o fazem como encomenda de algum empresário para o palco e aqueles responsáveis pela divulgação de um clássico a ser lançado por uma casa editorial. Se os primeiros eram em geral dramaturgos ou críticos profissionais que dominavam os mecanismos da cena, como Renato Alvim, Brício de Abreu, Bandeira Duarte e Luiz Iglezias, os segundos serão figuras

---

<sup>287</sup> RABETTI, M. L. Pois é... isso!: trânsitos e transações da tradução teatral. In: IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2017, Uberlândia-MG. *Memória ABRACE XVI*. Uberlândia: ABRACE/UFU, 2017.

<sup>288</sup> KELLY, Celso. “A tradução em teatro”. *Comoedia*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 22, abr-mai. 1947. Trata-se de uma reprodução de coluna veiculada em *A Noite*, em 26 de novembro de 1946.

<sup>289</sup> Angela Reis demonstrou, por exemplo, que a peça *Cândida*, de Bernard Shaw, encenada pela Cia Eva e seus Artistas em 1946, era derivada de uma versão com diversas alterações feitas por Luiz Iglezias, o que suscitou duras críticas de Décio de Almeida Prado. REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus Artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

do mundo das letras mais distantes do campo teatral. A observação dos breves perfis de alguns citados aqui confirma essa tendência, a exemplo do bibliófilo e estudioso da cultura humanista José Pérez, do poeta simbolista Onestaldo de Pennafort e do escritor e membro da Academia Paulista de Letras, Oliveira Ribeiro Neto, tradutor das *Tragédias* de Shakespeare da Livraria Martins. Jenny Klabin Segall, por sua vez, igualmente uma bibliófila, era extremamente próxima dos círculos modernistas e da elite intelectual e artística de São Paulo. Segundo relato de Tarsila do Amaral feito em 1937, “vivendo entre artistas de vanguarda, Jenny Segall soube sempre dar a cada coisa o seu justo valor, sem o preconceito contra os mestres da Antiguidade.”<sup>290</sup>. O seu empenho na tradução de clássicos do teatro francês e alemão, iniciado nos anos 1930, se estenderá nas décadas seguintes, vertendo para o português autores como Goethe, Racine, Corneille e Molière, publicados pelas editoras Athena, Pongetti e Martins.

Já Berenice Xavier, irmã do jornalista e tradutor Lívio Xavier, segundo Denise Bottmann<sup>291</sup>, era uma simpatizante trotskista que trabalhou na agência de notícias Reuters, no Instituto Nacional do Livro e na Biblioteca Nacional, começando suas atividades como tradutora na Athena em 1936, às quais se seguiram trabalhos para a José Olympio. Do mesmo modo, Sady Garibaldi, tradutor de *Dom João Tenório*, era um jornalista e militante comunista, membro da Liga de Defesa da Cultura Popular<sup>292</sup>, movimento criado em 1935 e filiado à Aliança Nacional Libertadora, que “viveu mergulhado na sua biblioteca, com mais de 10.000 volumes”<sup>293</sup>. Para além da sugestão de uma possível reunião de elementos simpáticos à esquerda trotskista ao redor da editora Athena e de seu proprietário, Pasquale Petraconne, todos os exemplos trazidos aqui conformam a imagem do tradutor como intelectual envolvido nos debates sobre os rumos da cultura nacional e detentor de uma

<sup>290</sup> AMARAL, Aracy (Org.). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. p. 129.

<sup>291</sup> BOTTMANN, Denise. Berenice Xavier, um breve perfil. *Revista InComunidade*, nov. 2017. Disponível em: <http://www.incomunidade.com/v62/art.php?art=331>. Acesso em: 11 jul. 2018.

<sup>292</sup> Segundo verbete do CPDOC-FGV, “A liga tinha como objetivo principal estabelecer a aproximação do trabalhador manual com o trabalhador intelectual. Pretendia ser um centro de debates, onde poderiam se expressar todos aqueles que tivessem algo de novo a dizer. A atuação do centro deveria voltar-se para a luta pela preservação do pensamento moderno contra a influência de “ideologias medievais” e pela união dos estudiosos de todo o Brasil, na defesa da verdadeira cultura e do progresso social. Integraram o movimento, entre outros, Rubem Braga (jornalista), Brasil Gérson (jornalista), Arísio Viana (advogado), Genolino Amado (advogado), Sady Garibaldi (jornalista), Benjamim Soares Cabello (jornalista), Carlos Lacerda (estudante), Maria Werneck de Castro (advogada), Aníbal Machado (escritor), Medeiros Lima (estudante), Benedito Medeiros (escritor), Maurício de Lacerda Filho (médico), A. D. Tavares Bastos (advogado), Santa Rosa (desenhista) e Murilo Miranda (estudante)”. ABREU, Alzira Alves de. Liga de Defesa da Cultura Popular (Verbetes). Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/liga-de-defesa-da-cultura-popular>. Acesso em: 04 jun. 2020.

<sup>293</sup> “Jornalistas e Escritores prestam homenagem à memória de Sady Garibaldi”. *O Semanário*, Rio de Janeiro, p. 9, semana de 19 a 25 dez. 1959.

ampla bagagem de leitura, tornada visível materialmente na bibliofilia, que se torna quase condição imprescindível para sua tarefa. A tradução se tornava, assim, um trabalho intelectual, ou “de arte”, que poderia ser incorporado à bibliografia desses sujeitos.

Uma vez que esse trabalho envolvia, idealmente, um estudo minucioso de uma obra clássica visando mediar seu oferecimento a um público mais amplo, tamanha responsabilidade era revestida dos atributos de uma missão nobre e elevada. Para garantir o reconhecimento da empreitada, as edições, normalmente, eram cercadas por recursos paratextuais que simultaneamente legitimavam a tarefa do tradutor e reforçavam a inserção da obra em um quadro pretensamente “universal”, desvinculada de uma montagem específica, como era usual para as peças nacionais contemporâneas, e distendida temporalmente de modo a incutir a ideia de eternidade. Nesse sentido, o prefácio de Guilherme de Almeida para *A Escola dos Maridos*, de 1937, afirmava que “Molière (...) renasce entre nós”, graças à Jenny K. Segall, com sua “mão sábia e mágica que operou tão paciente, lindo e inesperado milagre”. Do mesmo modo, a orelha das *Tragédias* de Shakespeare publicadas pela Livraria Martins em 1948 anunciava que, apesar do autor ser há muito conhecido do público brasileiro por intermédio das traduções portuguesas, faltava a sua divulgação por meio de sensibilidade mais moderna e em linguagem enriquecida pelas nuances do português do Brasil. Argumentava-se, então, em favor do seu teatro atemporal e eterno:

Os séculos passam e Shakespeare continua um nome do dia. É um autor sem data, que vence o mais severo dos críticos: o tempo. Mudam as concepções estéticas e literárias, mas todas elas vão encontrar em Shakespeare sugestões fecundas de beleza e arte. Dos românticos aos surrealistas, dos clássicos aos existencialistas, surgem caminhos novos (...). Todas as escolas porém prestam o seu louvor ao “Cisne de Avon” e nele descortinam aspectos que aproveitam de suas teorias. É que a obra do teatrólogo inglês nasceu sob o signo da perenidade e, assim, ficou indestrutível. É um ponto de referência permanente.<sup>294</sup>

Tal condição seria lograda pela análise dos sentimentos humanos, alçados à categoria de verdadeiros personagens de suas tragédias e comédias, onde foram apreendidos o sentido da vida e os segredos dos homens. Como sintoma da natureza dessa obra, ainda de acordo com o texto da orelha, até os regimes políticos respeitariam Shakespeare, representado em todas as nações e até na Rússia soviética, “cujas doutrinas tantos valores destruíram ou negaram”, onde lhe é dedicada atenção especial.

---

<sup>294</sup> SHAKESPEARE. *Tragédias*: Romeu e Julieta. Hamlet. Macbeth. Tradução em prosa e verso Oliveira Ribeiro Neto. Coleção Excelsior Gigante, 17. São Paulo: Livraria Martins, 1948. (Orelha).

Sem pretendermos nos ater aos longos caminhos da recepção de Shakespeare no Brasil – que passa também por estudos críticos, ecos na literatura, vasta influência na poesia e tradução de excertos por literatos –, deve-se atentar para o fato de que o período aqui tratado assinala a renovação de um notado interesse por sua obra. Se por um lado, por volta de 1835, como informa Márcia Martins<sup>295</sup>, o teatro shakespeariano já era conhecido no Brasil por meio das turnês de companhias estrangeiras e pelas montagens de João Caetano, por outro, ao longo do século XIX, foram invariavelmente utilizadas traduções portuguesas baseadas em adaptações francesas do poeta Jean-François Ducis, que acomodava as peças ao gosto neoclássico de seu país, alterando consideravelmente a trama e as personagens. A despeito da já mencionada edição de *Hamlet* de capa bastante atrativa [Imagem 50, p. 348] publicada pela Livraria João do Rio em 1925, na tradução portuguesa de Bulhão Pato, é a edição da Schmidt de 1933 que se tornará um marco por trazer a primeira tradução integral brasileira de uma peça de Shakespeare, feita em prosa por Tristão da Cunha diretamente do inglês. Em seu prefácio, já se afirmava que o dramaturgo “foi o máximo gênio literário, porque o mais completo e universal”. Desde então, seria iniciada a tendência da “fidelidade” em sua tradução, feita a partir do texto no idioma original e sem cortes, o que se intensificará na década seguinte.

Posto isso, há que se considerar que o culto a Shakespeare se constituiu como uma relevante linha de força no estabelecimento do *corpus* de clássicos teatrais, haja vista que parte significativa dessas edições correspondia às suas peças. Evidenciando ainda essa reverência, a Editora Pan-Americana publicaria, em 1944, a tradução de *William Shakespeare (vida e obra)*, de Victor Hugo, na série Redescobrimento do Homem; e, em 1946, a Confraria dos Bibliófilos Brasileiros Cattleya Alba (a mesma do *Cyrano de Bergerac* de 1948) editaria artesanalmente, em seda, com diversos acabamentos e ilustrações coloridas a mão, a peça *The Winter's Tale* em idioma original, com uma tiragem de apenas 300 exemplares voltada a colecionadores. Seria o jornal Dom Casmurro, entretanto, um dos responsáveis por iniciativa celebratória de maior alcance e ambição, publicando em dezembro de 1946 um número especial inteiramente dedicado a Shakespeare, dentro de uma série que pretendia ser “verdadeira enciclopédia”.<sup>296</sup> Em papel *couché*, com inúmeros artigos traduzidos sobre a biografia, a obra e o contexto histórico do autor – além de mais de 200

<sup>295</sup> MARTINS, Márcia A. P. Shakespeare em tradução no Brasil. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (Orgs.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 301-319.

<sup>296</sup> Outros números especiais do periódico foram dedicados a Machado de Assis, Tobias Barreto, Clovis Bevilacqua, Anatole France, Verlaine, Barão do Rio Branco, Eça de Queiroz, Molière e Euclides da Cunha.

clichês em preto e branco e a cores apresentando vasta iconografia, em grande parte oriunda da biblioteca de Brício de Abreu, diretor de Dom Casmurro –, esta edição, que poderia ser encomendada ao jornaleiro, teria chegado a vender 65.000 exemplares.<sup>297</sup>

Ao contrário da maior parte das edições de peças teatrais nacionais, publicadas depois de sua encenação, os clássicos em geral se antecipam como formação e projeto para um futuro idealizado. As coleções se apresentavam como *bibliotecas* a indicarem aquilo cuja leitura seria imprescindível para uma formação humanista, sem que, contudo, elas pudessem se esquivar de um recorte de público consumidor presumido, o que pode ser verificado no preço mais alto de seus volumes. Os clássicos não podem, assim, ser vistos apenas como obras destinadas ao teatro, mas sim como elementos constitutivos de um patrimônio intelectual internacional dominante, alçados a monumentos da cultura letrada. O panteão do “teatro universal” se apresentava fundamental nas estantes de intelectuais em geral, mas também de “homens de teatro”, como símbolo de cultura e erudição e como oferta de modelos a serem amplamente estudados, corriqueiramente relacionados à formação poética do mundo ocidental.

Como parte de um projeto nacional modernizador, a sua disponibilização, incluindo-se aí os cânones ocidentais e autores consagrados da dramaturgia luso-brasileira, adquiria sentido pedagógico e histórico, ao serem elucidados o lugar e a importância de determinada obra nas origens e no desenvolvimento teatral brasileiro e mundial. Havia nisso o estabelecimento de uma base onde assentar o olhar para o futuro moderno, a ideia de se eleger uma herança que, ao contrário do teatro de então, pudesse fornecer uma história permeada por reverência e evolução, demarcando os paradigmas clássicos e articulando passado e presente para a manifestação de um destino futuro. A *biblioteca* se apresenta, nessa perspectiva, como busca para que o teatro seja compreendido na história, já que ela mesma poderia oferecer uma narrativa pedagógica de suas transformações e exemplos ao longo do tempo.

Mas se essas traduções e edições ganhavam força com sentidos que transcendiam a realização nos palcos, esse percurso não pode ser excluído. Há que se reconhecer que a concepção de clássico como escola era ressignificada dentro de diversas facetas do que se chamou teatro moderno, sendo seus textos utilizados com finalidades múltiplas por

---

<sup>297</sup> Informação apresentada na revista *Comoedia*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 84, Natal de 1949. Dom Casmurro pretendia publicar um segundo volume especial sobre Shakespeare. Com a carência de papel no mercado, contudo, o feito não foi levado a cabo e, conseqüentemente, parte do material destinado a esse segundo volume foi publicado apenas em 1949, nesta edição de *Comoedia*.

expoentes como Stanislavski, Brecht, Jacques Copeau e Louis Jouvet. Pode-se mesmo dizer que esses usos faziam dos clássicos espécie de laboratório para o pesquisador da arte teatral. Sendo assim, Gerd Bornheim<sup>298</sup> defende que a modernização do teatro no século XX teve como característica o despertar de uma consciência histórica, entendida como o fato de toda dramaturgia ocidental passar a pertencer a um repertório possível de encenações. Não há dúvidas de que a escolha desse repertório demandava, portanto, a disponibilização dos textos escritos. No caso brasileiro, a observação de alguns exemplos de grupos que declaradamente encampavam a bandeira da renovação naqueles anos pode, do mesmo modo, evidenciar o lugar assegurado para os clássicos em seus empreendimentos. O Teatro do Estudante do Brasil, entre 1938 e 1948, montou textos como *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Como Quiseres*, de Shakespeare; *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias; *O Jesuíta*, de José de Alencar; e *O auto de El Rey Seleuco*, de Camões; o Teatro Experimental do Negro (TEN) montou *Otelo* e *A família e a festa na roça*, de Martins Pena; e Os Comediantes escolheram para seu repertório *A Escola de Maridos*; *O Leque*, de Goldoni; e *Um Capricho*, de Alfred de Musset.

Em que pesem os discursos que afirmavam a eternidade e universalidade dos clássicos, a incorporação de peças como essas aos projetos artísticos reforça a percepção de que a encenação ou edição de textos antigos eram decorrentes de demandas do presente, o que resvalava na atribuição de novos significados a obras canônicas. Afinal, como ressaltou Stephen Greenblat, “o teatro, na época de Shakespeare, como na nossa, é uma forma de arte altamente social, e não um jogo de abstrações anódinas”<sup>299</sup>. Os processos de apropriação, no mais das vezes, instrumentalizavam esse repertório em direção a leituras em chave nacional portadoras de sentidos que, globalmente, indicavam elevação do grau de cultura e ingresso do Brasil no concerto das nações civilizadas. Mas as leituras também poderiam se dar por outros caminhos. O mencionado prefácio de Otto Maria Carpeaux aos dramas de Ibsen é talvez, aqui, o caso mais evidente de redirecionamento radical da recepção de uma obra a partir de seus paratextos. O estudo de José Pérez, “Terêncio e o teatro de classe”, inserido na edição das *Comédias* de Terêncio lançada pela Edições Cultura, é igualmente exemplar de interpretações contemporâneas que orientavam novas leituras. Citando o “portentoso gênio de Marx”, Pérez vê em Terêncio “um autor digno de estudo como documento de

---

<sup>298</sup> BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

<sup>299</sup> GREENBLAT, Stephen. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. Trad. Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 9.

classe”<sup>300</sup>, pois fundou com seu teatro o reflexo da classe patricia romana, apresentando assim pensamentos que valem por uma filosofia social sólida que sintetiza uma grande compreensão dos problemas humanos em sua totalidade. Um grande, porém sutil, aparato discursivo inculca esses novos sentidos pretendidos por meio de críticas, prefácios, estudos, conferências e até mesmo ilustrações. Este é o caso dos desenhos feitos por Jenny Klabin Segall para *A Escola dos Maridos* e *O Marido da Fidalga*, editado pela Athena [Imagens 85-90, p. 459]. Ao serem representadas personagens dessas peças, percebe-se um nítido traçado modernista demarcando uma conexão entre as propostas e necessidades daquelas décadas e o passado clássico. Assim, Jenny traduz e ilustra, literalmente, alguns caminhos pelos quais passavam as edições de clássicos teatrais, inscrevendo-os em seu presente histórico.

---

<sup>300</sup> PÉREZ, José. Terêncio e o teatro de classe. In: TERÊNCIO. *Comédias*. Trad. Leonel da Costa Lusitano. Série Clássica de Cultura: Os Mestres do Pensamento, 43. São Paulo: Edições Cultura, 1945. p. VIII-XV.



**Imagens 85-90:** Galeria de personagens ilustrados por Jenny Klabin Segall para o livro *A escola dos maridos e O marido da fidalga*, de Molière, Athena Editora, 1937

### LISTA 3: “CLÁSSICOS” TEATRAIS EDITADOS EM PORTUGUÊS NO BRASIL (1922-1948)<sup>301</sup>

- Cyrano de Bergerac. Comédia heróica em 5 atos e em verso. Edmond Rostand. 3. ed. Tradução em versos portugueses por Carlos Porto Carreiro. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1922.
- Hamlet: tragédia em cinco actos. William Shakespeare. Tradução de Bulhão Pato. Rio de Janeiro: Livraria João do Rio, 1925.
- Comédias de Martins Pena. O juiz de paz da roça; O Judas em sábado d'alleluia; Os irmãos das almas; O noviço; O caixeiro da taverna; Quem casa quer casa. Suplemento Romântico do Jornal do Brasil, n. 8. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1927.
- Cyrano de Bergerac. Comédia heróica em 5 atos e em verso. Edmond Rostand. 4. ed. Tradução em versos portugueses por Carlos Porto Carreiro. Rio de Janeiro: Livraria Azevedo, 1929.
- A tragédia de Hamleto, príncipe da Dinamarca. William Shakespeare. Tradução Tristão da Cunha. Rio de Janeiro: Editora Schmidt, 1933.
- A Megera Domada. William Shakespeare. Tradução Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1936.
- Dom João Tenório. José Zorrilla. Tradução Sady Garibaldi. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1936.
- O Mercador de Veneza. William Shakespeare. Tradução Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1937.
- A Escola dos Maridos; O Marido da Fidalga. Molière. Tradução em versos e ilustrações a cores de Jenny Klabin Segall. Rio de Janeiro: Athena Editora, 1937.
- Teatro. Machado de Assis. 3. ed. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1938.
- Crítica Teatral. Machado de Assis. 3. ed. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1938.
- Esther. Jean Racine. Tragédia tirada da escritura sagrada. Tradução e ilustração de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Athena Editora, 1939.
- Romeu e Julieta. William Shakespeare. Tradução integral em prosa e verso, por Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940.

---

<sup>301</sup> As obras estão listadas em ordem cronológica, para um melhor acompanhamento. Foi adotado o mesmo critério ampliado utilizado nesta última seção, incorporando também peças portuguesas ou brasileiras alçadas à condição de “clássicas”, a exemplo de Anchieta, Camões, Gil Vicente, Martins Pena e Machado de Assis. Não constam aqui os volumes publicados em idioma estrangeiro.

- Contribuição para o estudo do Teatro Tupi de Anchieta: diálogo e trilogia (segundo manuscritos originais do sec. XVI). Maria de Lourdes de Paula Martins. Separata de: Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, v. 24, n. 3. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1941.
  
- Tragédias: Romeu e Julieta, O Mercador de Veneza, Macbeth, A Tempestade. William Shakespeare. Tradução Prof. José Perez. Série Clássica de Cultura: Os Mestres do Pensamento, 19. São Paulo: Edições Cultura, 1942.
  
- Tragédias. 2º volume: Hamlet, Otelo, Rei Lear. William Shakespeare. Tradução Prof. José Perez. Série Clássica de Cultura: Os Mestres do Pensamento, 20. São Paulo: Edições Cultura, 1942.
  
- Teatro: Uma casa de bonecas; Espectros. Henrik Ibsen. Tradução Prof. José Perez. Série Clássica de Cultura: Os Mestres do Pensamento, 25. São Paulo: Edições Cultura, 1942.
  
- Teatro Cômico. Luiz Carlos Martins Pena. Série Clássica Brasileiro-Portuguesa: Os Mestres da Língua, 16. São Paulo: Edições Cultura, 1943.
  
- Tragédias. Eurípidés. Tradução e Introdução Prof. José Perez. Série Clássica de Cultura: Os Mestres do Pensamento, 29. São Paulo: Edições Cultura, 1943.
  
- Fausto. 1ª parte. Johann Wolfgang von Goethe. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1943.
  
- Óperas. Tomos I e II. Antônio José da Silva (O Judeu). Série Clássica Brasileiro-Portuguesa: Os Mestres da Língua, 26 e 27. São Paulo: Edições Cultura, 1944.
  
- Seis Dramas. Henrik Ibsen. Tradução dados biográficos e comentários de Vidal de Oliveira. Prefácio do Conde Prozor. Ensaio sobre Henrik Ibsen, por Otto Maria Carpeaux. Biblioteca dos Séculos, 10. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.
  
- Cyrano de Bergerac. Comédia heróica em 5 atos e em verso. Edmond Rostand. 5. ed. Tradução em versos portugueses por Carlos Porto Carreiro. Rio de Janeiro: Pongetti, 1944.
  
- Teatro: Comédia dos anfitriões; Comédia de El-Rei Seleuco; Comédia de Filodemo. Redondilhas. Cartas. Luís de Camões. Nova edição. São Paulo: Edições Cultura, 1945.
  
- Textos Quinhentistas. Camões: Sôbolos Rios; Cristóvão Falcão: Crisfal; Antônio Ferreira: Castro; Gil Vicente: Auto da alma. Estabelecidos e comentados por Souza da Silveira. Coleção Textos Antigos e Modernos I. Rio de Janeiro: Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Distribuição Editora Civilização Brasileira, 1945.
  
- Obras: cartas, poesias, teatro. Alexandre de Gusmão. Coleção de escritos inéditos do autor, poesias e "O marido confundido: comédia em três atos". Série Clássica Brasileiro-Portuguesa: Os Mestres da Língua, 15. São Paulo: Edições Cultura, 1945.
  
- Comédias. Terêncio. Tradução Leonel da Costa Lusitano. Série Clássica de Cultura: Os Mestres do Pensamento, 43. São Paulo: Edições Cultura, 1945.

- O barbeiro de Sevilha ou a precaução inútil. Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. Tradução Mario Quintana. Coleção Tucano, 21. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1946.
- A Escola dos Maridos. Molière. Tradução em versos de Jenny Klabin Segall. Prefácio de Guilherme de Almeida. As 100 Obras Primas da Literatura Universal, 54. Rio de Janeiro: Pongetti, 1946.
- Maria Stuart. Tragédia em 5 atos. Johann Christophe Friedrich von Schiller. Tradução E. P. Fonseca. As 100 Obras Primas da Literatura Universal, 55. Rio de Janeiro: Pongetti, 1946.
- Obras Completas. Tomos I e II. Gil Vicente. Série Clássica Brasileiro-Portuguesa: Os Mestres da Língua, 31 e 32. São Paulo: Edições Cultura, 1946.
- Cyrano de Bergerac. Comédia heróica em 5 atos e em verso. Edmond Rostand. 6. ed. Tradução em versos portugueses por Carlos Porto Carreiro. Rio de Janeiro: Pongetti, 1947.
- Romeu e Julieta. William Shakespeare. Tradução integral em prosa e verso por Onestaldo de Pennafort. 2. ed. Biblioteca dos Séculos, 13. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1947.
- Auto representado na festa de São Lourenço. José de Anchieta. Peça trilingue do séc. XVI, transcrita, comentada e traduzida, na parte Tupi, por M. de L. De Paula Martins. São Paulo: Museu Paulista, Boletim I, Documentação Linguística 1, Ano I, 1948.
- Macbeth; Rei Lear. William Shakespeare. Tradução Arthur de Sales e J. L. Costa Neves. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1948.
- Tragédias: Romeu e Julieta. Hamlet. Macbeth. William Shakespeare. Tradução em prosa e verso Oliveira Ribeiro Neto. Coleção Excelsior Gigante, 17. São Paulo: Livraria Martins, 1948.

#### 4.4. O ato da leitura

Xântias: E os livros sobre teatro?

Dioniso: Leia-os todos: os que pretendem ensinar a escrever, e os que realmente ensinam os nomes técnicos dos pertences, dos acessórios, das máquinas do palco. Leia os livros biográficos, sobre gente de teatro e sobre qualquer outra espécie de pessoas. Leia os anedotários, por mais pífios; às vezes, uma frase de espírito mal posta ou mal construída é o germe de uma boa frase de espírito. E, se não o for, uma tolice com pretensões espirituosas sempre serve para se colocar na boca duma personagem imbecil (...).

Guilherme Figueiredo, *Xântias: diálogos sobre a criação dramática*

No acervo de Olavo de Barros – autor, ator e ensaiador que fizera parte da Comissão de Teatro Nacional –, abrigado no Centro de Documentação da Funarte, há um documento datilografado de dezenove páginas intitulado “Guia para o teatro de amadores (vade-mecum para os Grupos Dramaticos)”, assinado por um certo Jonas Turcow, traduzido por Isaac Paschoal no Rio de Janeiro em 1941. O nome do autor era, em verdade, uma acomodação brasileira para o nome de Zygmunt Turkow, encenador judeu polonês que, conforme investigado por Thiago Herzog<sup>302</sup>, permanecera exilado no Brasil, no Recife e no Rio de Janeiro, entre 1941 e 1952, e exercera influência na modernização da cena brasileira, sobretudo junto a círculos amadores como o Teatro de Amadores de Pernambuco, o *Dramkraiz* (Círculo Dramático) da Biblioteca Brasileira-Israelita Scholem Aleichem (BIBSA) e Os Comediantes. Isaac Paschoal, por sua vez, era um jornalista e membro dos Comediantes e do *Dramkraiz*, que viabilizou a tradução do ídiche para o português. Embora não tenhamos mais informações acerca desse texto e de sua circulação, trata-se de um documento valioso, espécie de código (por isso chamado “vade-mecum”), que dá a ver como buscava-se difundir aqui procedimentos para obtenção de um “teatro de arte”.

Este “Guia” era assumidamente destinado a grupos dramáticos que desejassem constituir centros onde poderiam convergir jovens que se colocassem a serviço da “nobre arte”, em busca de um trabalho coletivo que levasse à “satisfação espiritual” e à educação

---

<sup>302</sup> HERZOG, Thiago. *Um encenador em busca de um palco: Zygmunt Turkow e o teatro de arte no Brasil*. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

de si e dos outros, isto é, do público.<sup>303</sup> As portas desses centros deveriam permanecer abertas aos que quisessem se entregar a um trabalho consciente e concentrado, e fechadas aos que ambicionassem apenas a diversão. Após uma longa e adequada preparação, esses jovens se tornariam aptos, no plano do teatro, a lançar novas luzes e ocupar o lugar dos seus predecessores. Em suas palavras, “dos grupos dramáticos, espera-se para o futuro, o estabelecimento de uma senda nova no sentido de um teatro cada vez melhor. O papel deles é o dos reformadores”<sup>304</sup>.

Em seguida, Turkow estabelece como deve ser feito o trabalho em tais grupos. O primeiro passo seria dividir o conjunto em três comissões, a saber, comissão técnica-administrativa, comissão de repertório e comissão de direção artística, sendo que elementos das três formariam uma diretoria com presidente eleito periodicamente. Ao presidente caberia convocar reuniões regulares para deliberações e debates em torno dos trabalhos das comissões, buscando manter a ordem e a disciplina. Dentre as obrigações da diretoria constam organizar com frequência cursos, palestras sobre peças, leituras, conferências sobre história universal e história do teatro, debates sobre as peças recém surgidas aqui e no estrangeiro, idas a espetáculos e sua posterior discussão. Além disso, “a diretoria deve empenhar-se em organizar para o grupo, uma biblioteca, de assuntos científicos, literários e teatrais em nosso idioma e em idiomas estrangeiros”<sup>305</sup>, e estabelecer relações com grupos de outras regiões, criando um intercâmbio de ideias e de peças.

À comissão técnica-administrativa caberia elaborar um regulamento para os membros do grupo com suas obrigações; providenciar o aparato técnico para cada encenação; estabelecer preços de entrada acessíveis a todas as camadas sociais e zelar pela pontualidade das representações. A comissão de repertório, por seu turno, seria responsável por preparar as peças para o grupo; conseguir textos e livros para a biblioteca; e indicar obras adequadas às condições do conjunto e às possibilidades técnicas. Para tanto, seria ideal escolher textos cuja ação não se centre em uma só pessoa, mas cujo conflito perpassasse todos os componentes do grupo, e conceder especial atenção às peças nacionais, mas também procurar obras estrangeiras já traduzidas ou próprias para tradução, convidando tradutores convenientes. Os textos selecionados deveriam ser entregues à diretoria para aprovação. Por fim, à comissão de direção artística competiria planejar a transposição do texto para a cena

---

<sup>303</sup> TURCOV, Jonas (Zygmunt Turkow). “Guia para o teatro de amadores (vade-mecum para os Grupos Dramáticos)”. 19 páginas datilografadas. Trad. Isaac Paschoal. Cedoc-Funarte. p. 1.

<sup>304</sup> Ibid.

<sup>305</sup> Ibid. p. 3.

e escolher um de seus membros para controlar o andamento da montagem a ser encenada. Entretanto, “quando o Grupo não possuir pessoas competentes para integrar a Comissão de direção, deverá ser escolhido para ensaiador ou *metteur-en-scène* um homem de rica imaginação, intelectual, que tenha assistido muito teatro e que tenha um interesse particular pelas coisas da ribalta”<sup>306</sup>. Ao receber uma peça da diretoria, ele deve fazer uma leitura cuidada para compreender suas ideias, imaginar e planejar a representação, antes mesmo de se iniciarem os ensaios; e deve “cuidar da unidade da obra procurando manter sempre viva a ideia do autor, para que o trabalho do mesmo não perca o seu sentido”<sup>307</sup>. Contudo, este *metteur en scène* não deve indicar ao intérprete cada movimento e inflexão, uma vez que “isto entre profissionais já é horrível quanto mais entre amadores de um grupo dramático que devem logo de início estar habituados a um trabalho intelectual que desperte neles as maiores aspirações”<sup>308</sup>.

Logo no primeiro ensaio, o *metteur en scène* (ou ensaiador) deve fazer uma leitura da peça, onde é fundamental a presença de todos os membros do grupo. Em seguida, “feita a leitura deve o ensaiador, em poucas palavras, fazer uma análise das ideias apresentadas na obra e da construção da mesma. É interessante que todos possam manifestar-se a respeito do trabalho lido, marcando bem as suas finalidades principais, estabelecendo-se assim uma discussão viva (...)”<sup>309</sup>. Então, são distribuídos os papéis de cada elemento e, no segundo ensaio, procede-se à leitura coletiva já em tom de representação. Logo após os primeiros ensaios, contudo, deve ser proibido ao amador utilizar-se do papel, obrigando-o a se habituar a escutar o ponto, que, entretanto, deve ser dispensado até a estreia.

Turkow passa, então, a analisar como se deve estudar um papel:

Ao receber o amador das mãos do ensaiador um papel, deve ele procurar, antes de mais nada, ler a peça por inteiro umas tantas vezes, meditar bastante sobre a mesma, analisá-la bem e, na sua imaginação irá se criando não só uma ideia do papel que lhe foi distribuído mas sim uma visão de conjunto de toda a peça. Quando o amador tiver criado na imaginação um quadro vivo do que seja a obra poderá estudar o seu papel que passará a ser (...) o centro em torno do qual gravitam todos os outros personagens, inclusive as próprias ideias da peça. (...). Todos os papéis, uma vez bem compreendidos e assimilados são bons porque, cada um deles, oferece a possibilidade de se encontrar neles traços básicos muito bonitos que podem ser bem lapidados. (...). O papel não deve ser encarado apenas pelo seu aspecto exterior nem trabalhado com exageros (...). Ao contrário, ele deve procurar assimilar-se bem ao papel que está estudando para constituírem

---

<sup>306</sup> Ibid. p. 6.

<sup>307</sup> Ibid.

<sup>308</sup> Ibid. p. 7.

<sup>309</sup> Ibid. p. 10.

ambos um todo unísono. (...). Somente vivendo um papel discreta e interiormente é que se pode convencer aos outros daquilo que se deseja. Gritos, caretas, gestos exagerados não convencerão ninguém.<sup>310</sup>

Além disso, sobre a leitura e a apuração do trabalho do ator amador, ele afirma que

O papel deve ser estudado em voz alta e nunca de uma forma interior. O nosso ouvido deve ouvir o que diz a nossa boca para podermos assim exercer um controle perfeito sobre nós mesmos (...). O papel deve ser logo de início, bem trabalhado. (...). Não basta passar somente a vista no texto da peça, é preciso que se tenha um conhecimento completo também dos demais papéis.<sup>311</sup>

Por fim, para exercitar a dicção, os atores devem habituar-se a fazer leituras vagarosas e cuidadosas “em voz alta de tudo que lhes cai na mão: uma peça, um livro científico, um jornal, etc.”<sup>312</sup>.

A longa descrição de aspectos desse “Guia” evidencia a singularidade desse documento no que se refere a considerações do gênero escritas ou traduzidas no Brasil daquela época. Com efeito, Turkow, além de ter tido uma carreira na Polônia, havia ido à União Soviética onde fez estágios e teve contato com encenadores e correntes modernas da arte da cena.<sup>313</sup> Traduzido quando ele ainda estava em Recife, posto que só iria para o Rio de Janeiro em 1944, o texto assinala a necessidade de uma ética de trabalho como condição para o alcance de um “teatro de arte”, o que seria em grande medida absorvido pelos amadores daqueles anos, que representavam os elementos jovens capazes de levar a uma ruptura e tensionar o modelo de conduta do teatro profissional que operava em chaves precisamente contrárias. Não é acaso que o grupo Os Comediantes seria dirigido por Turkow a partir de 1946 nas peças *A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues, e *Terras do sem fim*, uma adaptação do romance de Jorge Amado encenada em parceria com o Teatro Experimental do Negro. De fato, este conjunto de amadores irá seguir, em grande parte, o receituário apresentado no “Guia”, até mesmo na composição de sua administração, o que não significa, necessariamente, a sua leitura prévia, mas as ressonâncias da circulação desse novo modelo de trabalho e o desejo de sua implementação.

À luz do “método” de Turkow, podemos observar o destaque que passava a ser concedido ao trabalho intelectual do artista de teatro, de maneira que o texto (e também o

---

<sup>310</sup> Ibid. p. 12-13.

<sup>311</sup> Ibid. p. 14.

<sup>312</sup> Ibid. p. 16.

<sup>313</sup> Segundo Herzog, Turkow “estagiou no Teatro de Arte de Moscou, fez curso de direção com o ator, crítico e diretor de cinema e teatro russo Boris Sergeevich Glagolin (1879-1948), estudou artes cênicas junto ao Habima e ao Goset, as companhias estatais soviéticas de teatro hebraico e ídiche, respectivamente, e, ainda, se aprofundou nos métodos do *Agit-prop*, teatro soviético de propaganda política”. HERZOG. Op. Cit. p. 1.

livro e a biblioteca) passassem a ser um instrumento significativo para a renovação da cena. Essa constatação leva ao reconhecimento inevitável das transformações que se operavam nas práticas em torno do texto de teatro e, por conseguinte, ao vislumbre da historicidade das diversas modalidades de sua recepção por meio da leitura. É significativo, nesse sentido, que Stephen Greenblatt relate que “havia um tipo de teatro, na época da rainha Elizabeth I e do rei Jaime, que não era exibido ao público. Conhecidas pelo nome de closet dramas, ou peças de gabinete, essas peças nunca seriam encenadas, nem mesmo publicadas. Eram escritas para a leitura silenciosa, na privacidade de pequenas salas, de preferência sem janelas”<sup>314</sup>. Longe de pretender delinear um histórico das diferentes formas de leitura de peças, dois pontos devem ser destacados aqui como estruturantes para a observação dessa prática: os debates sobre a validade da leitura do gênero por um público mais amplo; e os objetivos dos diferentes agentes como cruciais para determinação da natureza da leitura.

No que se refere ao primeiro ponto, pode-se dizer que as discussões em torno da legitimidade da leitura de textos dramáticos como atividade empreendida por não profissionais passa a ser pautada, de modo mais enfático, a partir de meados do século XIX, com a proliferação da indústria do entretenimento e de seus espetáculos pouco ou nada afeitos à matriz literária. No começo do século XX, precisamente em obra de 1912, o francês Émile Faguet, ao se perguntar se “os poetas dramáticos são feitos para serem lidos”<sup>315</sup>, responde que acredita serem feitos para serem tanto lidos quanto ouvidos. A leitura constituiria, para ele, uma espécie de julgamento de segunda instância do espetáculo, capaz de verificar a solidez da peça independentemente dos artifícios da representação. Haveria, entretanto, quatro classes de peças: aquelas melhores na leitura do que na representação; as que são igualmente eficazes no teatro e na sala de leitura; as que são melhores ouvidas do que impressas; e finalmente aquelas bem-sucedidas no palco, mas cuja impressão é um perigo. Para Faguet, seria portanto válido e necessário ler boas peças dramáticas, desde que fosse observada uma maneira particular de leitura: “Para poder ler uma peça, é preciso ter ido com frequência ao teatro, pois é preciso, ao ler uma peça, vê-la com olhos da imaginação tal como a veríamos num teatro”<sup>316</sup>, o que decorre do fato de o verdadeiro autor dramático escrever seu texto vendo-o representado. Logo, ir ao teatro seria a maneira de se habituar a tal tipo de leitura.

---

<sup>314</sup> GREENBLAT, Stephen. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. Trad. Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 9.

<sup>315</sup> FAGUET, Émile. *A arte de ler*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009. p. 43.

<sup>316</sup> *Ibid.* p. 45.

Mencionado em nosso capítulo dois, José Maria Senna, autor de *Acerca da arte de escrever para o teatro*, publicado em Belo Horizonte em 1936, é um leitor confesso de Faguet e abre seu livro precisamente com a pergunta “devem ser lidos os autores dramáticos”?<sup>317</sup> Sua opinião é igualmente afirmativa, sendo indispensável, do mesmo modo, saber diferenciar as peças que oferecem ou não virtudes de leitura. Para Senna, o aparecimento do “teatro livre”, isto é, da cena moderna com Antoine, reconciliou o teatro com a literatura, posto que destituiu os dramaturgos de “*métier*” da aura de detentores de leis e fórmulas misteriosas de escrita, para equiparar a sua atividade ao que era apanágio dos romancistas, isto é, a preocupação com a verdade, a acuidade dos diálogos e a caracterização minuciosa dos caracteres. Nesse sentido, citando Eduardo Frieiro no Boletim de Ariel de 1937, ele afirma que em alguns autores dramáticos predominam os valores literários, caso de Ibsen, Maeterlinck, Shaw e Pirandello, que só podem ganhar ao serem lidos.<sup>318</sup>

Decerto, procedimentos inovadores e tidos como modernos nas técnicas de escrita convidavam a diferentes formas de fruição e guardavam o potencial de ampliar o público leitor. Não é acaso que *Estranho Interlúdio* – peça de Eugene O’Neill em nove atos, estreada em 1928 e vencedora do prêmio Pulitzer – se tornaria um fenômeno editorial nos Estados Unidos, com mais de 100 mil cópias vendidas até 1931. O texto “curiosamente passou a ser lido pelo grande público sobretudo como um ‘romance’”<sup>319</sup>, uma vez que intercalava registros épicos e dramáticos ao se estruturar em dois níveis de diálogo: o das falas interpessoais e o dos pensamentos íntimos de cada personagem revelados como espécie de monólogos interiores.

Assim, as transformações da cena traziam consequências, em alguns casos, para as próprias edições, por meio de apostas nas condições singulares de peças menos codificadas como forma de despertar curiosidade e religar o público à leitura do gênero. Além disso, a ampliação das formas de registro dos elementos de um espetáculo acentuava certo hibridismo na página, onde a proliferação de paratextos particularizava obras com pretensões de originalidade. No caso brasileiro, a primeira edição de *Vestido de Noiva* se tornaria paradigmática nesse sentido. Após a estreia do espetáculo nos últimos dias de 1943 no Rio

---

<sup>317</sup> SENNA, José Maria. *Acêrca da arte de escrever para o teatro*. Belo Horizonte: Os Amigos do Livro, 1936.

<sup>318</sup> SENNA, José Maria. “Eduardo Frieiro”. *Boletim de Ariel*, Rio de Janeiro, Anno VI, N. 11, p. 382, ago. 1937.

<sup>319</sup> FRANCA NETO, Alípio Correia de. Apresentação. In: O’NEILL, Eugene. *Estranho Interlúdio*. Tradução e apresentação Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. p. 9-22. p. 10.

de Janeiro, Os Comediantes seguiriam para uma curta temporada no Municipal de São Paulo em junho de 1944 e, no mês seguinte, o livro seria lançado pela “Seção de Livros” da Empresa Gráfica O Cruzeiro, apenas alguns meses após a entrada de Nelson Rodrigues para a redação dos Diários Associados, proprietários da editora. Com forte divulgação nos veículos da empresa (que desde maio alardeava que “pela primeira vez no Brasil uma peça de teatro será lançada a público com uma publicidade em larga escala”<sup>320</sup>), a obra já se encontraria esgotada em novembro do mesmo ano.



Imagem 91: Publicidade da edição de *Vestido de Noiva*.  
*A Cigarra*, SP, Ano XXIV, N. 125, ago. 1944. Fonte: Hemeroteca Digital – BN

O volume de 346 páginas, que incluía também a peça *A mulher sem pecado*, pode ser considerado um momento de inflexão no panorama de edições teatrais brasileiras por relacionar de maneira indelével o texto à sua encenação, de modo diverso das peças que se ligavam a montagens por serem encomendas de astros ou por terem garantido êxito nos palcos anteriormente. Constam, além do texto dramático, ficha técnica com os intérpretes da primeira representação, oito fotos de página inteira em papel couché acompanhadas de legendas que detalham o instante e o situam na peça, e longos trechos de críticas de Álvaro Lins, Herman Lima, Antônio Rangel Bandeira, Pompeu de Sousa, Edmundo Lis e Santa Rosa. Mais do que análises legitimadoras, recurso já utilizado em menor escala em edições

<sup>320</sup> “Vestido de Noiva”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 20, 03 mai. 1944.

teatrais anteriores, tais críticas identificam códigos estéticos e os localizam em correntes modernas, conformando espécie de programa a partir de um alto grau de consciência da modernidade daquele acontecimento de 1943 e reforçando a ideia de que Nelson teria iniciado “uma nova fase para o até então obscuro teatro brasileiro”<sup>321</sup>. O fortalecimento de dispositivos paratextuais é, portanto, primordial para a inscrição histórica pretendida, atestando em páginas a importância da *mise en scène* e fazendo com que o livro não fosse apenas um objeto de memória, mas também um projeto de teatro para o país, o que se torna fundamental para a monumentalização da obra, para a sua difusão e para o seu processo de canonização. José Cesar Borba, por ocasião do lançamento, anunciaria que

Agora, a edição em livro de *Vestido de Noiva* virá vincar ainda mais a trilha da sua aberta popularidade. Aliás, o simples fato deste trabalho aparecer agora em livro é uma prova de que a sua representação no palco granjeou-lhe um público com disposição para renovar na leitura as impressões do espetáculo. Mas o público a quem a edição de *Vestido de Noiva* virá atender será naturalmente mais numeroso e menos concentrado do que aquele que compareceu ao Municipal (...).

Trata-se do público daqui e dos Estados que, não tendo podido assisti-la, ou pela ausência pessoal ou pelo maior número de representações que faltou a *Vestido de Noiva*, está na expectativa da peça. Sim, há um grande número de pessoas na expectativa da peça do sr. Nelson Rodrigues.<sup>322</sup>

Paralelamente ao papel desse livro na projeção e consolidação da imagem de mito fundador e revolucionário, que perpetuava as apreciações e expectativas de um grupo de intelectuais, ele também fora concebido como um projeto de leitura capaz de demonstrar que “teatro é editável”<sup>323</sup> e que o título deve “figurar entre os melhores livros de todas as bibliotecas”<sup>324</sup>, o que seria derivado do fato de o teatro de Nelson Rodrigues, comparado ao de O’Neill<sup>325</sup>, ser “literatura dramática de primeira água, não se prestando apenas para a vida valorizada no palco, mas também para leitura, como qualquer bom romance ou, enfim, uma obra de arte”<sup>326</sup>. Nessa perspectiva, em 1947, Geraldo de Freitas, responsável pela seção de livros da revista *O Cruzeiro*, ao indicar a pedido de leitores os livros essenciais da literatura brasileira, isto é, aqueles fundamentais para o início de uma boa biblioteca, incluiria *Vestido de Noiva*, única peça de teatro ao lado de obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*;

<sup>321</sup> “Livros Novos, *Vestido de Noiva*”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 20, 15 jul. 1944,

<sup>322</sup> BORBA, José Cesar. “A ‘premiere’ de ‘*Vestido de Noiva*’”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 20 e 18, 8 jul. 1944.

<sup>323</sup> *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1944. 2ª seção, p. 6.

<sup>324</sup> “Livros Nacionais das Edições *O Cruzeiro*”. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, p. 103, jul. 1944.

<sup>325</sup> SALES, Herberto. “Em livro o “*Vestido de Noiva*””. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 24, 5 ago. 1944.

<sup>326</sup> “Teatro de Nelson Rodrigues”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1946. 2ª seção, p. 2.

*O Guarani; Os Sertões; O Cortiço; Casa Grande e Senzala; Urupês; Memórias de um sargento de milícias; Jubiabá; A Moreninha e O Quinze.*<sup>327</sup>

Em que pese o fato de algumas vertentes do teatro moderno pretenderem escancarar tal reconciliação do teatro com a literatura, o debate em torno da legitimidade da leitura do gênero não terá uma síntese e seguirá fazendo parte das estratégias comerciais de editores, oscilando, contudo, de acordo com os significados atribuídos ao texto no seio de projetos teatrais, estatais e intelectuais. Nessa perspectiva, deve-se considerar o segundo ponto relevante para observação dessa prática, isto é, a identificação de diferentes sujeitos e seus objetivos com a leitura de textos dramáticos. Neste rol – onde se evidenciam variadas modalidades de leitura – podemos incluir, dentre outros, o ponto, o censor, o dramaturgo, o crítico e as companhias. Assim, se o copista, como demonstrado no capítulo dois, é o perito na reprodução da escrita, o ponto é o perito na leitura. No livro *Técnica Teatral*, de 1949, Otávio Rangel o define como

O “suggeritore” do Teatro italiano. O sugeridor. Penso que esta denominação é mais consentânea com a função deste Auxiliar-de-Cena, porquanto não é ele obrigado a ler toda uma peça para ser repetida pelos atores, que a devem ter decorado; mas, sim, acompanhar, na mesma, a representação, acudindo-lhes por instinto (sua condição precípua) sempre que previr uma hesitação, uma falha de memória. Sob a cúpula tradicional (a Concha do Molusco, segundo Augusto Garraio), invisível ao público e para o ator convencionalmente inexistente; tem, todavia, vida latente e, como vimos, justificada. É ainda de seu mister a execução de certos ruídos imediatos que completem a violência de um gesto ou venham de objeto que esteja em Cena, à vista da Platéia. Exemplifiquemos: o estalo de uma bofetada; um toque de telefone, etc. Tem também a seu cargo os sinais para a cabina elétrica nas alterações da luz; os que previnem o Cortineiro do momento em que deve abrir ou fechar as Cortinas e cerrar o Velário; os que são dados à Varanda para baixar ou subir os Telões e Comodins e descer o Pano-de-Boca nos finais dos atos (...). É ainda o Fiscal da Cena durante a representação, dando, de todas as falhas verificadas, ciência ao Diretor-de-Cena.<sup>328</sup>

Dessa maneira, ocupando posição específica na circulação de manuscritos na primeira metade do século XX, ele acumulava por vezes as funções de ensaiador, ponto e arquivista, e era caracterizado pelo ordenamento e zelo para com um texto que nas mãos dos outros membros do conjunto poderia estar fragmentado, se constituindo durante as representações como leitor dinâmico simultâneo à performance. É revelador que parte considerável dos textos completos disponíveis em acervos que pertenceram a artistas seja proveniente de

<sup>327</sup> FREITAS, Geraldo de. “Uma pequena biblioteca”. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 20, 17 mai. 1947.

<sup>328</sup> RANGEL, Otávio. *Técnica Teatral*. Ilustrações de Angelo Lazary. Rio de Janeiro: Talmagráfica, 1948. p. 73-74.

cópias dos chamados “texto de ponto”, sobretudo no que se refere às primeiras três ou quatro décadas do século.

Do mesmo modo, configura-se uma modalidade de leitura o texto enviado à censura prévia e lido pelo censor. Uma vez que a peça deveria estar completa, não raro as companhias que se baseavam em textos já publicados remetiam tais versões em livros, sobretudo os volumes econômicos. Em *Espírito Alheio*, publicado em 1916, Múcio da Paixão afirmava que “tendo de levar á scena a Morgadinha, que é uma das peças mais queridas da nossa platéa, Pato Muniz então director da companhia, mandou à polícia, como é das praxes, um exemplar impresso do drama de Pinheiro Chagas, para receber o competente e necessário visto da autoridade policial encarregada”<sup>329</sup>. Essa condição invertia, em certa medida, a lógica geralmente imputada ao universo das publicações. Como salienta Gabriela de Lima Grecco, no período do Estado Novo não era instituída a censura prévia para edições, não havendo “a ‘pena censora’, com suas marcas vermelhas’, transitando pelas páginas dos livros”<sup>330</sup>. Não obstante, ocorria censura à posteriori, com o sequestro de livros em espaços públicos e privados, queima de estoques e punição ao autor, o que certamente levava à autocensura. No caso das edições teatrais, contudo, se as obras não eram examinadas antes de sua publicação, elas podiam servir como instrumento para censura prévia de um espetáculo ao menos desde o decreto nº 14.529 de 9 de dezembro de 1920, possibilitando ao censor, munido de uma caneta, examinar, cortar, liberar ou interditar de acordo com parâmetros morais ou políticos investidos de um olhar pessoal. O Arquivo Miroel Silveira, da USP, e o Fundo Delegacia Auxiliar de Polícia do Arquivo Nacional confirmam a existência de inúmeras edições teatrais enviadas naqueles anos às autoridades censoras.

As leituras empreendidas pelos dramaturgos – aqueles que nas palavras de Raymundo Magalhães Junior “escrevem para serem ouvidos”<sup>331</sup> – também podem iluminar aspectos dessa prática. Embora seja uma ação sempre condicionada aos hábitos pessoais, é digno de nota que Abadie Faria Rosa, em sua coluna do Diário de Notícias em 1932, tenha confessado que “todo o tempo que me resta dos afazeres – e não é muito – quase que o emprego a ler peças ou coisas de theatro”<sup>332</sup>. Autores da comediografia ligeira, como Gastão

<sup>329</sup> PAIXÃO, Mucio da. *Espírito Alheio* (episódios e anedotas de gente de theatro). Colligidos por Mucio da Paixão. São Paulo: C. Teixeira & C.a – Editores, 1916. p. 28.

<sup>330</sup> GRECCO, Gabriela de Lima. *Palavras que resistem: censura e promoção literária da ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945)*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021. p. 53.

<sup>331</sup> MAGALHÃES JUNIOR, Raymundo. “Os que escrevem para serem ouvidos...”. *A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, p. 25, 1 jun. 1935.

<sup>332</sup> Ab. “Foyer”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 8, 21 abr. 1932.

Tojeiro e Armando Gonzaga, conheciam a fundo as peças de Molière, uma referência constante.<sup>333</sup> No diálogo fictício travado por Dioniso e Xântias em *Oito diálogos sobre a criação dramática*, escrito por Guilherme Figueiredo, o segundo pergunta “qual é a técnica de aprender a escrever”. A resposta de Dioniso, alter ego de Figueiredo, é “ler”<sup>334</sup>, afinal, “veja o quanto leu um Shakespeare para escrever suas tragédias, seus dramas históricos, suas comédias! Veja o quanto leu Molière!”<sup>335</sup>. E acrescenta: “Quando ler uma peça teatral, procure observar os motivos do autor ao fazer tal ou qual menção, ao usar tal ou qual palavra, tal ou qual comando da rubrica”<sup>336</sup>.

Se as inspirações para a escrita poderiam vir de vários estímulos, é bem verdade que o conhecimento de modelos e formas basilares do gênero dramático eram requisitos que serviam à formação desses sujeitos, que se alimentavam de outras obras. Além de fornecer elementos básicos para formação, a leitura de peças servia certamente como atualização em relação ao mercado nacional e estrangeiro, uma vez que nem todos os textos eram passíveis de serem vistos em cena. Uma vez escritas as peças, sobretudo aquelas encomendas, procedia-se à sua apresentação e à leitura dos originais nos teatros pelas companhias ou nas casas dos atores-empresários por amigos próximos, em um ritual por vezes veiculado pela imprensa, como pode ser vislumbrado nas imagens a seguir:

---

<sup>333</sup> RABETTI, Maria de Lourdes (Betti Rabetti). *Teatro e Comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

<sup>334</sup> FIGUEIREDO, Guilherme. *Xântias: oito diálogos sobre a criação dramática*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1957. p. 31. Embora este livro seja da década de 1950, Guilherme Figueiredo estreara como dramaturgo nos anos 1940.

<sup>335</sup> *Ibid.* p. 45.

<sup>336</sup> *Ibid.* p. 43.



Em 1947, em casa de Luiz Iglezias e Eva, lê e discute a montagem de sua peça "Mocinha". Vemos da esq.: Luiz Iglezias, Joracy Camargo, Eva, o cenógrafo Colomb, Al Jaleldo, e Brício de Abreu, diretor de "COMEDIA"



Em casa de Eva, ocasião a leitura da peça "Mocinha", pelo seu autor, Joracy Camargo; da esq. — o cenógrafo Colomb, o diretor Luiz Iglezias, Joracy Camargo, Eva, Luiz Rocha, de "A Noite" e Brício de Abreu, diretor de "COMEDIA". No primeiro plano, sentados no chão: — Mmes. Brício de Abreu e Mmes. Colomb. (Foto do Serviço de "COMEDIA").

**Imagens 92 e 93:** Leitura e discussão da peça *Mocinha*, de Joracy Camargo, apresentada pelo autor em 1947 na casa de Luiz Iglezias e Eva Todor. *Comoedia*, RJ, n. 9, p. 17, jun-jul. 1949.

Fonte: Hemeroteca Digital – BN



**Imagem 94:** Renato Vianna lê sua peça *Na Voragem* para a Companhia Dramática Nacional em 1918. *Comoedia*, RJ, n. 5, p. 23, mar. 1947. Fonte: Hemeroteca Digital – BN

Em junho de 1940, por exemplo, era noticiado que um texto de Joracy Camargo, *O homem que voltou da posteridade*, foi lido por “Procópio, em sua residência para um pequeno grupo de amigos do ator e do teatrólogo”<sup>337</sup>. Nesses casos, evidentemente, a leitura em voz alta era procedimento fundamental para apreciação da obra e projeção imaginativa do espetáculo.

Por meio desses exemplos de objetivos contidos na leitura do texto teatral, que implicam diversas modalidades de recepção, pode-se perceber como as formas de leitura individual ou coletivas, públicas ou privadas, possuíam suas ritualizações nas comunidades de leitores. Para tal, os textos, editados ou não, portavam dispositivos que encurtavam a distância entre o papel e a virtualização da representação, conforme já analisado anteriormente. Ao refletirmos sobre essas práticas, é fundamental, como propôs Chartier, “pensar que os atos de leitura que dão aos textos significações plurais e móveis situam-se no encontro de maneiras de ler, coletivas ou individuais, herdadas ou inovadoras, íntimas ou públicas e de protocolos de leitura depositados no objeto lido”<sup>338</sup>.

<sup>337</sup> *Vamos Lêr!*, Rio de Janeiro, p. 17, 13 jun. 1940.

<sup>338</sup> CHARTIER, Roger. Do Livro à Leitura. In: \_\_\_\_\_ (Dir.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 78.

Há, entretanto, a emergência de determinados discursos que provocaram inflexões nas relações entre teatro, leitura, texto e livro. Se no Brasil, como buscou-se demonstrar, os impulsos modernizantes adquiriram, em um primeiro momento, as tônicas da salvação, da renovação, da seriedade do repertório, da nacionalização, da civilização, da anti-mercantilização, da afirmação da autoria, da preocupação com as “massas”, da intervenção do Estado e da “psicologização” e “sociologização” da cena, a confluência desses sentidos terá como um de seus resultados não apenas o aprofundamento das relações do teatro com a cultura escrita, mas o estabelecimento de uma cultura letrada como condição de trabalho renovadora. Conforme tornava-se claro no “Guia” de Turkow e acompanhando tendências internacionais, o teatro moderno, ou “teatro de arte”, acabava por transformar a leitura em uma ética estendida a todo artista de teatro, sobretudo aos atores, tidos usualmente como menos letrados. Novas concepções modificavam o trabalho do ator, fazendo com que o texto tivesse que ser, obrigatoriamente, estudado e compreendido, afastando-se os recursos aos “cacos” e improvisos.

O ator russo Vassíli Toporkov, que viria a trabalhar com Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou, apresenta um relato contundente acerca da reforma das práticas de leitura que buscava-se implementar:

No velho teatro, tanto na província como nas capitais, apenas a primeira leitura da peça acontecia à mesa, onde cada ator lia de acordo com seu papel. Ali verificava-se se o texto havia sido decorado, cortava-se, etc. Essa leitura sequer era chamada de ensaio, mas apenas de “revisão”. Depois da “revisão”, no dia seguinte, os atores subiam ao palco e, com o texto em mãos, passavam a peça, do início ao fim. Nos primeiros ensaios já se faziam as marcações, os atores apropriavam-se delas e depois havia uma passada “sem o texto”, quando cada um tentava encontrar o “tom certo” de seu papel. Em seguida, vinha o ensaio geral de figurinos e maquiagem e, depois, a estreia, em que cada um interpretava como podia, por sua própria conta e risco.

Os diretores do Teatro de Arte, ao criar tarefas mais complexas, naturalmente tiveram de encontrar formas mais aperfeiçoadas de ensaiar; uma delas era o ensaio “de mesa”, em que os futuros intérpretes do espetáculo, com o diretor à frente, submetiam todos os elos componentes da obra à mais minuciosa análise, com experimentos e mesmo tentativas de realizá-los parcialmente.<sup>339</sup>

Henrique Gusmão, no que se refere à instrumentalização da cultura escrita, foi além dos próprios textos teatrais, evidenciando como “mecanismos literários específicos desenvolvidos em torno da produção romanesca foram apropriados por Stanislavski em suas

---

<sup>339</sup> TOPORKOV, Vassíli. *Stanislávski ensaia: memórias*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016. p. 38.

propostas para os atores”, sustentando que “práticas de leitura, de escrita e de crítica de romances foram apropriadas pelo artista russo e incorporadas em seus processos criativos”<sup>340</sup>, preconizando assim uma “relação mais intensa e mais pessoal dos atores com os textos”<sup>341</sup>.

Concebendo assim o teatro moderno como um projeto intelectual de caráter internacional que sela um compromisso com a cultura letrada, em que pesem as suas inúmeras variantes, pode-se vislumbrar uma inflexão no lugar ocupado pelo livro no próprio mundo do teatro, ensejando um novo repertório de publicações. Há, desse modo, modulações provocadas pela ideia de modernização na cultura teatral como texto escrito, amparada sobretudo no pressuposto de que a literatura seria fundamental para a formação humanista e superior do leitor, o que fornecia aos adeptos desse novo teatro instrumentos de distinção frente ao mercado de entretenimento.

No Brasil, João Ângelo Labanca, membro dos Comediantes, desejoso de estabelecer uma demarcação entre um passado anterior e a ruptura proporcionada pelo grupo, relata em uma minuta, ao mesmo tempo, as dificuldades encontradas para a formação e a necessidade de uma base intelectual para a preparação de um novo teatro:

Só por si, a inexistência de uma tradição teatral, e a quase nenhuma matéria dramática, exigia grande esforço. A falta de academias de arte, a ausência absoluta de livros, revistas especializadas em assuntos teatrais em nossas livrarias e em nossas escolas, que sequer ensinam a ler; tudo isso dificultava ainda mais a tarefa. Era preciso começar humildemente, adquirir experiência, desistir da idéia frágil e ingênua de que a simples intuição basta para resolver problemas de tão delicada complexidade, como são os teatrais. O teatro exige uma certa preparação artística e intelectual.<sup>342</sup>

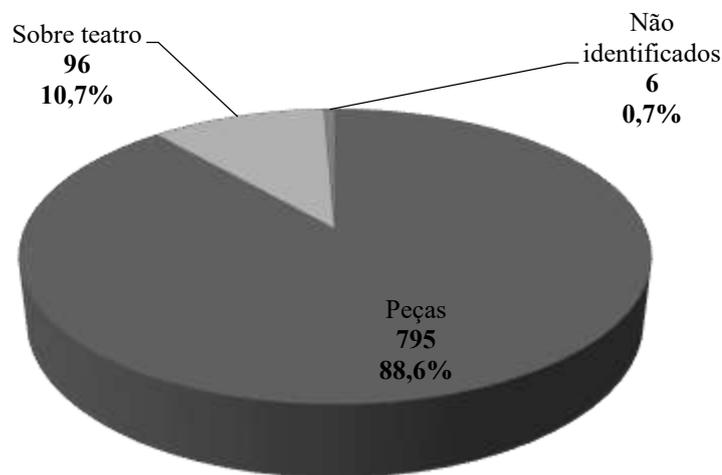
Uma lenta mudança no entendimento do que poderia ser o teatro e também nas maneiras de praticá-lo e aprendê-lo, não mais como uma tradição herdada e um talento nato, mas como atividade capaz de ser assimilada por qualquer cidadão por meio de estudo dedicado, terá duas consequências, no que se refere aos objetivos de nosso trabalho. A primeira será a emergência crescente da elaboração e publicação de obras técnicas e de estudos teóricos e históricos, confirmando o comprometimento da ética moderna com o conhecimento. Não há dúvidas de que, no Brasil, essas obras – as quais definimos genericamente em nosso

<sup>340</sup> GUSMÃO, Henrique Buarque de. *A arte romanesca do ator: Stanislavski na cultura do romance*. São Paulo: Hucitec, 2020. p. 31.

<sup>341</sup> Ibid. p. 45.

<sup>342</sup> Minuta “Os Comediantes”. s. d./s.p. Arquivo João Ângelo Labanca. Cedoc-Funarte.

inventário como “edições sobre teatro” em contraposição às peças – constituíam ainda um conjunto bastante circunscrito, como pode ser observado no gráfico a seguir:



**Gráfico 6:** “Edições de teatro” e “edições sobre teatro” produzidas no Brasil de 1917 a 1948

Em 1941, o cronista H. afirmava no *Correio da Manhã* que “nossa literatura theatral (sem se falar em peças) é assás pobre”<sup>343</sup>. Do mesmo modo, em 1946, Abdias do Nascimento, do Teatro Experimental do Negro (TEN), afirmava que “poucos são os livros escritos sobre o teatro, entre nós. É uma literatura escassa, que muito raramente encontramos nas montras das livrarias. O conhecimento exato e fiel do que se passa, por exemplo, além do palco (...) é uma zona completamente ignorada do grande público”<sup>344</sup>. Atestando as adversidades para esse gênero de publicações, é digno de nota que *O teatro no Brasil*, escrito por Mucio da Paixão e finalizado em 1917, só foi editado postumamente em 1936 graças ao financiamento de Procópio Ferreira, que arcou com todos os custos da tiragem. De fato, de 1917 a 1948, essas obras representaram apenas 10,7% do total de edições teatrais, isto é, 96 volumes. Dentre eles havia anedotário, crônicas, compilações críticas, biografias<sup>345</sup>, manuais técnicos,

<sup>343</sup> H. “NOS THEATROS. Onde o mundo se diverte, de Mello Barreto Filho”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 8, 19 jan. 1941.

<sup>344</sup> NASCIMENTO, Abdias do. “Do teatro brasileiro”. *Vamos Lêr!*, Rio de Janeiro, p. 50, 23 mai. 1946.

<sup>345</sup> Deve-se destacar aqui a biografia *O ator Vasques – O homem e a obra*, escrita por Procópio Ferreira e publicada em 1939. Neste volume de 500 páginas, com farta pesquisa, Procópio busca retirar o ator cômico Francisco Correia Vasques do esquecimento, acabando por legitimar o próprio trabalho e se inserir em uma tradição dos palcos brasileiros, onde as campanhas contra o gênero cômico se mostram inúteis diante do público. De grande sucesso no século XIX, Vasques teria sido o oposto do ator trágico João Caetano ao comprovar a força da multidão e que todos os gêneros podem ser grandiosos. Nas palavras de Procópio, “Vasques percebeu, desde cedo, que não se deve lutar contra a multidão. Mas sim, lutar a seu lado, seguindo-

memórias, conferências, obras históricas, tratados de declamação e conjuntos de leis que revelavam as novas formas de profissionalização do setor, muitas das quais já abordadas.

No que se refere aos manuais técnicos podemos mencionar *O livro do actor*, de Celestino Silva, publicado em 1929; *Para ser actor*, de Eduardo Victorino, com segunda edição de 1917 e terceira de 1936<sup>346</sup>, que continha ao final a tradução de trechos do *Paradoxo sobre o comediante*, de Diderot<sup>347</sup>; *Técnica Teatral*, de Otávio Rangel, e o já mencionado *Manual Prático de Caracterização*, de Olegário Azevedo, ambos publicados pela Talmagráfica em 1948.<sup>348</sup> Em que pese o fato de eles serem associados a modelos de um teatro mais antigo, expressando a aplicação de fórmulas que pudessem garantir a execução adequada de códigos e práticas cênicas<sup>349</sup>, há que se considerar que a própria iniciativa de publicação nessas décadas, registrando em texto e sistematizando conhecimentos anteriormente transmitidos no fazer-se teatral, pode denotar algum sentido modernizador para seus contemporâneos, materializado em seu próprio suporte.<sup>350</sup>

---

lhe a evolução natural. A transição para o gênero chamado alegre, era uma necessidade tão palpitante no povo, que, mal esse teatro apareceu, triunfou definitivamente”. FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques – O homem e a obra*. São Paulo: sem editora, 1939. p. 25.

<sup>346</sup> A primeira edição desta obra fora publicada em 1912, sob o título de *Compêndio da arte de representar*, e era adotada na Escola Dramática do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e no Conservatório Dramático Musical de São Paulo.

<sup>347</sup> É interessante observar que Victorino assinala os autores consultados para a escrita de seu manual: E. Bugnion, H. Bergson, S. Schack, Vanbiervliet, Wundt, G. Aubert, Lange, Hachs, Duval, Ledos, Kraeplin, Sergi, Paulhan, Cuyet, G. Dumas, Duprat, Semper, Sully, Grant-Allen, H. Superville, Markwald, Azam, Cerchiari, Queyrat e Mosso.

<sup>348</sup> Deve-se registrar que esses dois últimos compuseram uma iniciativa da Talmagráfica voltada para a impressão de volumes de obras técnicas, o que seria completado por um terceiro livro lançado em 1954, *Escola Teatral de Ensaiadores*, também de Otávio Rangel e com desenhos de Olegário Azevedo. RANGEL, Otávio. *Escola Teatral de Ensaiadores (da arte de representar)*. Rio de Janeiro: Editora Talmagráfica, 1954.

<sup>349</sup> Sobre *Técnica Teatral*, Tania Brandão afirma que “o livrinho é, todo ele, a exposição dos antigos dogmas, conceitos, jargões e procedimentos”. BRANDÃO, Tania. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002. p. 32.

<sup>350</sup> Ao tocarmos a problemática da transmissão de fundamentos teatrais de maneira mais sistematizada, se faz necessário ressaltar a importância e o papel do ensino, em suas variadas formações. Para além das escolas regulares como espaços de consumo e realização de obras teatrais com finalidades cívicas, pedagógicas ou religiosas, o ambiente amador, estudantil e universitário cumpriu, como sabido, papel fundamental na renovação da cena brasileira nas décadas de 1930 e 1940. Pode-se incluir nesse rol experiências como as do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), do Teatro Universitário (TU) de Jerusa Camões, do Grupo de Teatro Experimental (GTE), coordenado em São Paulo por Alfredo Mesquita, e do Grupo Universitário de Teatro (GUT), dirigido por Décio de Almeida Prado. No que se refere especificamente à formação profissional do ator, ou seja, a um ensino de interpretação formalizado e institucionalizado, a primeira escola criada no Brasil foi o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, fundado em 1906 por Gomes Cardim, seguida pela Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro, em 1911. Entre as décadas de 1920 e 1940, destacam-se as iniciativas de Renato Vianna e o Curso Prático de Teatro do SNT, inaugurado em 1939. Em 1948, Alfredo Mesquita criaria a Escola de Arte Dramática (EAD), encampada pela USP em 1968, voltada para capacitar o ator em uma estreita relação com a modernização pretendida. Tais empreendimentos buscavam, de modo geral, oferecer uma formação alicerçada em lógica diversa daquela em que o aprendizado se dava através da prática no interior das companhias. Decerto, essa nova lógica demandava, em maior ou menor grau, certo *corpus* de textos técnicos e teóricos (provavelmente estrangeiros em sua maioria), para além da própria leitura de peças como instrumento de ensino. Um estudo detido sobre os livros utilizados como bibliografia nos primórdios

É em algumas conferências publicadas, entretanto, em que podem ser encontradas as maiores expressões das exigências de novas técnicas e dos modelos propostos para modernização, contendo em si relações que articulam teatro, história, literatura e debate artístico, político e intelectual, e conformadas por redes que envolvem circuitos internacionais. Citemos, como exemplo, *Theatro Synthetico*, de Jarbas de Carvalho, publicada em jornal e em livro pelo Jornal do Commercio, como resultado de sua conferência em 1939 na Associação dos Artistas Brasileiros (AAB). Carvalho traz propostas para se atingir um teatro moderno, uma mistura excêntrica com clara influência do cinema, do naturalismo, do surrealismo e das tecnologias e engenharias de palco provenientes das óperas europeias, articulados a um forte tom nacionalista, combinando conservadorismo nos hábitos burgueses e propostas arrojadas. Se torna claro que ele se inspirava diretamente em Marinetti e no encenador italiano Anton Giulio Bragaglia, que por sua vez realizara conferências no Rio de Janeiro alguns anos antes.<sup>351</sup> Este é, portanto, um caso evidente de transferência de projetos culturais corporificado nas páginas de um livro.

Um outro exemplo de conferência publicada pode ser encontrado em *Teatro: arte do povo*, proferida por Hermilo Borba Filho na Faculdade de Direito do Recife em 1946 e impressa em 1947. Hermilo redesenha as perspectivas esboçadas nas décadas anteriores acerca da relação entre o teatro e as massas, e propõe uma redemocratização da arte cênica brasileira a partir da exploração de temas nacionais e da aproximação aos habitantes dos subúrbios, nos pátios das fábricas e feiras. Inspirado na “barraca” de Garcia Lorca, o teatro deveria, então, ir ao povo na carroceria de caminhões para se apresentar a uma população que não pode pagar pela entrada nas casas de espetáculo. Ao mesmo tempo, o teatro do estudante seria uma arma na luta contra a mercantilização e o aburguesamento da arte, dois dos maiores entraves ao desenvolvimento de nossa cena.<sup>352</sup>

---

dessas escolas, entretanto, demandaria pesquisa específica. FUSER, Rachel Araújo de Baptista. A formação do ator. In: FARIA, João Roberto (Dir). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 458-466.

<sup>351</sup> O livro *Fora de Cena: ensaios sobre teatro*, de Bragaglia, traduzido por Álvaro Moreyra e publicado pela Editora Vecchi em 1941, testemunha os traços deixados pelas passagens do encenador italiano pelo Brasil com espetáculos e conferências patrocinados por Nicolino Viggiani na década de 1930. Este volume, uma versão *ipsis litteris* da edição italiana de *Sottopalco*, lançada em 1937 pela Barulli, trazia as propostas radicais de Bragaglia (porém já relativamente atenuadas) e as percepções internacionais de um diretor próximo dos futuristas, que via no seu “teatro experimental” as possibilidades para se explorar o espaço cênico de modo que o tempo pudesse se tornar o protagonista de um espetáculo através da simultaneidade de ações e de recursos mecânicos, revelando uma nova poesia técnica permitida pela colaboração da indústria com a arte.

<sup>352</sup> BORBA FILHO, Hermilo. Teatro do Povo. In: \_\_\_\_\_. *Diálogo do encenador: Teatro do Povo, Mise-en-scène e A donzela Joana*. Recife: Fundaj: Ed. Massangana/ Edições Bagaço, 2005. p. 23-36.

Nessa conjuntura, a segunda consequência que pretendemos apontar como decorrente das transformações no entendimento do que poderia ser o teatro materializou-se na proliferação de bibliotecas. Muito embora seja certo que as bibliotecas teatrais não tenham surgido nesse momento, como analisado em nosso primeiro capítulo, elas serão apresentadas gradativamente como repositório de um almejado conhecimento em torno da prática teatral, e não somente como arquivo de peças, além de representarem uma pretendida religação com os valores literários. Pensadas como espaço de trocas, transmissão, apreensão e preservação da memória escrita, elas são instâncias que se equilibram entre o colecionismo, a cultura erudita e a instrumentalização, e fornecem um relevante ponto de contato das edições teatrais com seus leitores, sobretudo aqueles envolvidos com a atividade.

Em alguns casos, dizer que se possuía uma grande e completa biblioteca parecia se afigurar também como sinal de distinção. Do dramaturgo e empresário Luiz Iglezias, por exemplo, era dito que possuía “excelente biblioteca de teatro, uma das maiores e melhores das que existem em nossa terra”<sup>353</sup>. O caso mais emblemático, contudo, seria o de Procópio, que “encontra tempo para se entregar com boa vontade à boa literatura e sua bibliotheca theatral, lida e bem lida, é uma dessas espantosas construções que deviam ser espalhadas pelos quatro ventos para exemplo dos que querem vencer sem o livro”<sup>354</sup>. Em 1944, uma matéria do jornal *A Noite* assegurava que

A biblioteca teatral de Procópio é a mais completa do Brasil. Procópio não se contenta em possuir apenas obras contemporâneas que ele recebe de toda a parte do mundo. Guarda quase com avareza edições raríssimas, como por exemplo a primeira das obras de Molière, que está fechada num escrínio de cristal. Dez mil volumes das mais famosas peças do teatro mundial tem o poderoso sortilégio de isolar Procópio do mundo exterior.<sup>355</sup>

Em 1951, o periódico *Carioca* anunciava, decerto de modo sensacionalista, que Procópio tinha não apenas a maior biblioteca teatral do Brasil, como da América do Sul, muito maior que a biblioteca do SNT e que o acervo do gênero na Biblioteca Nacional.<sup>356</sup> Joracy Camargo relata que o astro, buscando projetar-lhe como dramaturgo, o “estimulava por todos os meios e modos, (...) oferecendo-me livros sobre teatro, já discutindo em longas noitadas assuntos teatrais (...). Juntos, e sozinhos, realizamos um verdadeiro curso de história do teatro”<sup>357</sup>.

<sup>353</sup> *Comoedia*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 19, ago-set. 1949.

<sup>354</sup> “Um inquérito sobre a decadência da literatura - a resposta de Procópio Ferreira”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1936. 2ª seção, p. 1 e 3.

<sup>355</sup> “Procópio e os brinquedos do público”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 10, 3 dez. 1944.

<sup>356</sup> MACHADO, Ney. “Bastidores”. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 827, p. 34, 9 ago. 1951.

<sup>357</sup> “Joracy Camargo conta suas aventuras”. Reportagem de Joel Silveira. *Vamos Lêr!*, Rio de Janeiro, p. 9-13, 13 abr. 1939. p. 12.

Deve-se também mencionar a biblioteca e arquivo do crítico teatral Brício de Abreu, que, segundo Caroline Cantanhede, se constituiu uma referência que permitia a Brício se posicionar “enquanto ‘detentor’ da memória do teatro brasileiro, porque até o seu falecimento, em 1970, nenhuma instituição conseguiu reunir um acervo tão representativo quanto o dele”<sup>358</sup>. De muitas dessas bibliotecas – perdidas ou dispersadas, e pertencentes a artistas, críticos, empresários, intelectuais, diletantes e instituições – não há mais do que vestígios ou indícios. O escritor Osório Dutra teria sido “dono de esplendida bibliotheca theatral esparramada por duas amplas salas da rua D. Luiza”<sup>359</sup>; e o *British Council*, em 1948, mantinha uma “biblioteca teatral perfeitamente atualizada, cujos volumes (...) estão à disposição dos críticos de teatro para consultas e empréstimos”<sup>360</sup>. Em 1949, iria à leilão a coleção Álvaro Moreyra, que incluía “riquíssima biblioteca teatral, desde a Antiguidade até a data presente – livros sobre teatro, mise en scène, cenografia, maquinaria, figurinos, história da arte teatral, dicionários de teatro”<sup>361</sup>, totalizando mais de dois mil volumes<sup>362</sup>. No mesmo ano, Paschoal Carlos Magno informava aos jornais que estava doando sua biblioteca, de aproximadamente dois mil volumes, ao Teatro do Estudante do Brasil<sup>363</sup>; e um ano antes José Jansen relatava que, quando buscou estudar caracterização cênica, Adacto Filho, membro dos Comediantes, afirmara que “poderia aprender facilmente e que para isso dispusesse de sua notável biblioteca teatral”<sup>364</sup>. Em 1965, era anunciado que o SNT teria adquirido a biblioteca do então falecido crítico Bandeira Duarte, composta de 2.000 volumes, “entre os quais várias raridades tais como quatro volumes de Comédias, de

---

<sup>358</sup> LOPES, Caroline Cantanhede. *Guardar para todos a memória de muitos: projetos e políticas para a preservação da memória das artes cênicas no Brasil*. 2020. Tese (Doutorado em História) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. p. 79. O arquivo de Brício passou por dispersões sucessivas e parte dele hoje se encontra dividida entre o Cedoc-Funarte e a Biblioteca Nacional. Segundo Valmir Aleixo Ferreira, a primeira dispersão “se deu em agosto de 1952, quando Brício, passando por dificuldade financeira, planejou em conjunto com seu irmão Jayme Brício de Abreu, que era leiloeiro público do Distrito Federal, vender parte de seu acervo pessoal, publicando no *Jornal do Comércio*, em 17 de agosto de 1952, o catálogo contendo todos os 799 itens para leilão da Coleção Brício de Abreu”. FERREIRA, Valmir Aleixo. 2017. Op. Cit. p. 39-40.

<sup>359</sup> THÉO-FILHO. “Alguns da equipagem”. *Beira-Mar*, Rio de Janeiro, p. 4, 22 abr. 1939.

<sup>360</sup> “Biblioteca Teatral do Conselho Britânico”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1948. 2ª seção, p. 2.

<sup>361</sup> *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 6 fev. 1949. (Anúncio).

<sup>362</sup> *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 15, 24 ago. 1949.

<sup>363</sup> VESENTINI, Maria. “Novos Roteiros de um idealista”. *Vida Política - Suplemento de A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 4, 25 set. 1949.

<sup>364</sup> ALMEIDA FILHO, Augusto de. “José Jansen, mágico do maquillage”. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 671, p. 15, 12 ago. 1948.

Calderón de La Barca, editados entre 1827 e 1830, e dois volumes de Teatro Cômico Português ou Coleção das Óperas Portuguesas, editado em 1787”<sup>365</sup>.

Há que se considerar que muitos volumes de uma biblioteca podiam circular de mão em mão, extravasando seus espaços físicos, e que os sujeitos também poderiam ler seus próprios volumes de maneira absolutamente dispersa. Isso é patente na entrevista do empresário teatral e ator Odilon Azevedo – da Companhia Dulcina-Odilon – ao repórter Silveira Peixoto no começo dos anos 1940:

Não tenho biblioteca, nem bem organizada nem mal organizada. Na realidade, não tenho livros... Leio-os... E vou deixando os volumes, em caixotes, nas casas de apartamento em que residio... Ou, então, em casas de parentes que têm bibliotecas. Tenho livros espalhados por toda parte...<sup>366</sup>

Por outro lado, as bibliotecas teatrais, ou de “homens de teatro”, também poderiam adquirir as dimensões de um verdadeiro projeto intelectual. Há, nesse sentido, alusões à biblioteca de Mario da Silva<sup>367</sup> – tradutor e grande bibliófilo que parece ter sido uma referência em matéria de literatura teatral, posteriormente diretor administrativo dos Comediantes e tradutor dos trabalhos da companhia de Sandro Polônio. Segundo os relatos, em sua residência na Urca ele dava “acesso a uma das mais completas bibliotecas de originais teatrais.”<sup>368</sup>. De acordo com Labanca, realizando “um duro trabalho de levantamento de peças”, Os Comediantes faziam essa busca também na casa de Tomás Santa Rosa, membro fundador do grupo, que “dispunha de uma das mais completas bibliotecas do gênero”<sup>369</sup>. Em 1944, ele declararia para a Revista da Semana: “Quando me apaixono por um assunto, estudo-o a fundo (...). O teatro, faz alguns anos, me absorve. Comprei tudo o que havia a respeito. Li muito. Li e formei minhas opiniões, extremamente desfavoráveis à maneira pela qual se fazia teatro no Brasil”<sup>370</sup>. De fato, Paulo Mendes Campos, quando do falecimento de Santa Rosa em 1956, diria:

<sup>365</sup> “Biblioteca do SNT”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 out. 1965. Caderno B, p. 9.

<sup>366</sup> PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores*, segunda série. Curitiba – S. Paulo – Rio: Editora Guaíra Limitada, 1941. p. 47.

<sup>367</sup> Mario da Silva, sobre quem pouco se sabe (que não deve ser confundido com Mário da Silva Brito), foi, entre as décadas de 1930 e 1940, delegado permanente da Argenteiros junto à SBAT. Ao que tudo indica, suas primeiras traduções de peças são da década de 1930, em parceria com Renato Alvim, como *A casa de chá da lua de agosto*, de John Patrick. A partir da década de 1940 ele faria traduções de textos de Georg Büchner, e, nas décadas de 1950 e 1960, de Friedrich Dürrenmatt, Brecht e, de Maquiavel, *A Mandrágora*.

<sup>368</sup> DÓRIA, Gustavo. “Os Comediantes”. *Dionysos* - Órgão oficial do Serviço Nacional de Teatro, Rio de Janeiro, n. 22, p. 5-30, 1975. p. 7.

<sup>369</sup> Ibid.

<sup>370</sup> “Arte não dinheiro! Este é o lema dos Comediantes”. Reportagem de Roberto Lyra Filho. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, p. 9-14, 18 nov. 1944. p. 10.

Experimentei a melancolia de ter sido o avaliador da biblioteca deixada por Santa Rosa. Suas esplêndidas coleções de teatro, arte e cinema me foram tocantes depois de sua morte. Descontadas naturalmente as limitações da nossa importação de livros e revistas culturais, o bom Santa tinha de tudo nesses três ramos. Podia adiar para outro mês o pagamento duma dívida a uma organização desnecessitada, mas tudo o que surgisse nos balcões de nossas livrarias, por mais dispendioso, ele comprava.<sup>371</sup>

Endossando o desenvolvimento do teatro como um percurso onde se vale do conhecimento como forma de distinção, Isaac Paschoal, o tradutor de Turkow, em artigo na Revista do Brasil de julho de 1944, abordando a polêmica das subvenções pelo SNT e atacando críticos que teriam se sentido ofendidos pelo cenógrafo, diz: “Qual a opinião dos senhores sobre os Comediantes? Que dizem do papel da escola? Que tal Shakespeare, Shaw, O’Neil e tôda essa cambada? Deixem de brigas e peçam ao Santa Rosa que lhes empreste os livros sôbre teatro, que êle possui – e lê”<sup>372</sup>.

Se, no final da década de 1930 e começo da década de 1940, o grupo Os Comediantes parece ter frequentado essas bibliotecas e ali fez reuniões a fim de eleger um repertório de espetáculos possíveis para as primeiras temporadas, em meados de 1944, construiu ao menos o protótipo de sua própria biblioteca, da qual puderam ser encontradas algumas fichas de controle de entrada e saída de livros com os títulos das respectivas obras.<sup>373</sup> Havia uma das edições brasileiras de *Cyrano de Bergerac*; as peças de Ibsen e as *Tragédias* de Shakespeare pela Edições Cultura; textos de Lenormand em tradução espanhola e diversas peças de Garcia Lorca pela Editorial Losada de Buenos Aires; de Eugene O’Neill, uma edição de Nova York (*Nine Plays*) e uma portuguesa; o teatro completo de Pirandello em edição italiana de 1938; o teatro de Eurípidés em dois volumes em francês; o *Teatro* de Oswald de Andrade publicado pela José Olympio, oferecido pelo autor em junho de 1944; volumes de Shakespeare em inglês e francês; uma série inglesa intitulada *The best one act plays*, relativa aos anos de 1931 a 1938; e volumes de peças de Maeterlinck em espanhol. Pelas informações inscritas nessas fichas, a biblioteca se formava pelas doações de membros do grupo ou por aquisição, e o movimento de alguns poucos consultantes ocorreu no ano de 1944. É bastante provável que o pequeno acervo ficasse armazenado na casa de algum integrante haja vista que Os Comediantes não possuía sede.

<sup>371</sup> CAMPOS, Paulo Mendes. “Santa Rosa é Teatro”, recorte de revista, s.n., s.p., s.d. Dossiê Santa Rosa. Cedoc-Funarte.

<sup>372</sup> PASCHOAL, Isaac. “Prosperity”. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 98, jul. 1944.

<sup>373</sup> Estas fichas estão no arquivo de João Ângelo Labanca, no Cedoc-Funarte.

De qualquer maneira, seja como projeto ou funcionamento efetivo, a prerrogativa, evidenciada por Turkow, de que os grupos dramáticos deveriam possuir suas bibliotecas se confirmava. De modo diferente dos grandes edifícios teatrais das nações, que possuíam bibliotecas para arquivamento e revisitação de repertório, a função da constituição desses acervos era a formação de um repositório do saber, fundamental para constituição do artista enquanto tal e para sua ética de trabalho. Aliás, é necessário ressaltar que há indícios dessa prática por amadores de menor visibilidade em cidades não centrais. O Clube Dramático Artur Azevedo, de São João Del Rey (MG), por exemplo, mantinha uma biblioteca teatral.<sup>374</sup> Em 1948, há notícias da biblioteca do Teatro do Estudante de Mimoso do Sul, no Espírito Santo, que recebera exemplares de *Iaiá Boneca* e em breve receberia a cópia de uma tradução de peça húngara feita por Luiz Iglezias<sup>375</sup>; e do Grupo Dramático Social e Recreativo de Natividade de Carangola, fundado em 1884 nesta pequena cidade no interior do Rio de Janeiro, que possuía na década de 1940 uma biblioteca teatral célebre regionalmente com mais de 5.000 volumes. Os jornais, descrevendo a localidade como “espécie de Paraíso Perdido do Teatro”, relatavam: “A cidade é doente por teatro. Não se encontra uma única pessoa que não trabalhe para o Clube ou, pelo menos, não tenha alguém na família que o faça”.<sup>376</sup> Reafirmando a função social desses espaços, em novembro de 1942, Lucelina B. da Silva Carneiro, da vila Primeira Cruz, escrevia ao SNT:

(...) tendo eu inaugurado nesta vila no dia [ilegível] de Novembro de 1940, o Teatrinho “Santos Carvalho”, o qual tem tido comédias mensalmente com regular sucesso e no dia 1º de Fevereiro do corrente ano a biblioteca infantil prof. “Luís Rêfo”, venho solicitar obras para os mesmos pois nos dias designados para leitura, na biblioteca, há muita concorrência.<sup>377</sup>

A resposta de Abadie Faria Rosa, cuja demora fora motivada pelo fato de a carta não trazer nem mesmo a localização da cidade, provavelmente no Maranhão, informa que embora o SNT possuísse uma “magnífica biblioteca especializada em teatro”<sup>378</sup>, não dispunha de volumes excedentes, enviando por correio, contudo, os títulos já editados pelo Serviço. Quase quatro meses depois, vem a resposta de Lucelina, agradecendo “em nome da biblioteca e Teatrinho” e acusando o recebimento.

<sup>374</sup> “Uma tradição de S. João del Rey”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 dez. 1944. 2ª seção, p. 2.

<sup>375</sup> “Peças para o Teatro do Estudante de Mimoso do Sul”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 28 jan. 1948.

<sup>376</sup> “Representa-se em grego, em Friburgo”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 15, 2 dez. 1947.

<sup>377</sup> Processo SNT s/n. 1942. Cedoc-Funarte.

<sup>378</sup> *Ibid.*

Há que se recordar que estes anos testemunham um aumento expressivo do número de bibliotecas pelo país. Paulo Iumatti salientou que esse crescimento extraordinário se dá entre 1942 e 1944, e que “em 1943, surgiram 81 novas bibliotecas privadas, as quais passaram a perfazer um total de 837. Foram construídas também 475 bibliotecas públicas e semipúblicas, que somavam, em seu conjunto, 1339”<sup>379</sup>. Muito embora as bibliotecas teatrais, privadas ou de órgãos e associações, via de regra não aparecessem nas listas do Instituto Nacional do Livro, elas também podem ser derivadas dos impulsos que alimentaram esse quadro geral. Há, contudo, espécie de ânimo internacional que parece incentivar essa prática e divulgá-la de maneira sedutora, o que se relacionava simultaneamente aos atributos do livro de teatro nas ambições de um teatro moderno, ao lugar desses impressos como importante meio de divulgação e circulação de ideias sobre as cenas mundiais, e à crescente preocupação com a conservação do patrimônio escrito de modo especializado. Essa conjunção conformava, decerto, práticas, imaginários, conceitos e projetos.

Em 1921, os jornais alardearam a doação da suposta maior biblioteca teatral do mundo, de Auguste Rondel, ao Estado francês, confiada à Administração da *Comédie Française*. Para o cronista de *O Combate*, ela seria até “um monumento que justifica uma viagem à Europa”<sup>380</sup>. Contando com mais de 100 mil volumes classificados em cinco divisões, a coleção seria transferida em 1925 para a Biblioteca do Arsenal, quando “o mundo teatral foi vivamente emocionado”<sup>381</sup>. A sedução por modelos teatrais franceses teria ainda um novo influxo na década de 1940. Fortalecido de modo ambíguo pelas circunstâncias da Segunda Guerra Mundial, o teatro francês, em chaves declaradamente modernas, terá impactos na cultura teatral brasileira e em suas formações escritas.

---

<sup>379</sup> IUMATTI, Paulo Teixeira. *Arte e Trabalho: aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945)*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2016. p. 162.

<sup>380</sup> “Donativo de valor”. *O Combate*, São Paulo, p. 2, 21 mai. 1921.

<sup>381</sup> “Em torno de uma bibliotheca de theatro”. *Leitura para Todos*, Rio de Janeiro, p. 81, dez. 1925.

#### 4.5. Leituras modernas: representantes e inflexões em tempos de guerra

Creio, porém, que no teatro moderno, que se estava fazendo na França, poderão os nossos autores encontrar um itinerário para a criação de uma literatura teatral entre nós.

Álvaro Lins, *Correio da Manhã*, 19 out. 1940

Em 1952, Tomás Santa Rosa concedeu entrevista ao jornal francês *Le Figaro* onde afirmava que “nós devemos tudo a Copeau”<sup>382</sup>, pois a constituição de seu grupo amador em 1937 se inspirou diretamente no encenador francês para encontrar um estilo que aliasse a iluminação, o cenário e o texto. Para o cenógrafo, o teatro brasileiro possuía duas tendências, a saber, uma folclórica e uma francesa – nascida da influência de Jean Giraudoux e Cocteau –, responsável pelo aparecimento de autênticos dramaturgos: Nelson Rodrigues, o trágico; e Lucio Cardoso, o místico. Tal inspiração fazia, portanto, declaradamente parte do projeto renovador empreendido pelos Comediantes desde o seu princípio, quando da lenta elaboração de sua “temporada de arte”. Por volta de 1938, Santa Rosa insistia, com concordância geral, que o “nosso programa deveria ser uma interpretação brasileira do movimento de Copeau, na França, assim como já antes acontecera com o Teatro de Brinquedo, francamente inspirado nos princípios que nortearam o mestre do Cartel”<sup>383</sup>. Para a primeira montagem, *A verdade de cada um*, de Pirandello, Brutus Pedreira teria feito um levantamento cênico do texto, baseado em estudos de Copeau e de Gaston Baty, “marcando toda a peça através de gráficos e entregando-o a Adacto Filho para que a ensaiasse”<sup>384</sup>.

Deve-se lembrar que o projeto do teatro de Copeau, em linhas gerais, se estruturava por meio de uma rígida oposição à industrialização desenfreada da atividade teatral, do engajamento em um combate pela restituição de sua dignidade, do retorno aos sentidos e fontes do passado, da pesquisa de formas de jogos cênicos tradicionais (notadamente a comédia dell'arte), da aposta na força do conjunto em detrimento de um astro, e da ambição de se forjar um patrimônio dramático da humanidade a partir da constituição e visibilidade de um repertório literário que alternasse peças clássicas e contemporâneas.<sup>385</sup> Conforme já

<sup>382</sup> Do original: “*nous devons tout à Copeau*”. (Tradução nossa). JEENER, J. B. “Copeau, Giraudoux inspireurs du théâtre brésilien, nous révèle M. Santa Rosa”. *Le Figaro*, Paris, 5 nov. 1952. Recorte. Dossier Brésil. Société d'Histoire du Théâtre.

<sup>383</sup> Esta informação é derivada do afamado relato de Gustavo Dória, integrante do grupo. DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975. p. 74.

<sup>384</sup> *Ibid.* p. 75.

<sup>385</sup> DUSIGNE, Jean-François. *Le Théâtre d'Art: aventure européenne du XXe siècle*. Paris: Éditions Théâtrales, 1997.

exposto, podem ser destacados três principais vetores de assimilação desse projeto no seio de círculos que buscavam reformar o teatro brasileiro a partir dos anos 1920: a bandeira anti-mercantilização a orientar uma arte de objetivos espiritualizados; a importância do texto, que deve ser estudado meticulosamente para a construção do espetáculo; e o retorno à tradição clássica. Ao observarmos o projeto dos Comediantes, essas três características se apresentavam de modo simultâneo e bastante evidente. Em reportagem na *Revista da Semana* em novembro de 1944, era afirmado que “os Comediantes lançaram o seu protesto: arte e não cruzeiros”<sup>386</sup>. Na mesma reportagem, Santa Rosa declarava que o grupo não queria ganhar dinheiro e que sua maior preocupação é o estudo: “O senhor assistiu a um ensaio e deve ter visto como é esmiuçada a peça. A obra é minuciosamente estudada, sob todos os seus aspectos: não só o estético como o psicológico, o histórico, etc. Estudamos o autor, seus antecedentes, assim como as condições sob as quais a obra foi escrita”<sup>387</sup>. Ao mesmo tempo, o olhar sobre a tradição clássica era simbolizado sobretudo pela defesa de Molière dentro de um repertório a ser escolhido, alguém cuja presença, nas palavras de Gustavo Dória, “era tida como das indispensáveis, do ponto de vista didático”<sup>388</sup>.

Embora a apropriação de Copeau seja nítida na iniciativa dos Comediantes, as ressonâncias de seu projeto já podiam ser vislumbradas anteriormente, seja com o Teatro de Brinquedo, em 1927, ou na analisada conferência do professor Robert Garric, realizada sob os auspícios da Comissão de Teatro Nacional em 1936. Contudo, para além da força dessa concepção francesa e das regularidades discursivas que permeavam os intuítos de modernização – o salvacionismo, a seriedade do repertório, a nacionalização, os ideais de civilização, a afirmação da autoria, a intervenção do Estado, o enfrentamento do modo de produção dominante –, as projeções do que poderia ser o teatro moderno passavam também pela recepção e apropriação de outros autores e modelos estrangeiros. É evidente que se por um lado esses indicadores por si só configuravam representações sobre o moderno nos imaginários, por outro, na maior parte das vezes eles não significavam grandes e duradouras transformações nos palcos, constringidos pelas condições produtivas, oscilando entre as possibilidades dos amadores e dos profissionais, e compondo de pequenas aventuras a projetos mais coerentes que se atentavam tanto para a legitimidade intelectual quanto para oportunidades de mercado.

---

<sup>386</sup> “Arte não dinheiro! Este é o lema dos Comediantes”. Reportagem de Roberto Lyra Filho. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, p. 9-14, 18 nov. 1944. p. 14.

<sup>387</sup> *Ibid.* p. 10.

<sup>388</sup> DÓRIA. *Op. Cit.* p. 84.

A despeito das limitações para incorporação dessas ideias nos tabladados, o que demandaria mudanças nas estruturas de trabalho, a circulação de referências pode ser verificada em livros e escritos em geral, como espécie de repositório de anseios modernizantes com potencial formador. Alguns exemplos podem brevemente evidenciar essas disposições e revelar em quais sujeitos e propósitos eram depositados tais sentidos. Sílvia Fernandes demonstrou como o disputado ensaiador do começo do século Eduardo Victorino era, surpreendentemente, uma figura que possuía ambições que ultrapassavam as funções que usualmente foram atribuídas ao ensaiador, isto é, a simples marcação de atores e a disposição dos elementos do palco.<sup>389</sup> Em seu artigo “Cem anos de Teatro - A mecânica e a arte de encenação”<sup>390</sup>, publicado em três partes na revista *Ilustração Brasileira* no final de 1922, ele revela impressionante conhecimento da arte teatral e referencia nomes chave para o que se consagrou como teatro moderno na Europa (dentre eles o duque de Meiningen, Antoine e Gordon Craig), apresentando o panorama histórico que teria levado a esse movimento inovador. Ainda que não tenha realizado seu próprio projeto da forma que gostaria, Victorino demonstra alto grau de consciência da nova arte da encenação e se filia a propostas naturalistas e ao mestre Antoine, denotando inclusive as influências de Zola, para quem os cenários teriam no teatro a mesma função que a descrição no romance. Nas palavras de Sílvia Fernandes,

Provavelmente Eduardo Victorino teve acesso à “*Causerie sur la mise en scène*”, em que Antoine funda a prática e a teoria da encenação moderna, ao distinguir, como nosso ensaiador, duas partes da encenação: uma delas material, relativa à constituição do cenário, que serve de meio à ação, ao desenho e ao agrupamento das personagens, e a outra imaterial, que diz respeito à interpretação e ao movimento do diálogo.<sup>391</sup>

De modo similar, algumas obras estrangeiras circulantes em volumes importados parecem ter suprido uma demanda por bases escritas que fornecessem instrumental técnico e teórico para a estruturação da prática teatral amadora comprometida com ideais reformistas. É o caso de *Le Théâtre d'Amateurs – manuel d'art théâtral*, de Georges Villard, publicado em 1926, adquirido para a biblioteca do gabinete do ministro Gustavo Capanema em 1939, precisamente quando se iniciavam os debates em torno da distribuição de

---

<sup>389</sup> FERNANDES, Sílvia. Notas sobre Victorino. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 3, p. 174-181, 2003.

<sup>390</sup> VICTORINO, Eduardo. “Cem anos de Teatro - A mecânica e a arte de encenação”. *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, out., nov. e dez. 1922.

<sup>391</sup> FERNANDES. Op. Cit. p. 179.

subvenções entre amadores e profissionais pelo SNT.<sup>392</sup> Defendendo que o século pertence ao amadorismo em seu sentido mais genuíno, Villard argumenta que o teatro amador é necessário pois fomenta o gosto pela arte, fornece divertimento aos habitantes de pequenas localidades e atua como pioneiro na literatura dramática moderna.<sup>393</sup> Sua prática desenvolve a memória e, desde que propostas peças bem escritas, cada ensaio pode servir como um pequeno curso de literatura, oferecendo aprendizados para inúmeros aspectos da vida cotidiana. Para tanto, porém, seria necessário trabalhar com método e aplicação, motivo pelo qual o livro, fartamente ilustrado, orienta sobre a escolha de uma peça; a ordenação de um espetáculo; a organização dos bastidores; a criação de figurinos; a construção e pintura de cenários; truques de sonoplastia; a orquestração de figurantes; terminologia teatral; custos com direitos autorais; como aprender um papel e criar sua fisionomia; manuseio de armas cênicas; e como receber os espectadores, preocupando-se com a iluminação e ventilação da sala, e produzindo cartazes e programas.

Dada a recorrência nas bibliotecas consultadas, é plausível que *Modern Theatre Practice – A handbook for non professionals*, obra de propósito similar ao da anterior, igualmente tenha servido como espécie de guia a amadores brasileiros interessados em equiparar sua arte à que vinha sendo feita em grandes centros internacionais a partir da observação de métodos e éticas de trabalho. Escrito por Hubert C. Heffner, Samuel Selden e Hunton D. Sellman, todos professores de universidades norte-americanas<sup>394</sup>, e editado pela primeira vez em 1935<sup>395</sup>, este manual era declaradamente destinado a não profissionais em grandes e pequenas cidades, universidades, escolas, igrejas, fábricas, campos de reabilitação, alojamentos, lojas de departamento, em suma, em todo tipo de comunidade ou organização onde pessoas estivessem reunidas e onde um pequeno teatro pudesse tornar a vida do trabalhador menos dura e o permitisse sonhar. Ao apostar nos amadores como grandes responsáveis pelo renascimento da arte teatral ao longo da história, eram expostos processos,

<sup>392</sup> Relatório dos trabalhos executados na Biblioteca da Secretaria de Estado do Ministério da Educação e Saúde durante o mês de março de 1939. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCg1936.10.30.

<sup>393</sup> VILLARD, Georges. *Le Théâtre d'Amateurs - manuel d'art théâtral*. Paris: André Lesot Éditeur, 1926.

<sup>394</sup> Respectivamente, da *Stanford University*, *The University of North Carolina* e *University of Iowa*.

<sup>395</sup> Este livro parece ter sido um sucesso de livraria nos Estados Unidos entre as décadas de 1930 e 1940, pois sua primeira edição é de 1935, com mais três reimpressões em 1936, 1937 e 1938; a segunda edição é de 1940, com mais duas reimpressões até 1941; e uma terceira edição é de 1946. Os volumes encontrados são datados de 1941. Em 1966, seria feita uma tradução argentina, intitulada *Técnica teatral moderna*, também com diversas reedições. HEFFNER, Hubert C.; SELDEN, Samuel; SELLMAN, Hunton D. *Modern Theatre Practice - A handbook for non professionals*. 2. ed. New York: F. S. Crofts & Co., 1941.; HEFFNER, Hubert C.; SELDEN, Samuel; SELLMAN, Hunton D. *Técnica teatral moderna*. Traducida por Leal Rey. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

etapas, divisões do trabalho e requisitos para que a produção de um espetáculo se desse de modo planejado, de maneira que fossem harmonizados e orquestrados os diversos elementos da performance, comparada à execução de uma sinfonia sob a batuta de um condutor. Tal orientação pedagógica era sustentada pela crença explícita de que na moderna prática do teatro nenhum elemento pode ser desconsiderado. Guiado por essa prerrogativa, o volume discutia três dos mais importantes aspectos de uma produção, isto é, a direção, o cenário e a iluminação<sup>396</sup>. Ademais, eram apresentadas fotografias de peças de autores clássicos e modernos (como Shakespeare, Eugene O'Neill e Clifford Odets) encenadas por conjuntos amadores, sobretudo universitários; plantas apontando os elementos de um palco; e uma bibliografia selecionada de obras relacionadas à prática teatral contemporânea. Deve-se ressaltar que a presença desse livro em nosso contexto pode testemunhar não apenas o crescente destaque dos Estados Unidos no panorama teatral moderno internacional, conforme sublinhado em seu prefácio, como também o ascenso de títulos norte-americanos no mercado editorial brasileiro na década de 1940, motivado pela Segunda Guerra Mundial.

É possível se observar por meio desses exemplos que princípios relacionados à encenação moderna eram mais notórios através da leitura do que se supõe, buscando orientar métodos de trabalho e tornando conhecidos (ainda que em círculos bastante restritos) algumas figuras chave nesse processo. À vista disso, deve-se salientar que desde a década de 1920 o nome do dramaturgo italiano Luigi Pirandello era praticamente sinônimo de literatura teatral moderna. Após a passagem, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, da Companhia Vera Vergani com o espetáculo *Seis personagens à procura de um autor*, em 1923, a Gazeta de Notícias trazia que

Luigi Pirandello (...) é, actualmente, o autor dramático de maior voga no estrangeiro.

O famoso autor italiano é, hoje, o que foi Ibsen no seu tempo. A Itália considera-o, com justas, razões, como o renovador de sua arte dramática. (...). É um teatro novo. Todas essas peças, de intenção philosophica, estudam o problema complexo da personalidade humana, nas suas relações com a sociedade.

Tomemos, por acaso, uma das peças de Pirandello, “La Volupté de l’Honneur”. É uma comédia que difere, essencialmente, de todas as outras, e cria uma nova fórmula, impregnada de intellectualidade. (...).

E é precisamente essa nova feição do teatro do grande autor italiano que o colloca no primeiro plano dos creadores do teatro moderno.<sup>397</sup>

<sup>396</sup> Para a segunda edição foi incluída ainda uma seção sobre figurino e maquiagem.

<sup>397</sup> V. P. “Bambolinas”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 4, 4 set. 1923.

A obra teatral de Pirandello era conhecida no Brasil através da vinda de companhias italianas em meados da década de 1920<sup>398</sup>, havendo uma única montagem brasileira, de *Così é (se vi pare)*, traduzida como *Pois é isso*, pela companhia Jayme Costa em 1924. Nas palavras de Alessandra Vannucci, “as peças, mais do que objeto de encenação, eram objeto de espanto, como algo indubitavelmente “novo”, no sentido de surpreendente, polêmico e censurável – o que talvez inibisse montagens por parte de artistas locais”<sup>399</sup>. Em 1927, o dramaturgo finalmente visitaria o Brasil junto de sua companhia, o Teatro d'Arte, apresentando no Rio de Janeiro e em São Paulo um repertório de catorze peças, e concedendo entrevista a Sergio Buarque de Holanda para O Jornal.<sup>400</sup>

Será duradoura a persistência de seu nome como sinônimo de um teatro filosófico e de difícil apreensão, donde subjaz o entendimento de que para se representar a humanidade em sua profundidade psicológica seria preciso lançar mão de recursos atípicos. Não é acaso que, sobre a estreia de *Vestido de Noiva* em 1943, Nelson Rodrigues tenha relatado corrosivamente que o público fazia comparações a Pirandello, pois naquela época “qualquer peça de um nível mínimo, que não fosse débil mental, tinha de ser pirandelliana, a muque”<sup>401</sup>. As diversas recepções do dramaturgo italiano ao longo de anos faziam assim com que seu nome fosse imediatamente associado à metateatralidade, ao extravasamento dos limites narrativos habituais e a representações do próprio autor em cena, expedientes por vezes utilizados até mesmo pela comediografia ligeira, conforme já mencionado.

Embora suas peças não tenham sido publicadas no Brasil daqueles anos e o acesso a suas obras se desse por espetáculos e por artigos noticiosos ou analíticos na imprensa, em 1946 seria editado pelo PEN Clube do Brasil *Pirandello e seu teatro*, do acadêmico Cláudio de Souza. Fruto de conferência realizada na Academia Brasileira de Letras, trata-se de um dos raros livros nacionais de então que se debruça longamente sobre as técnicas e características de um dramaturgo estrangeiro; fortemente embasado, contudo, no livro do

<sup>398</sup> Segundo Alessandra Vannucci, até 1927 “o público havia assistido às versões italianas dos *Sei personaggi*, no Teatro Municipal do Rio, em 1923 pela Companhia Vera Vergani e em 1925 pela Companhia Niccodemi; *Il gioco delle parti*, em 1924 pela Companhia Mimí Aguglia e em 1926 pela Companhia Italia Almirante; *Così é (se vi pare)* e *Come prima, meglio di prima*, em 1924 pela Companhia Maria Melato”. VANNUCCI, Alessandra. O ilustre Sr. Pirandello pegou o trem na Central do Brasil. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 289-303, 2017. p. 297.

<sup>399</sup> Ibid.

<sup>400</sup> Tratava-se de uma “viagem em obediência a uma dinâmica de promoção internacional que tentava capitalizar o sucesso estrondoso, embora escandaloso, alcançado enquanto autor em montagens dirigidas por nomes consagrados, como Max Reinhardt e Georges Pitoëff, a partir de 1921, nas capitais europeias”. Ibid. p. 295.

<sup>401</sup> RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 170.

argentino José Maria Monner Sans, *El teatro de Pirandello*, publicado em 1936 e com toda certeza circulante no Brasil. Além disso, volumes importados de suas peças, ao que tudo indica provenientes particularmente da Argentina, parecem ter tido papel relevante na difusão de seu repertório. Na década de 1930, a Ediciones Argentinas Condor possuía uma pequena coleção intitulada *Teatro para Leer*, onde eram lançados não apenas textos de Pirandello (*Todo sea para bien*, *Cuando se es alguien* e *Seis personajes en busca de autor*), mas também de Eugene O'Neill (*Imperador Jones*, *Ana Christie*, *Raro Interlúdio* e *Ligados*), Fernand Cromelínck (*Carina*), Cristina Winsloe (*Internado de Señoritas*) e Oscar Wilde (*La importancia de llamarse Ernesto*). Tratava-se de uma iniciativa que aliava nomes de projeção no panorama da dramaturgia moderna internacional a preços módicos (segundo Jorge Amado, custavam 95 centavos em moeda argentina, o equivalente a 5\$000)<sup>402</sup>, combinação impensada no Brasil daqueles anos. Desse modo, é certo que livros de teatro argentinos também exerceram papel relevante ao possibilitarem o acesso a peças e teorias, ocupando espaço em um nicho onde as editoras brasileiras não se arriscavam provavelmente devido aos custos de tradução e direitos autorais.<sup>403</sup> Esta presença, conforme já afirmado em nosso capítulo dois, será crescente durante a Segunda Guerra Mundial, com a dificuldade para importação de edições francesas.

A escolha do repertório por grupos ou companhias que visavam ser associados a impulsos renovadores também pode denotar as peças e autores que poderiam figurar em um “panteão” moderno, ao mesmo tempo em que revela as orientações dos projetos artísticos e

---

<sup>402</sup> AMADO, Jorge. “Problemas do livro brasileiro”. *O observador econômico e financeiro*, Rio de Janeiro, p. 41-48, fev. 1940. p. 47.

<sup>403</sup> Vale dizer que, além de mencionadas por Jorge Amado, algumas das obras da coleção *Teatro para Leer* puderam ser encontradas encadernadas conjuntamente na biblioteca de João Ângelo Labanca, no Cedoc-Funarte. No que se refere à circulação de obras teóricas, o argentino José Maria Monner Sans, ao lado do uruguaio Federico Orcajo Acuña, era conhecido no Brasil por sua obra *Panorama del nuevo teatro*, com primeira edição em 1939 e segunda em 1942, sendo mencionado na imprensa para embasar teoricamente argumentos acerca de dramaturgos contemporâneos como Ibsen, Pirandello, O'Neill, Bernard Shaw, Paul Claudel, Wedekind, Cromelínck, Lenormand e Garcia Lorca, bem como sobre as formas de expressão de um novo teatro que estilizava as percepções do “eu” e evadiam da realidade. Um outro exemplo de obra teórica argentina circulante no Brasil, já na segunda metade da década de 1940, é *Creadores del Teatro Moderno*, publicada em 1946 em luxuoso volume. Escrita pela atriz e diretora russa Galina Tolmacheva – discípula de Stanislavski radicada na Argentina após a Revolução de 1917 e tradutora para o espanhol de Tchekhov e Pushkin –, a obra analisava os trabalhos de Antoine, Paul Fort, Copeau, Meiningen, Max Reinhardt, Gordon Craig, Stanislavski, Meyerhold, em suma, diretores consagrados como grandes expoentes da encenação moderna. Este livro pôde ser encontrado, por exemplo, nos acervos de Pascoal Carlos Magno e de João Ângelo Labanca, e, conforme assinatura datada, fora adquirido por este último em São Paulo em 1947. ORCAJO ACUÑA, Federico. *Tetro de Hoy*. Montevideo: Edición de la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1936.; MONNER SANS, José Maria. *Panorama del Nuevo Teatro*. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1942.; TOLMACHEVA, Galina. *Creadores del Teatro Moderno: los grandes directores de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946.

o acesso a determinados textos. Nesse sentido, a atriz Dulcina de Moraes, habituada a montagens de peças de bulevar luxuosas e bem cuidadas, buscando empreendimentos mais ousados e bem vistos intelectualmente, decidiu-se pela montagem de *Pigmalião*, de Bernard Shaw, em 1942, e de *Bodas de Sangue*, de García Lorca, em 1944, possivelmente a primeira montagem do dramaturgo espanhol no Brasil, em tradução encomendada a Cecília Meireles.<sup>404</sup> Já o Teatro Experimental do Negro, para sua estreia em 1945, optou por encenar *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill, por ser uma peça que se adequava simultaneamente aos seus anseios de modernização da cena e de discussão dos problemas raciais. Nos anos seguintes seguiriam, dentre outras peças, *Otelo* de Shakespeare; *Todos os filhos de Deus têm asas*, também de O'Neill; e *O filho pródigo*, releitura da parábola bíblica encomendada a Lúcio Cardoso.

Também Os Comediantes tiveram como uma de suas primeiras ações a escolha de originais para comporem o repertório, de modo que pudessem marcar o “surgimento de um movimento de moldes revolucionários para a plateia média do teatro brasileiro de então”<sup>405</sup>. Os interesses iniciais recaíram sobre Pirandello, “autor que Santa Rosa julgava imprescindível para uma iniciativa como a nossa, tal o cunho revolucionário que sua obra apresentava”; André Obey; Cocteau; Cromelinck; Molière, considerado “fundamental para um exercício de interpretação”<sup>406</sup>; Marcel Achard; Musset; *Noite de Reis*, de Shakespeare; e *Peer Gynt*, de Ibsen<sup>407</sup>. Mesmo que poucos desses títulos e autores tenham sido de fato montados, chama a atenção o equilíbrio entre autores clássicos e contemporâneos, bem como certa proeminência da dramaturgia francesa.<sup>408</sup>

<sup>404</sup> As obras completas de Garcia Lorca, bem como o citado *Panorama del Nuevo Teatro* de Monner Sans, eram então publicadas pela Editorial Losada, de Buenos Aires, que possuía contrato com os depositários e distribuidores A. Herrera & Cia. Ltda para venda de todos os seus títulos no Brasil. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 31, set. 1943. (Anúncio).

<sup>405</sup> DÓRIA. Op. Cit. p. 74.

<sup>406</sup> Ibid.

<sup>407</sup> Cecília Meireles, que traduziria para o grupo *Pelleas e Melisanda*, de Maeterlinck, revelou ter feito o mesmo trabalho em relação a *Peer Gynt*: “(...) quando Os Comediantes apareceram, acreditei com alegria que o teatro no Brasil passava a aproximar-se dos meus interesses de espectadora e, de certo modo, de autora. Quando traduzi para esse grupo uma peça de Maeterlinck e outra de Ibsen [*Peer Gynt*] foi movida simplesmente pelo desejo de manifestar a minha solidariedade artística com os seus componentes”. “Sempre houve crises” - Entrevista a Paulo Mendes Campos. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1947. 2ª seção, p. 1-2. A tradução de *Pelleas e Melisanda* não foi publicada, mas uma cópia datilografada, com correções atribuídas à escritora, encontra-se sob a guarda da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/literatura/mss\\_I\\_07\\_21\\_001A.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/literatura/mss_I_07_21_001A.pdf). Acesso em: 12 jul. 2018.

<sup>408</sup> As quinze peças de fato montadas pelos Comediantes, entre 1940 e 1947, foram: *A verdade de cada um*, de Pirandello; *Escola de Maridos*, de Molière; *Um Capricho*, de Musset; *O Leque*, de Goldoni; *Pelleas e Melisanda*, de Maeterlinck; *Uma mulher e três palhaços*, de Marcel Achard; *O Escravo*, de Lucio Cardoso;

Decerto, as condições de implementação e transposição de todas essas ideias e textos para poéticas cênicas guardavam uma série de particularidades e obstáculos. Afinal, a distância que separa as teorias e as peças em livro da realidade dos palcos se relaciona às estruturas produtivas, mas também pode ser pensada de maneira análoga à distância existente entre livro e leitura, isto é, entre enunciado e recepção. Esses indicadores, contudo, revelam os imaginários e figurações do moderno que atravessavam parte do meio teatral, mesmo que as referências estivessem em constante tensão com as modernidades modelares, as desejadas e as possíveis. Eles dão a ver, ainda, formas de circulação internacional de ideias, sujeitos e objetos.

A chegada de Louis Jouvet em 1941 traria também alguns contornos específicos às representações acerca do teatro moderno, de maneira que o diretor francês pudesse ser visto como espécie de protótipo do “encenador ideal”.<sup>409</sup> Jouvet iniciara sua carreira no começo do século como colaborador de Jacques Copeau no *Théâtre du Vieux Colombier* e se tornaria figura de destaque na renovação teatral francesa do entreguerras, formando, conforme já mencionado, junto a outros três discípulos de Copeau – Gaston Baty, Charles Dullin e Georges Pitoëff – o *Cartel des Quatre*.<sup>410</sup> Apesar do esfacelamento do *Cartel*, quando começa a Segunda Guerra Mundial, Jouvet – à frente do *Théâtre de l'Athénée* e professor no *Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique* de Paris desde 1934 – já goza de imenso prestígio como um dos herdeiros legítimos do trabalho de Copeau. Ele emerge também no cinema e encena espetáculos de grande plasticidade que se valiam de um repertório de

---

*Vestido de Noiva e A mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues; *Desejo*, de Eugene O'Neill; *Fim de Jornada*, de Robert Scheriff; *Era uma vez um preso*, de Jean Anouilh; *A Rainha Morta*, de Henry de Montherlant; *Terras do sem fim*, adaptação do romance de Jorge Amado feita por Graça Melo; e *Não sou eu....*, de Edgar da Rocha Miranda.

<sup>409</sup> As condições da turnê desse ator e encenador nesse período pela América Latina, e sobretudo pelo Brasil, foram já detidamente pesquisadas por Teresa Ribeiro Guimarães, Walter Lima Torres e Denis Rolland, além do tema ter tangenciado trabalhos como os de Heloísa Pontes e Valmir Aleixo Ferreira. GUIMARÃES, Teresa Ribeiro de Queiroz. *Louis Jouvet, um mestre francês nas raízes da renovação teatral*. 1981. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.; TORRES NETO, Walter Lima. *Le Brésil et le théâtre français*. La tournée du Théâtre Louis Jouvet au Brésil. 1991/1992. Mémoire de D.E.A. – Institut d'Études Théâtrales de Paris III, Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 1991/1992.; ROLLAND, Denis. *Louis Jouvet et le Théâtre de l'Athénée*. “Promeneurs de rêves” en guerre de la France au Brésil. Paris: L'Harmattan, 2000.; PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2010.; FERREIRA, Valmir Aleixo. 2017. Op. Cit.

<sup>410</sup> Esta associação, criada em 1927, era baseada em uma solidariedade recíproca para com as atividades de cada um, objetivando fortalecer um teatro de arte que se mantivesse financeiramente, levantando-se contra a mercantilização promovida pelo chamado teatro de boulevard e contra o poder da crítica jornalística, ao mesmo tempo em que orquestravam suas programações, turnês e políticas de preços.

autores clássicos e contemporâneos, cujos textos deveriam ser extremamente respeitados e valorizados a partir de uma interpretação minuciosa.

De maneira sucinta, em meio às restrições ao repertório impostas pela ocupação alemã – particularmente às representações de Jules Romains e de Jean Giraudoux, os quais os nazistas propuseram substituir por Goethe e Schiller<sup>411</sup> –, Jouvét e sua companhia deixam Paris inicialmente em direção à Suíça e à “zona francesa livre”, momento no qual é elaborado um cuidadoso projeto de turnê pela América Latina. Seguindo para o Brasil, via Lisboa, eles chegam ao porto do Rio de Janeiro em 26 de junho de 1941, dando início a um percurso que passaria, além de São Paulo, pela Argentina e pelo Uruguai. Nos teatros municipais das duas cidades brasileiras foram representados espetáculos de autores como Jules Romains, Émile Mazaud, Jean Giraudoux, Steve Passeur, Molière, e adaptações de La Fontaine. Impedida de retornar à França devido ao bloqueio do Atlântico, o prefeito do Rio de Janeiro, Henrique Dodsworth, propôs à trupe que ali se estabelecesse e preparasse a temporada do ano seguinte, 1942, financiada em parte pelo governo Vargas. A partir de então seria reelaborado o destino da companhia, que seguiria em turnê por outros países da América Latina até o retorno para a França com o fim do conflito mundial, em 1945. Seguiu-se, portanto, uma segunda temporada brasileira em 1942, com espetáculos de Alfred de Musset, Jean Sarmant, Jules Supervielle, Paul Claudel, Prosper Mérimée, além de novamente Giraudoux e Molière.<sup>412</sup>

Venerado nos círculos teatrais e estabelecendo redes com artistas e instâncias de poder, Jouvét foi rapidamente recebido por Vargas no Palácio do Catete, pelo diretor do DIP Lourival Fontes, cortejado pelo embaixador francês, convidado para almoços, recepções e conferências no SNT, na SBAT e na Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Ao mesmo tempo, diversos artigos sobre a arte da encenação, sobre a “arquitetura da cena”, sobre suas peças e ideias saíam na imprensa, ensejando discussões no meio teatral e sobretudo entre aqueles desejosos de uma renovação. Suprindo as expectativas de um público ansioso por um “Teatro de Arte”, sem abrir mão do culto à personalidade, Jouvét corporificava, como presença física e comprobatória, esse novo emblema, expressando os frutos do trabalho de Copeau. Visto como “herdeiro espiritual” e representante do criador do *Vieux Colombier*, ele reforçava uma percepção metafísica do papel do teatro, tido como espécie de religião.

<sup>411</sup> JOUVET, Louis. *Prestiges et Perspectives du Théâtre Français*. Quatre ans de tournée en Amérique Latine, 1941-1945. 8. ed. Paris: Gallimard, 1945. p. 10.

<sup>412</sup> A lista completa do repertório dessas temporadas é apresentada em TORRES NETO, Walter Lima. As turnês do teatro francês no Brasil. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Teatro em francês: quando o meio não é a mensagem*. Curitiba: Ed. UFPR, 2018. p. 37-71.

Nas palavras de Jean-François Dusigne, Jovet “concebia o teatro como uma igreja e uma escola”<sup>413</sup>, onde o ator deve exercer um sacerdócio. Como em todos os membros do *Cartel des Quatre*, a vontade de renovação se traduzia paradoxalmente como uma tentativa de resgatar valores antigos, fazendo com que peças clássicas e contemporâneas fossem misturadas no repertório. O conhecimento da tradição se apresentava assim como método para se reencontrar uma harmonia dos elementos que compõem o espetáculo, o que demandava recorrer ao teatro grego, aos mistérios medievais e ao teatro elisabetano, objetivando “um equilíbrio do corpo e do espírito que dava à manifestação uma dimensão ao mesmo tempo litúrgica e lúdica”<sup>414</sup>.

Ademais, Jovet encarnava a defesa da concepção do espetáculo como projeto estético e intelectual, o que ilustrava perfeitamente a distância entre o que chamamos de “função-encenador” e o trabalho do ensaiador, ou diretor de cena, cujo domínio de um conjunto de técnicas deveria levar à operacionalização de uma mecânica cênica codificada e previsível. Materializava-se, assim, a transfiguração de uma função técnica sem muita autonomia criativa em espécie de demiurgo criador. Seguindo os passos de Copeau, contudo, e como todos os integrantes do Cartel, Jovet defendia o respeito ao texto e o autor como mestre do teatro. O *metteur en scène* deveria ser, por conseguinte, intermediário na viabilização de uma obra escrita, permitindo ao ator ser intérprete e veículo da criação textual, fundamental para a corporificação de seu sentido.<sup>415</sup>

Há, porém, outros impactos na cultura teatral escrita motivados pelas circunstâncias políticas e impulsionados por essa turnê, que testemunham inflexões da influência francesa no campo teatral durante a Guerra. Para além dos inúmeros percalços que envolveram os périplos entre cidades do Uruguai, Argentina, Chile, Peru, Colômbia, Venezuela, Cuba,

---

<sup>413</sup> Do original: “concevait le théâtre comme une église et une école”. (Tradução nossa). DUSIGNE. Op. Cit. p. 205.

<sup>414</sup> Do original: “un équilibre du corps et de l'esprit qui donnait à la manifestation une dimension à la fois liturgique et ludique”. (Tradução nossa). Ibid. p. 190. Não é acaso, portanto, que o dramaturgo por excelência encenado por Jovet tenha sido Jean Giraudoux, cujo trabalho era em grande medida orientado pela recriação de clássicos e de temas mitológicos. Deve-se dizer que, apenas nas temporadas brasileiras de 1941 e 1942, foram levadas ao palco cinco peças de Giraudoux: *La guerre de troie n'aura pas lieu*; *Electra*; *Ondine*; *Judith*; e *L'Apollon de Marsac* (posteriormente alterada para *L'Apollon de Bellac*), um texto inédito cuja estreia se daria no Rio de Janeiro.

<sup>415</sup> Deve-se frisar que são conhecidos os impactos da presença de Jovet no projeto dos Comediantes, sempre lembrados nas narrativas sobre o grupo. Resumidamente, o contato e uma conversa direta com o encenador francês teriam levado o conjunto a refletir sobre a necessidade de incluir em seu repertório autores brasileiros, condição fundamental para o alcance de um teatro de qualidade que dialogasse com o público. O resultado foi a inclusão das peças de Lucio Cardoso e Nelson Rodrigues. Assim, a prerrogativa que conferia soberania ao texto na montagem do espetáculo e que impelia à procura de originais nacionais acabava por contribuir para que o teatro brasileiro conquistasse maior legitimidade intelectual, o que se dava a partir do reconhecimento do teatro enquanto literatura alinhada aos maiores expoentes de outros gêneros.

Haiti, México, Martinica e Guadalupe, não deve ser esquecida a posição ambígua, para dizer o mínimo, da turnê de Jovet na América Latina, patrocinada pelo governo de Vichy<sup>416</sup> como parte de suas estratégias para ação no exterior e resgate do prestígio francês durante a ocupação. Ao retornar a Paris em 1945, contudo, Jovet realizou uma conferência relatando a aventura latino-americana, que seria publicada nesse mesmo ano pela Gallimard sob o título *Prestiges et Perspectives du Théâtre Français - Quatre ans de tournée en Amérique Latine, 1941-1945*, e se tornaria um sucesso de livraria, com dezoito edições consecutivas. Nesta conferência, há nítido esforço para se conceder à ação a imagem da resistência e da França eterna, reforçando a perspectiva do exílio e sem qualquer menção à palavra “Vichy”, o que refletia o entusiasmo diante da liberação. Ele aplainava, desse modo, quaisquer mínimas contradições e consolidava para o empreendimento o sentido de uma motivação superior e exclusivamente artística, absolutamente distante de objetivos políticos do governo Pétain.

Ocorria, portanto, um deslocamento dessa experiência, de espécie de missão cultural do regime colaboracionista para elemento a compor os quadros heroicos da França livre ao término do conflito, o que mascarava inconvenientes, como o fato de a companhia não ter recebido visto de Washington para passar pelos Estados Unidos em direção ao Canadá durante a turnê e de ter sido vigiada pelo FBI. O financiamento de Vichy era, em verdade, silenciado não só por Jovet, mas desde a sua realização pelo empresário judeu Marcel Karsenty, o que fez com que as temporadas fossem transformadas em símbolo da resistência contra a ocupação estrangeira ao anunciarem a persistência e vitalidade da cultura francesa clássica.

Embora a vinda da companhia não tenha se dado sem tensões – com artigos na imprensa que afirmavam que Jovet portava “uma mensagem do marechal Pétain no bolso do colete”<sup>417</sup> e se referiam ao escândalo como “*affaire Jovet*”<sup>418</sup> –, a longa tradição da influência cultural francesa e as redes de francofilia fizeram com que o pretenso discurso da

---

<sup>416</sup> Este fato fora trazido à tona por Hugo Suppo e esmiuçado por Denis Rolland. SUPPO, Hugo. Intelectuais e Artistas nas estratégias francesas de “propaganda cultural” no Brasil (1940-1944). *Revista de História*, USP, São Paulo, n. 133, p. 75-88, 1995.; ROLLAND. 2000. Op. Cit.

<sup>417</sup> “Cousas da Cidade”. *Diário de Pernambuco*, Recife-PE, p. 4, 21 jun. 1941.

<sup>418</sup> “Jovet e a guerra”. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, p. 2, 18 jun. 1942. Deve-se mencionar, ainda, que as reações contrárias à turnê ganharam algum corpo junto à comunidade francesa residente no Rio de Janeiro, ligada à diplomacia inglesa e partidária da resistência à invasão nazista, sendo cerceada pelas forças do Estado Novo. Conforme demonstrou Valmir Aleixo, os membros do Comitê De Gaulle do Rio planejaram até mesmo uma manifestação para impedir a estreia da temporada, o que foi reprimido graças à interferência do crítico Brício de Abreu, próximo a Jovet, que contatou o delegado de polícia para prisão dos envolvidos. FERREIRA. 2017. Op. Cit. p. 205-206.

resistência fosse encampado e defendido. O principal modo de expressão desse alinhamento tem sua chave na entrevista concedida pelo encenador à revista *Diretrizes* em junho de 1942: pressionado para responder de modo explícito aos rumores de comprometimento com o fascismo, ele insiste na tônica de que nunca fez política em sua vida, exceto a política do teatro, ao qual tentou restituir o espírito humanista, argumentando que “o futuro da França (...) acha-se no seu passado”.<sup>419</sup> Esta operação discursiva terá ressonâncias em um conjunto de produções escritas, levando a um refluxo da publicação de obras francesas, e mesmo em idioma francês, no Brasil.

Nesse sentido, em 1943 a editora do PEN Club publica *Le Sieur de Beaumarchais*, do acadêmico Claudio de Souza, peça em quatro atos escrita em francês, versando sobre peripécias da vida do autor de *O barbeiro de Sevilha*, através de seu encontro fictício com personagens de sua própria obra. Distribuída no Brasil pela Livraria Zelio Valverde, a edição, bem cuidada, trazia em sua capa de ornamentos rococós uma ilustração de um ensaio de *O barbeiro de Sevilha* em Versalhes, onde a rainha Maria Antonieta encarna uma personagem acompanhada por Beaumarchais ao piano. Além disso, antecedem o texto cartas de legitimação de Louis Jouvet e do professor Fortunat Strowski, escritas após a leitura do manuscrito. Enquanto o primeiro se interroga sobre as demandas para uma eventual montagem e ressalta a originalidade dramática do texto, dentro do qual um autor é confrontado por suas criaturas, isto é, seus duplos, sombras e seu “subconsciente literário”; o segundo aponta que deseja muito ver a peça encenada, não necessariamente por profissionais, mas por quem ame o teatro e seja culto, e demarca que a qualidade do texto reside no fato de ele ser uma “ressureição”, uma vez que “a história da França ali revive em traços inesquecíveis, em personagens característicos”<sup>420</sup>.

Também podem ser mencionadas algumas iniciativas da editora Americ-Edit, casa criada no Rio de Janeiro por Max Fischer, judeu francês antigo chefe da seção literária da Flammarion, de Paris entre 1913 e 1940. Vindo para o exílio brasileiro com visto diplomático em 1941, acompanhado de sua esposa Madeleine Fischer, e permanecendo até 1946, ele fundou empreendimento que acabaria por preencher a lacuna criada pela escassez de obras francesas no mercado após a invasão alemã, publicando e republicando autores,

<sup>419</sup> “Jouvet e a guerra”; “Democracia, Liberdade e Justiça - Sonho de quarenta milhões de franceses”. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, p. 2-3 e 23, 18 jun. 1942.

<sup>420</sup> Do original: “c`est une réssurrection. L`histoire de France y revit en traits inoubiables, dans les personnages caractéristiques (...)”. (Tradução nossa). SOUZA, Claudio de. *Le Sieur de Beaumarchais*. Pièce en quatre actes. Rio de Janeiro: Ed. PEN Club, 1943. p. 9.

alguns dos quais parte do catálogo da Flammarion. Para tanto, Fischer se valeu de uma significativa rede de apoio junto a intelectuais, círculos políticos e grupos católicos<sup>421</sup>, transformando sua casa não apenas em bastião da cultura francesa durante a guerra e propagadora dos ideais *gaullistas*, mas também em defensora do regime de Vargas. Embora tenham sido publicados importantes autores brasileiros – como Manuel Bandeira, Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Alceu Amoroso Lima –, alguns deles em coleção dirigida por Álvaro Lins, uma parte fundamental da produção se concentrava em inúmeros franceses como Maupassant, Ernest Renan, Zola, André Gide, Pierre Loti, François Mauriac, André Maurois, Maurice Barrès e Anatole France. A Americ-Edit prometia ainda publicar todos os títulos em língua francesa em três formatos diferentes: edições comuns, edições de luxo e edições encadernadas; e possuía pretensões de distribuição em toda América.

Um conjunto de edições da casa foi dedicado ao teatro.<sup>422</sup> Em 1942, foram publicados *Réflexions du Comédien*, de Louis Jouvet; *L'Annonce faite à Marie*, peça de Paul Claudel (com segunda edição em 1945); e *Cyrano de Bergerac* (com segunda edição em 1946). Em 1943, foi a vez de *L'Aiglon* e *La Samaritaine*, ambas peças também de Edmond Rostand. Entre 1944 e 1945, foram lançados como parte da série de sugestivo título *La France de Toujours* os volumes *Les chefs-d'oeuvre de Corneille*, *Les chefs-d'oeuvre de Marivaux* e *Les chefs-d'oeuvre de Molière*, este último em dois tomos e com doze peças. Essas obras – produzidas em parceria com a Presses Universitaires de France e a Imprensa Nacional – eram organizadas por Georges Raeders, também francês, estudioso do teatro e diretor do Liceu Franco-Brasileiro de São Paulo, e continham biografia cronológica, análises, notas explicativas e textos de especialistas sobre os dramaturgos.

Prosseguindo nos exemplos que representavam um refluxo de edições teatrais francesas, em 1945, a Livraria do Globo de Porto Alegre publicaria a peça *Um taciturno*, de

---

<sup>421</sup> Étienne Sauthier aponta que Fischer recebera importantes suportes no Rio de Janeiro, a exemplo do diplomata Pedro Leão Veloso, secretário do Ministério das Relações Exteriores a partir de 1942; dos empresários Louis de la Saigne e Raymundo de Castro Maya, que financiaram a editora; e do próprio Getúlio Vargas. Já Valmir Aleixo Ferreira relata os vínculos do editor com o crítico teatral Brício de Abreu, a quem teria auxiliado no levantamento de maquinário para uma pretensa gráfica que imprimiria a revista *Comoedia*. SAUTHIER, E. A. Crise do contexto, crise nas relações? In: JOBIM, José Luís *et al* (Orgs.). *Diálogos França-Brasil: circulações, representações, imaginários*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2019. p. 149-173.; FERREIRA. 2017. Op. Cit.

<sup>422</sup> Podemos supor que esse interesse de Fischer não era acaso ou apenas derivado da composição do panorama de autores franceses, pois em 1924 ele publicara com seu irmão, Alex Fischer, o livro *Dans deux fauteuils*, e em 1927 *Dans une baignoire*, ambos pela Flammarion e constituindo “*notes e impressions de théâtre*”. FISCHER, Max et Alex. *Dans deux fauteuils* (Notes et impressions de Théâtre). Paris: Ernest Flammarion Éditeur, 1924. \_\_\_\_\_. *Dans une baignoire* (Notes et impressions de Théâtre). Paris: Ernest Flammarion Éditeur, 1927.

Roger Martin du Gard, assinalando com destaque o fato de o texto ter sido encenada pela primeira vez por Jouvett na França em 1931. Antes disso, em 1942, o jornal literário *Dom Casmurro*, dirigido por Brício de Abreu – crítico teatral, colecionador, tradutor de diversas peças francesas para os palcos na década de 1940 e apaixonado pela cultura desse país<sup>423</sup> –, lança uma série de cadernos suplementares contendo peças teatrais, intitulada “*Dom Casmurro – Teatro*”. Brício negava os modelos da coleção *Theatro Brasileiro da SBAT* (que para ele não teria logrado êxito) e das edições do SNT (excessivamente caras), para assumidamente apresentar um formato inspirado “no mestre desse gênero, que é a *Petite Illustration-Théâtre*”<sup>424</sup>, mencionada em nosso capítulo dois. De fato, tratava-se do mesmo projeto de publicar peças recentemente levadas aos principais palcos, e até mesmo as capas, na maior parte das vezes, eram praticamente idênticas às da série francesa, com um suposto cartaz da montagem estampado, como pode ser observado nas imagens abaixo.



**Imagens 95-96:** Edições de “*Dom Casmurro – Teatro*” e de “*La Petite Illustration Théâtre*”

Com as dificuldades para obtenção de papel naqueles anos, foram lançados, ao que tudo indica, catorze números de modo irregular até 1945, dentre eles as peças *Iaiá Boneca*, de Ernani Fornari; *A família Léro-Léro*, de Magalhães Junior; *Cidadão Zero*, de Gastão Pereira da Silva e Delorges Caminha; *Joaninha Buscapé*, de Luiz Iglezias; *Angelus*, de Bibi Ferreira; *Maria vai com as outras*, de J. Ruy; e *Sindicato dos Mendigos*, de Joracy Camargo. Os volumes receberam o patrocínio do relógio Suíço Longines, dos produtos de beleza Coty e da Caixa Econômica Federal. Embora a coleção fosse muito mais a aplicação de um formato francês periódico como separata de um jornal a peças contemporâneas brasileiras,

<sup>423</sup> FERREIRA, Valmir Aleixo. 2017. Op. Cit.

<sup>424</sup> ABREU, Brício. “A Semana”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, p. 3, 7 fev. 1942.

há que se enfatizar a presença de *L'Apollon de Marsac*, de Giraudoux, montada por Jouvett especialmente para sua turnê latino-americana.

No final de 1945, o jornal Dom Casmurro se empenhará em duas iniciativas editoriais extremamente bem preparadas. A primeira delas foi um número especial de Natal que homenageava o tricentenário do *Illustre Théâtre*, trupe de Molière formada em 1643, e era inteiramente destinado à sua vida, obra e contexto histórico, em 112 páginas em grande formato, contendo textos de críticos brasileiros e franceses, inúmeras gravuras, diversas ilustrações de edições francesas antigas, lista de discos existentes com gravações de peças, cronologia, iconografia em cores sobre os trajes de corte e a moda no século XVII, fotografia de espetáculos e análises de peças.<sup>425</sup> Esta edição de luxo parece ter alcançado bastante êxito, tendo o próprio jornal (decerto com objetivos publicitários) afirmado que a tiragem de 55.000 exemplares se esgotara em 48 horas.<sup>426</sup>

A segunda iniciativa editorial de Dom Casmurro era distribuída gratuitamente a quem adquirisse a primeira. Tratava-se de um caderno, incorporado à sua série teatral, contendo traduções brasileiras de quatro peças de Molière: *O Avoado*, tradução de *L'Etourdi* por Armando Gonzaga; *O Médico à Força*, por Lourival Coutinho; *Escola de Maridos*, nas versões em versos por Arthur Azevedo e em prosa por Gastão Pereira da Silva; e *O Marido Confundido (ou Georges Dandin)*, apresentada como a primeira tradução de Molière no mundo, feita em 1713 pelo brasileiro Alexandre de Gusmão, conselheiro do Conselho Ultramarino e secretário privado do rei D. João V. Esta publicação fora encomendada pelo SNT e, assim como a anterior, celebrava o tricentenário do *Illustre Théâtre*, apresentando vasta iconografia e estabelecendo um paralelismo entre as traduções brasileiras e as primeiras edições francesas com as fac-símiles de suas capas. Por certo, configurava-se um empreendimento absolutamente inédito, haja vista que essas traduções aparentemente nunca haviam sido publicadas no Brasil.<sup>427</sup> Além disso, como no volume anterior vendido conjuntamente, havia grande investimento imagético [Imagens 97-102, p. 503] e apurada pesquisa histórica, feita provavelmente nos recursos oferecidos pelos acervos de Brício de Abreu e de seus colegas próximos. A publicação chega inclusive a informar notícias de

---

<sup>425</sup> Deve-se lembrar que, no ano seguinte, Dom Casmurro publicaria no mesmo modelo um número especial sobre Shakespeare, já mencionado em seção anterior.

<sup>426</sup> “O nosso número de Natal e o seu suplemento”. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, p. 6, 5 jan. 1946.

<sup>427</sup> Apenas a tradução de Alexandre de Gusmão havia sido publicada anteriormente em Portugal, e comporia suas *Obras* editadas pela Edições Cultura, de São Paulo, no mesmo ano de 1945.

outras traduções de Molière levadas aos palcos brasileiros, cujos manuscritos, apesar dos esforços, não foram encontrados.



**Imagens 97-102:** *Traduções Brasileiras de Molière*. RJ: Dom Casmurro; SNT, 1945.

É possível se observar, em alguns aspectos da edição, como Molière poderia ser utilizado a favor de um discurso anticomunista. Isto é particularmente nítido na introdução a *O Marido Confundido*, feita pelo escritor Clado Ribeiro Lessa especialmente para o volume com o objetivo de se comprovar que Alexandre de Gusmão dera ao Brasil, ainda colônia, o título de primeiro país do mundo a traduzir Molière, ao mesmo tempo em que se começava cedo a fraudar os direitos autorais, pois a peça fora traduzida e adaptada sem ao menos a menção ao nome do autor. No estudo de Lessa chama atenção o argumento de que

“o teatrólogo não tinha preferências, para o exercício da faina satirizante”<sup>428</sup>, fustigando criticamente da mesma maneira todos os extratos sociais, o que fazia com que o homem do povo não fosse tabu como em nossos dias, compartilhando da mesma sorte de todos os tipos humanos e sendo igualmente exposto ao ridículo. Ultimamente, ao contrário, estaria

(...) na moda o vezo de pintores, dramaturgos, e também escrivinhadores de profissão, os chamados “intelectuaes”, afetarem grande simpatia pelos necessitados e pelo proletariado braçal, e procurarem fazer por todas as formas seu endeusamento artístico. Chegam mesmo a considerar-se colegas dos operários, compartilhadores da miséria em que vivem, e solidários com suas exigências, apelidadas de reivindicações; evitam, porém, cuidadosamente, o convívio dos trabalhadores manuais, a modéstia de seu passado, e os ambientes em que eles procuram lenitivos e folguedos. O socialismo dos literatos profissionaes é obra de ficção como os romances, os versos e as peças teatraes que escrevem (...). Inspiram-nos quasi sempre o despeito contra os ricos, a inveja do êxito de colegas melhor aquinhoados, e o covarde instinto de conservação, pois esperam para breve o reinado absoluto da foice e do martelo (...).<sup>429</sup>

Ainda que certamente este não fosse o objetivo principal do projeto de Dom Casmurro, um discurso como o de Lessa aplainava questionamentos crescentes e buscava pacificar tensões sociais e pretensões políticas que aos poucos se imputava ao teatro, em prol de valores supostamente imutáveis.

Um ano antes, portanto em 1944, já havia sido lançada a publicação e suposta primeira tradução de *O Avaro*, feita pelo crítico teatral Bandeira Duarte<sup>430</sup> para a Livraria Editora Zelio Valverde, cujo proprietário, a quem é oferecida dedicatória, “tanto me animou a transformar uma simples tradução em uma obra mais completa”<sup>431</sup>. Em projeto ambicioso, inaugurava-se, sob a direção de Duarte, uma “Biblioteca de Teatro” que não passou deste primeiro número.<sup>432</sup> Com este livro se pretendia mais do que a tradução do texto francês e, sob as informações completas apresentadas na capa em iluminuras – “tradução brasileira estudo bio-bibliográfico e resumo da História do Teatro Francês por Bandeira Duarte” –, era construído um projeto de leitura erguido a partir de mecanismos que configuram bem

<sup>428</sup> LESSA, Clado Ribeiro. O Marido Confundido. Comédia em três atos: Introdução. In: MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin. *Traduções Brasileiras de Molière*. Rio de Janeiro: Dom Casmurro: Serviço Nacional de Teatro, 1945. p. 3-8. p. 4.

<sup>429</sup> Ibid.

<sup>430</sup> É digno de nota que, em 1948, Bandeira Duarte seria eleito bibliotecário da SBAT.

<sup>431</sup> MOLIÈRE. *O Avaro*. Trad. Bandeira Duarte. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zelio Valverde, 1944. p. 5. O volume consultado contém também uma dedicatória manuscrita, de 20 de abril de 1944, de Bandeira Duarte a Max Fischer.

<sup>432</sup> Embora esta “Biblioteca de Teatro” não tenha se desenvolvido, é possível que Bandeira Duarte, próximo de Zelio Valverde, tenha tido influência na organização da coleção de dramaturgos brasileiros contemporâneos lançada pela casa no ano seguinte e já analisada anteriormente.

elaborados protocolos de leitura. Além da comédia de Molière, de fotografias, de iluminuras feitas pelo ilustrador Goulart e de um índice remissivo de nomes ao final, o estudo biográfico e bibliográfico e o resumo da história do teatro francês cobrem 99 páginas do livro, parte maior do que o próprio texto dramático.<sup>433</sup>

Nesse percurso, o tradutor insere a trajetória mítica ascendente de Molière – de saltimbanco perambulando pelas estradas a comediógrafo e ator da corte de Luís XIV – nas forças históricas da sociedade francesa que permitiram o seu desenvolvimento. Justifica ainda a “oportuna excepcional” do volume, amparado na “boa vontade dos editores”, devido à “falta absoluta de obras em nossa língua, sobre Molière, e a deficiência da nossa bibliografia de história teatral, aliadas à curiosidade cada vez maior dos leitores brasileiros em torno do assunto”. Assim, essas motivações deram ensejo a transformar o que inicialmente seria uma “simples tradução” em um “trabalho mais completo”.<sup>434</sup> As mediações editoriais cumprem função ativa na concepção e realização desse empreendimento, havendo um projeto de leitura articulado ao mesmo tempo pelos usos do autor do texto teatral, pelo tradutor e autor dos estudos adicionais, pelos editores e pelo próprio texto dramático. Era pretendido, dessa maneira, um tipo de fruição orientado pela inscrição da obra na história e pelo acento pedagógico na relevância e motivações para que ela fosse entendida enquanto um clássico universal. Duarte nega, contudo, trazer novidades ou completude à história de Molière, argumentando que “esta obra só é completa porque é a única no seu gênero, em brasileiro, e a sua novidade está apenas em vir dizer aos que só lêem a nossa língua, aquilo que já foi dito em quasi todas as outras línguas do mundo.”<sup>435</sup> O projeto, desse modo, adquiria ares de missão esclarecedora.

O livro não passou despercebido e foi destacado na imprensa como responsável por elevar o nível cultural das edições do gênero, pois era “dos melhores até agora aparecidos entre nós”, com “edição de quase luxo”<sup>436</sup> e um aspecto gráfico que “constitui um padrão em que outros se deveriam moldar”.<sup>437</sup> Apontado como “livro do momento, pelo menos nos círculos teatrais”<sup>438</sup>, ele inaugurava a série prometida por Bandeira Duarte, onde se pretendia

---

<sup>433</sup> Esse estudo é dividido em 13 capítulos: *A língua francesa; Resumo da história do teatro francês; A Renascença e a Reforma na França; O século de Luís XIV; O teatro em Paris no começo do século XVII; Molière; Aprendizado; O fim da Odisséia; A conquista de Paris; “Comédiens du Roi!; Vitória!; Penúltimo Ato...; e Um doente que não era imaginário...*

<sup>434</sup> Ibid. p. 7.

<sup>435</sup> Ibid.

<sup>436</sup> “A Biblioteca de Teatro dirigida por Bandeira Duarte”. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 448, p. 9, 6 mai. 1944.

<sup>437</sup> “Estante de Livros – O Avarento”. *Boletim do SAPS*, Rio de Janeiro, p. 10, 1944.

<sup>438</sup> Ab. “O Avarento”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 9, 22 abr. 1944.

não apenas a publicação de peças, mas “verdadeiros cursos sobre épocas, figuras e coisas de teatro, tanto em nosso país, como no mundo inteiro”<sup>439</sup>. É assim, com esse intuito, que o volume unia texto teatral a praticamente uma segunda obra histórica e teórica, e entronizava Molière como espécie de patrono da coleção, uma vez que “tudo o que se fez antes parece ter esperado pela sua chegada, como tudo o que se fez depois é inspirado no conjunto de sua obra que aparece como um código definitivo do teatro”<sup>440</sup>.

*O Avarento* também homenageava e celebrava, nas pessoas do tradutor e dos editores, não só o tricentenário da criação do *Illustre Théâtre*, mas também a encenação da peça no Brasil pela Cia. Procópio Ferreira, que de fato encomendara a tradução<sup>441</sup>. O espetáculo teve sua estreia em agosto de 1940, permanecendo em cartaz no Teatro Serrador, no Rio de Janeiro, por 85 representações consecutivas, e seguindo em excursões pelo país ao longo de 1941, 1942 e 1943.<sup>442</sup> Bandeira Duarte se valia do êxito dessa montagem como “resposta decisiva” a atestar o valor da obra, e construía uma associação entre a encenação original de Molière, estreada no *Palais-Royal* de Paris em 9 de setembro de 1668, e a encenação de 1940, apresentando a distribuição do elenco em ambas. Deve-se notar, assim, que tanto este livro quanto o volume de peças de Dom Casmurro vinculavam as peças de Molière e suas respectivas traduções a algumas montagens nacionais recentes. Em 1941, a Companhia Jayme Costa havia encenado *O médico à força*, precisamente na tradução em prosa de Lourival Coutinho; no mesmo ano, Procópio montaria a versão em prosa de Gastão Pereira da Silva para *Escola de Maridos*, e no final de 1942 Os Comediantes levariam aos palcos a tradução da mesma peça em versos por Artur Azevedo.

Com efeito, o interesse pelas peças do ícone francês naqueles anos ultrapassava as publicações. Em 14 de outubro de 1937, a Companhia de Arte Dramática Álvaro Moreyra promoveu uma “tarde cultural” com leitura de cenas de *O doente imaginário*. Em 1939, o Liceu Franco-Brasileiro de São Paulo, coordenado por Georges Raeders, representava em

<sup>439</sup> “A Biblioteca de Teatro dirigida por Bandeira Duarte”. *Carioca*. Op. Cit.

<sup>440</sup> “Livros Novos - O Avarento”. *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 9, 12 jul. 1944.

<sup>441</sup> Esta tradução também serviria, após sua publicação, para a montagem amadora, no final de 1944, do Departamento de Arte e Teatro do Centro Acadêmico Cândido de Oliveira da Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil. “Os novos intérpretes de O Avarento”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 22 nov. 1944.

<sup>442</sup> Procópio Ferreira, caracterizado como o protagonista Harpagon, estampou o primeiro volume da revista teatral Comoedia – fundada por Brício de Abreu em junho de 1946 –, onde era dito que a sua “magnífica interpretação” recebeu palavras de admiração de Louis Jouvet, então no Rio de Janeiro. *Comoedia*, Rio de Janeiro, Ano 1, N. 1, jun. 1946. De fato, Procópio recebera uma carta elogiosa de Jouvet, datada de 30 de janeiro de 1942, “guardada como relíquia, espécie de condecoração”, em que o encenador afirmava que desde que o vira no palco não podia conceber outro ator ao seu lado para uma acalentada montagem de *Dom Juan*, também de Molière. TORRES NETO. 2018. Op. Cit. p. 49.

francês o *Médecin malgré lui*, por seu grupo de teatro. Em 1943, *O Avaro*, em tradução de Gastão Pereira da Silva, era apresentado em São Paulo pela Companhia Nacional de Comédias. Além de *O Avaro* e *Escola de Maridos*, Procópio representara em 1942 e 1943 *O Burguês Fidalgo* e *Um marido em apuros*, ambas traduzidas também por Bandeira Duarte. Jovet trouxera no repertório *Escola de Mulheres* e *Os Ciúmes de Barbouillé* em 1941 e *O Médico à Força* em 1942, e também realizou aqui conferências sobre Molière ilustradas pela representação de cenas. Além disso, em 1942 a Talmagráfica, conforme já mencionado, lançaria em meio aos comediógrafos brasileiros de sua coleção Teatro Nacional, uma “transposição” de Celestino Silva para *As Preciosas Ridículas*; e em 1944, a SBAT, em sessão solene comentada por, dentre outros, Olegário Mariano, Álvaro Moreyra, Luiz Edmundo, Armando Gonzaga e Lourival Coutinho, inauguraria em sua sede o retrato do “criador da comédia moderna”<sup>443</sup>.

Pelo que nos foi possível verificar por meio da imprensa, a primeira edição brasileira de uma peça de Molière foi a de *Tartufo, ou o hipócrita*, traduzida pelo capitão Manoel de Souza para ser representada no Teatro do Bairro Alto de Lisboa, publicada no Rio de Janeiro por E. Seignot Plancher em 1830. A despeito disso e das representações do autor francês durante os períodos colonial e imperial de que se tem registro, assim como da circulação de impressos e da presença de edições francesas ou portuguesas nas mãos dos livreiros e em bibliotecas<sup>444</sup>, é no bojo do complexo processo de modernização do teatro brasileiro que ele ganha novos significados. Vale dizer que mesmo com a constante vinda de companhias francesas nas primeiras décadas do século XX, a presença de Molière nos repertórios parece ter sido rara. Embora nas décadas de 1920 e 1930 circulassem as traduções “libérrimas” portuguesas – reedições de Antonio Feliciano de Castilho e publicações revisadas ou

<sup>443</sup> “Molière e sua obra”. *A Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 31 mar. 1944.

<sup>444</sup> Joracy Camargo, em sua conferência *Teatro Brasileiro - Teatro Infantil*, analisada em seção anterior, afirma que na Nova Ópera, construída em substituição à primeira Casa da Ópera do Rio de Janeiro, “representaram-se comédias de Molière, sob os auspícios do Marquês de Lavradio, então Vice-Rei”. Walter Lima Torres aponta que, segundo relatos de viajantes, ao longo dos séculos XVII e XVIII também havia obras de Molière representadas na colônia por negros alforriados; e Evelyn Lima menciona que Saint-Hilaire conta em detalhes a montagem que assistiu de *O Avaro*, em São Paulo, na segunda década do século XIX. No século XVIII, as suas obras eram comercializadas popularmente em Portugal na forma de folhetos, como demonstrado por Orna Levin, muitas vezes em adaptações livres que chegaram ao Brasil no século XIX. CAMARGO, Joracy. *Teatro Brasileiro - Teatro Infantil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937. p. 10-11.; TORRES NETO, Walter Lima. Molière, um mito? In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). *Arquitetura, teatro e cultura: revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. p. 209-224.; LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Entre a metrópole e a colônia: dramaturgia e cena teatral no Brasil (1711-1822). *Urdimento*, Florianópolis-SC, n. 8, p. 73-90, dez. 2006.; LEVIN, Orna Messer. O entremez nos palcos e folhetos. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil, objetos e práticas*. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2005. p. 413-420.

acomodadas por Guedes de Oliveira –, a década de 1940 se revela como momento de inflexão na recepção de Molière no Brasil, ganhando nova projeção e fôlego nos meios teatrais e intelectuais. Mesmo que as relações com seus textos na utilização para algumas montagens pudessem se dar de maneira bastante maleável e livre, e que companhias tenham percebido uma oportunidade na subvenção do SNT a espetáculos que demandassem “ambiente especializado”, a voga *molièresca* naqueles anos se situava no entrecruzamento de outras três motivações.

A primeira delas dizia respeito à drástica diminuição das importações de livros franceses a partir de 1940, com o bloqueio naval inglês interrompendo “quase todo o suprimento de livros provenientes dos territórios sob controle alemão”<sup>445</sup>. Para além do aumento da proveniência de obras de países como Argentina e Estados Unidos, as principais consequências desse processo foram a especulação em torno do livro francês (o que levou a uma corrida por esses objetos e a preços excessivos no mercado livreiro); e o surgimento de editoras, como a mencionada Americ-Edit, que publicavam em solo brasileiro os títulos franceses agora escassos.<sup>446</sup> Decerto, traduções como as mencionadas aqui também podem ser vistas como desdobramentos e alargamentos dessas inflexões, isto é, como publicações que não apenas supriam uma demanda de mercado, mas apostavam economicamente em um possível alcance de público mais amplo.

A segunda motivação se relaciona ao lugar particular ocupado por Molière, dentro do panorama de clássicos, nos projetos de modernização teatral. Referido até mesmo como grande fundador do teatro latino, ele era, juntamente com Shakespeare, apresentado como modelo, uma vez que ambos teriam sido “homens de teatro” completos, isto é, autores, diretores e atores. Nas descrições de sua figura eram enfatizados, dentre outros elementos, a itinerância de sua fase ambulante, o heroísmo, a entrega de uma vida ao teatro, seu aspecto popular, a atividade coletiva, a escrita certa na crítica social dos costumes, a denúncia dos vícios por meio de personagens que são antimodelos de conduta, tudo isso arrematado pela imagem de seus últimos momentos antes da morte passados no palco, em uma interseção perfeita entre vida e obra. Um conhecimento ideal da importância e trajetória do autor era, portanto, fundamental para um teatro brasileiro que se pretendia moderno e,

---

<sup>445</sup> HALLEWELL. Op. Cit. p. 540.

<sup>446</sup> Esses pontos foram abordados por Etienne Sauthier, que analisa ainda a Atlantic Edit, de Charles Ofaire, também um editor francês em exílio, que assim como Max Fischer trabalhou para a manutenção da presença francesa no campo da literatura, difundindo seus livros para diversos pontos do continente americano a partir do Rio de Janeiro. SAUTHIER. Op. Cit.

consequentemente, supostamente universal. Abadie Faria Rosa afirmaria, por ocasião da publicação de *O Avarento* em 1944, que Molière trazia uma “semente de fé e esperança”, pois fizera “brotar, do solo fecundo da França, todos os ensinamentos de eclosão espiritual” da cultura latina transmitidos ao mundo.<sup>447</sup> Apesar de suas peças tratarem de uma realidade social específica, havia assim um esforço de atualização permanente, de afirmação do seu valor natural e da ideia de que seu teatro pudesse falar em qualquer tempo e qualquer sociedade, o que, certamente, compunha a noção de “clássico”, apoiada na crença de que há um sistema universal de referências. A presença inquestionável de Molière desde o princípio da elaboração do repertório dos Comediantes, como exercício didático, significava o alinhamento à certa modernização de matriz francesa, cuja religação a formas teatrais do passado demandava preparo intelectual e servia como elemento distintivo que revestia seus adeptos de autoridade inerente diante do teatro ligeiro de fácil reprodução e consumo.

A terceira motivação para o que chamamos de voga *molièresca* no Brasil da década de 1940 residia nos sentidos políticos da produção e circulação dessas obras em face da Guerra. O sentimento de frustração com a derrota do país tido como baluarte da cultura e democracia ocidentais tivera como contraponto a construção de discursos e dispositivos que reforçavam sua vitalidade e o sentimento de apoio e pertencimento à cultura francesa. O impulso para essas manifestações havia sido, sem dúvidas, a turnê de Jovet, alguém descrito por José César Borba como “um ministro” com seus secretários e audiências oficiais, responsável pela “grande obra de renovação da mise-en-scène do teatro de Molière”, e que trouxera consigo a poesia como solução para a crise do teatro.<sup>448</sup> Eram revisitadas as tônicas dos imaginários historicamente associados ao teatro francês e às suas diversas acepções de modernidade, que reforçavam o sentido do teatro como veículo dos ideais de civilização e cultura, representando, por conseguinte, a própria nação e seu patrimônio imaterial. É justamente na reafirmação e reconfiguração dessa tendência, nas chaves do teatro moderno, que se insere a turnê de Jovet. Enquanto missão cultural de propaganda veiculada através do teatro e da evocação de seus supostos valores eternos e universais<sup>449</sup>, esse

<sup>447</sup> Ab. “O Avarento”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 9, 22 abr. 1944.

<sup>448</sup> BORBA, José César. “Diálogo com Jovet”. *Dionysos* - Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, Ano VI, N. 6, p. 23-27, dez. 1955. Essas palavras foram proferidas por José César Borba em entrevista a Jovet em 1951, portanto no ano de seu falecimento.

<sup>449</sup> Vale dizer que, guardadas as diferenças contextuais, o teatro já havia sido instrumentalizado como missão de propaganda francesa nos Estados Unidos, entre 1917 e 1919, quando Copeau e o *Vieux Colombier* foram enviados por Clemenceau a Nova York. DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia do Comediante*. Trad. Hesíodo Facó. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972. p. 158.

empreendimento dava novo fôlego à influência francesa, em lento recuo iniciado com a Primeira Guerra Mundial.<sup>450</sup>

O decorrer da invasão nazista coincidia, de maneira contraditória, com as comemorações do tricentenário do *Illustre Théâtre*, efeméride celebrada, por exemplo, na edição de *O Avarento*, onde Bandeira Duarte defendia abertamente um duplo sentido para a homenagem: o enaltecimento de Molière, “a maior glória literária” de seu país, e as dificuldades em comemorá-lo em sua própria casa, dado o momento sensível para a cultura francesa, isto é, a ocupação alemã. Da mesma forma, o número especial de *Dom Casmurro* dedicado ao dramaturgo trazia, como pode ser observado na imagem a seguir, a homenagem prestada pelo conselho deliberativo da SBAT aos colegas, autores e artistas da França, cujo valor, inteligência e patriotismo foram admiráveis durante a ocupação. A homenagem, em idioma francês, é expressa em uma página inteira onde as assinaturas dos 31 conselheiros da Sociedade figuram ao lado do busto de Molière:



**Imagem 103:** Homenagem da SBAT. *Dom Casmurro* – especial Molière, RJ, Ano VIII, p. 43, nº de Natal de 1945.

<sup>450</sup> Tal recuo, acentuado definitivamente com a Segunda Guerra, faria ainda com que o Estado francês se valesse fortemente do teatro como objeto diplomático para manutenção de seu prestígio, patrocinando no pós-Guerra a vinda de companhias como as de Jean-Louis Barrault e do *Théâtre National Populaire* de Jean Vilar entre as décadas de 1950 e 1970. PEREIRA, Marcio Rodrigues. *Le théâtre français au Brésil: un outil de la diplomatie française contre le recul de son influence culturelle (1945-1970)*. Paris: L'Harmattan, 2009.

Essas manifestações emergem nas publicações como indícios não apenas do influxo do prestígio francês no campo teatral, mas também de concepções nacionalistas e políticas em tensão naquele momento, evidenciando aspectos da circulação cultural em tempos de guerra. Uma conjuntura como essa justifica até mesmo uma retomada de edições brasileiras de peças em idioma francês, a exemplo de *Le Sieur de Beaumarchais*, algo que não parece ter ocorrido desde 1916, com *Leur Âme* e *Mon Coeur Balance*, de Guilherme de Almeida e Oswald de Andrade. Vale dizer que, como verdadeiros projetos de difusão da cultura teatral francesa, essas edições eram quase sempre amparadas ou ao menos legitimadas por uma rede de intelectuais e artistas tanto franceses quanto francófilos, a exemplo de Max Fischer, Georges Raeders, Brício de Abreu, Fortunat Strowski e do próprio Jouvett.

Se pensarmos, como o defendeu Chartier<sup>451</sup>, que a significação de um texto é historicamente construída, torna-se evidente que a perpetuação de uma figura como Molière, o destaque e a legitimação conferidos, se relacionam a inúmeras dinâmicas e modos diversos de transmissão ancorados em uma variedade de práticas que passam por inflexões de conjunturas específicas, o que permite observar o cânone como fruto de construções e ações de sujeitos e sociedades ao longo do tempo. As formas de impressão desses textos e as modalidades dos discursos relacionados permitem observar apropriações e objetivos implícitos, que se relacionam à penetração de conformações culturais e geopolíticas. Atravessando as questões subjacentes à modernização da cena e às soluções para uma crise perene, o teatro se apresenta assim como campo de enfrentamentos alinhado às vicissitudes do conflito mundial. Não é por acaso que a SBAT, assim que o Brasil declara guerra ao Eixo, envia telegrama a Vargas oferecendo todos os seus recursos e proclamando os autores nacionais “de pé pelo Brasil, prontos a atender a palavra de ordem do seu eminente patrono”<sup>452</sup>. O resultado foi a decisão da Sociedade, enviada ao DIP, de evitar ao máximo representações de dramaturgos alemães, italianos, romenos, húngaros, japoneses e finlandeses.<sup>453</sup> Também o SNT, em agosto de 1942, receberia uma representação de funcionários do Estado para que, em face do estado de beligerância, as companhias que atuam sob o controle do Serviço “deixem de acolher em seu seio qualquer elemento que, em virtude da situação ora manifesta, se venha a tornar suspeito, quer pelas suas simpatias

---

<sup>451</sup> CHARTIER. *A ordem dos livros*. 1994. Op. Cit.

<sup>452</sup> “A “SBAT” e o momento nacional”. *Boletim SBAT*, Rio de Janeiro, Ano XXIII, N. 212, p. 2, jul-ago. 1942.

<sup>453</sup> Arquivo Nacional. Fundo Agência Nacional. Série Administração. Pasta DG-645.

contrárias ao nosso regime, quer pelo seu nascimento em qualquer dos países tornado inimigo do Brasil”.<sup>454</sup>

As condições da Guerra também irão impulsionar a publicação de outras edições teatrais. Podemos mencionar a peça *O Sanatório Medem*, do diretor exilado Zygmunt Turkow, traduzida do ídiche por David Fassberg e publicada em Recife em 1943, que narra o assalto nazista a esse sanatório para crianças fundado pela Organização Escolar Israelita da Polônia. Turkow havia visitado o local diversas vezes com outros atores para apresentar declamações e fragmentos literários, e escreve um quadro que pretendia ser a exposição dos fatos ocorridos apenas um ano antes. Em 1942, Zelio Valverde publicara *A doença branca*, escrita em 1937 pelo tchecoslovaco Karel Capek, traduzida por Leo Marten auxiliado pelo então embaixador da Tchecoslováquia, Vladimir Nosek. Descrita como um drama simbólico antitotalitário, onde uma peste é prenúncio de uma guerra sem precedentes, a peça havia sido encenada por profissionais e estudantes no mesmo ano de 1942 no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro, organizada pelo Comitê Tchecoslovaco de Socorro às Vítimas de Guerra com o apoio da Cruz Vermelha Brasileira, em benefício das vítimas da guerra na Polônia.<sup>455</sup>

O otimismo advindo com o fim da Guerra, bem como com a iminente democratização e o fim da ditadura de Vargas, possibilitou a editoras simpáticas à esquerda publicarem obras que enalteciam o teatro russo e soviético. Assim, em 1945 a Edições Horizonte, do Rio de Janeiro – autodeclarada “uma editora a serviço do povo”, com “publicações autorizadas pelo PCB”<sup>456</sup> –, lançou *O teatro soviético na guerra*, de Henry Longfellow Dana<sup>457</sup>, dentro da série “A guerra dos povos: as grandes reportagens da guerra”. Nesta obra, escrita ainda durante o conflito, Dana afirma que, para se “compreender o segredo dos êxitos da resistência russa, é necessário verificar-se como a cultura – e sobretudo o teatro – toma parte na vida do povo”, não sendo “um passatempo depois da ceia, mas uma arma e força poderosa de mobilização, segundo lar do cidadão”, que serviu como um verdadeiro golpe no inimigo

<sup>454</sup> SNT - Processo s/n 28 de agosto de 1942. Cedoc-Funarte. Apesar da solicitação, o diretor do SNT, Abadie Faria Rosa, indica o DIP como órgão mais apropriado para essa fiscalização.

<sup>455</sup> “Espetáculo teatral em benefício das vítimas da guerra na Polônia”. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 4, 27 mai. 1942.

<sup>456</sup> A editora ainda publicava, dentre outros, obras de Stalin, Luiz Carlos Prestes, livros como *O antissemitismo* e *Os planos de domínio do mundo pelo Japão*, e muitos volumes sobre a Segunda Guerra Mundial, a batalha de Stalingrado e julgamentos de criminosos de guerra.

<sup>457</sup> Henry Longfellow Dana, professor em Harvard, era uma autoridade em teatro soviético, tendo viajado para lá diversas vezes entre 1928 e 1938, e coletado um enorme material sobre o tema. Envolvido com organizações comunistas e pacifistas simpáticas à URSS, Dana publicou, em 1938, *Handbook on Soviet Drama* e, em 1943, *Drama in wartime Russia*, em Nova York pelo *National Council of American-Soviet Friendship*. O tradutor de sua obra para a Edições Horizonte não é identificado.

ao unir-se à retaguarda do Exército Vermelho, momento no qual os atores marchavam “dos palcos dos teatros para os teatros da guerra”.<sup>458</sup> A partir de uma narrativa heroica que passa por inúmeros episódios, temas e espaços onde as representações aconteciam, o teatro, arte coletiva, é encarado como correlato direto de uma sociedade coletivista e elemento na construção da unidade do povo.

No mesmo ano de 1945, a Cia Editora Leitura – vinculada à revista de crítica e informação bibliográfica *Leitura* (criada no fim de 1942), simpática à literatura russa, e também de tendências antifascistas e marxistas – lança a coleção *Teatro do Mundo*<sup>459</sup>, que teria apenas dois números. O primeiro deles foi *O Teatro Soviético*, de Joracy Camargo, onde o dramaturgo apresentava – a partir da mesma experiência de viagem que havia ensejado sua conferência para a Comissão de Teatro Nacional em 1936 – as raízes históricas, sociais e políticas do teatro russo, e seu posterior desenvolvimento como resultado da política de aproveitamento das artes cênicas na construção do socialismo.<sup>460</sup> Em outubro de 1935, estando em Paris, Joracy fora convidado, junto com uma caravana de “homens de teatro” franceses<sup>461</sup>, para acompanhar o III Festival de Teatros de Moscou, “uma verdadeira festa olímpica de arte”, onde um extenso programa “prometia aos turistas dez dias maravilhosos, com a apresentação das maiores realizações de todos os gêneros de teatro levadas a efeito durante o ano”.<sup>462</sup> Como uma vitrine para delegações de 35 países, comemorava-se ali o 18º aniversário da Revolução de 1917, precisamente no mês de outubro e durante dez dias, “numa clara referência aos ‘dez dias que abalaram o mundo’”<sup>463</sup>. Esta experiência, contudo, não havia sido publicada na ocasião, por razões que certamente se ligavam ao endurecimento do regime de Vargas. Atestando essas tensões, Joracy relata no prólogo que ao retornar a Paris encontrou no consulado brasileiro um pacote de cartas de pessoas desconhecidas que – inspiradas por um jornal carioca que publicara matéria

<sup>458</sup> DANA, Henry Longfellow. *O teatro soviético na guerra*. Rio de Janeiro: Edições Horizonte, 1945. p. 8.

<sup>459</sup> A Editora também possuía a coleção *Contos do Mundo*, com volumes, por exemplo, dedicados a Os Russos, Os Ingleses, Os Norte-Americanos e Os Franceses.

<sup>460</sup> Alguns aspectos dessa obra, focalizando as percepções de Joracy diante do Festival, foram abordados por Vera Collaço. COLLAÇO, Vera. Leituras de um viajante: o teatro revolucionário russo. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 95-110.

<sup>461</sup> Dentre eles, Émile Fabre, administrador da Comédie Française; Gaston Baty; Charles Dullin; Marcel Achard; Lenormand; Charles Vildrac; Léon Moussinac e René Rocher, então diretor do Théâtre du Vieux Colombier.

<sup>462</sup> CAMARGO, Joracy. “O teatro soviético”. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 21, set. 1943.

<sup>463</sup> COLLAÇO. Op. Cit. p. 103.

intitulada “Rumo à Mecca: o escritor Joracy Camargo viaja para Moscou” – referiam-se “com malícia ou agressão, ao fato de eu ter tido a “audácia” de visitar o país dos soviets”<sup>464</sup>.

Embora no segundo semestre de 1943 trechos do relato tenham vindo à luz em três artigos na revista *Leitura*, o que evidencia que o projeto de escrita (com copyright da empresa editora) já estava em gestação, seria apenas tardiamente, em 1945, que a publicação completa em livro se mostraria viável. Decerto, as condições políticas tornavam o tema praticamente proibitivo antes do rompimento do Brasil com o eixo e do arrefecimento do período mais repressivo do Estado Novo. Vendido nas livrarias e também pelo serviço de reembolso postal, o livro saiu com uma tiragem de 3.200 exemplares (3.000 em papel Buffon e 200 em papel especial com assinatura) e contava com aproximadamente 80 ilustrações e fotografias em papel couché, visando atingir não apenas os círculos teatrais, mas também um público que se interessava por tudo que se relacionasse à União Soviética, através do argumento de que “sem o teatro, o povo soviético talvez não tivesse chegado à plenitude da nova civilização que hoje assombra o resto do mundo”<sup>465</sup>.



**Imagem 104:** Gravura publicitária para *O Teatro Soviético*. *Leitura*, RJ, mai-jun. 1946. Fonte: Hemeroteca Digital – BN

Durante a estadia no Festival foi oferecido um imenso programa que continha ópera de Rimski-Korsakov; *Till Eulenspiegel* pelo Teatro de Jovens Espectadores (TIUZ); *O Rei Lear* pelo Teatro Judeu; o Teatro da Criança; *Carmen* de Bizet pelo Teatro Cigano; montagens do Teatro dos Artistas Profissionais de Moscou, do Teatro Realista, do Pequeno Teatro Acadêmico, do Teatro de Marionetes, do Primeiro Teatro Acadêmico, do Teatro

<sup>464</sup> CAMARGO, Joracy. *O Teatro Soviético*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Leitura, 1945. p. 9.

<sup>465</sup> LIMA, Camillo de Jesus. “O Teatro Soviético”. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 31, nov. 1945.

Nemirovitch-Dantchenko, do Teatro Tairov e do Teatro Vakhtangov. Joracy revela que não tinha qualquer conhecimento da língua russa, mas que chegava mais cedo aos teatros para ler diversas vezes os resumos das peças em francês, que continham intercalados os diálogos dos momentos culminantes dos enredos.<sup>466</sup> A experiência do Festival serve, contudo, de trampolim para que Joracy desenvolva um ensaio significativamente mais abrangente, explicitando diversas facetas da gigantesca produção do país, feita por um “exército teatral”. Como em um prólogo que antecede o espetáculo, ele parte de fenômenos políticos e sociais que foram capazes de transformar um império autocrata em uma união socialista, remetendo aos governos de Pedro o Grande e Catarina II como os primeiros responsáveis pela Revolução de 1917 e por um estado de exploração que originaria organizações sociais, levantes, greves e partidos desde o século XIX.

Das origens do teatro russo, tanto aristocráticas quanto populares, é delineado um percurso que ressalta a importância dos laboratórios do Teatro de Arte para culminar nas relações entre teatro e revolução. Louvando Lunatcharski, o célebre Comissário do Povo para a Educação, a tônica dominante recai sobre as formas pelas quais o teatro foi colocado ao alcance das massas, acontecendo para todos, em todos os lugares e condições, com 95.600 escolas dramáticas espalhadas pelo território, fazendo com que os atores fossem formados para ajudar o povo a conhecer a vida e aprimorá-la através do conhecimento das leis do desenvolvimento histórico e de uma visão nítida das ideias sociais. Isto só foi possível porque, desde 1917, o teatro deixou de ser considerado divertimento, cumprindo função ativa na Guerra Civil. São tecidas, então, considerações sobre as principais tendências do teatro soviético; sobre a sindicalização dos artistas; os clássicos nacionais e estrangeiros nos palcos; o Teatro da Criança; os teatros das minorias nacionais; a influência do teatro soviético nos países capitalistas; os imensos espetáculos de massa ao ar livre (que Joracy chama de “espetáculos-monstro”), com a participação de milhares de pessoas e que seriam verdadeiras representações da vida coletiva<sup>467</sup>; e sobre o auge de todo esse processo,

---

<sup>466</sup> Dentre suas experiências como espectador, Joracy relata a ida ao Teatro Meyerhold para assistir *A Dama das Camélias*, texto que conhecia de cor, e se revela surpreso ao perceber o público soviético se emocionando com um drama burguês. O “maior espetáculo que a Rússia pode oferecer aos turistas”, entretanto, havia sido a visita ao túmulo de Lenin. CAMARGO. Op. Cit. p. 254.

<sup>467</sup> O maior exemplo dessas experiências, descrito por Joracy, é o afamado *Tomada do Palácio de Inverno*, de 1920, encenado diante do próprio Palácio em Leningrado, que teria contado com a participação de entre 10.000 e 15.000 intérpretes e 100.000 espectadores para narrar os acontecimentos revolucionários, da luta entre brancos e vermelhos, à fuga de Kerenski e à ascensão de Lenin. Os detalhes dessa “ação de massa” extremamente original foram analisados por Claudine Amiard-Chevrel. AMIARD-CHEVREL, Claudine. Les actions de masse a Petrograd en 1920. In: BABLET, Denis (Dir.). *Les voies de la création théâtrale*, n. 7. Mise en scène années 20 et 30. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979. p. 243-276.

encarnado no construtivismo, na biomecânica e na figura de Meyerhold, referida como o “general do exército teatral”.<sup>468</sup> Por fim, um último capítulo, “O teatro soviético durante a invasão nazista”, como um apêndice, é em grande medida uma reescritura do livro de Longfellow Dana, que é mesmo citado, o que indica sua imediata leitura por Joracy.

Em que pesem algumas imprecisões, trata-se de um panorama nunca antes apresentado no Brasil com tamanha abrangência e volume de informações, colhidas provavelmente através da própria publicidade do Festival e de obras francesas. Esse ineditismo também se aplica ao vasto material iconográfico oferecido, isto é, fotografias de figuras proeminentes no teatro e na literatura russa e soviética (dentre outros, Pushkin, Gorki, Turgueniev, Tolstoi, Dostoiévski, Nemirovitch-Dantchenko, Vakhtangov, Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Lunatcharski), bem como de espetáculos, projetos e maquetes de dispositivos cênicos construtivistas. Nessas condições, o livro se constitui enquanto obra atravessada por diferentes temporalidades e forças históricas, uma vez que tematiza o teatro relacionado às transformações sociais do país, conserva as leituras e projeções românticas e engajadas de um escritor brasileiro, e é dado ao público apenas nas circunstâncias nacionais após o término da Segunda Guerra Mundial. O decurso desse tempo é responsável por certos descompassos que podem ser observados nas entrelinhas, a exemplo de um teatro de vanguarda e agitprop idealizado por Joracy, cujas modalidades não são nem mesmo apresentadas no Festival, já orientado pelas diretrizes stalinistas após o I Congresso dos Escritores Soviéticos de 1934. Além disso, há um desconhecimento dos acontecimentos que se sucederam após 1935, como o assassinato de Meyerhold pelo regime em 1940, o que gera a impressão de que o teatro soviético se mantinha nas condições anteriores estudadas ou naquelas apresentadas no Festival, exceção feita ao momento da Guerra, exposto via análise de Longfellow Dana.

O segundo número da coleção Teatro do Mundo da Editora Leitura, lançado também em 1945, foi a peça *O Inspetor*, de Nicolai Gogol, traduzida por Zygmunt Turkow e Isaac Paschoal diretamente do russo<sup>469</sup>. Esta peça era ensaiada com grande expectativa pelos Comediantes durante meses entre 1944 e 1945 – sob a direção de Turkow, que já havia montado o texto na Europa<sup>470</sup> –, mas não chegou a subir aos palcos por ter a verba cancelada

<sup>468</sup> Também são dedicados pequenos capítulos ao balé, à ópera, à música e ao cinema.

<sup>469</sup> É bastante provável que, apesar de divulgada como uma tradução direta do russo, a peça tenha sido em verdade traduzida através da mediação do ídiche. Esta suspeita decorre do fato de Turkow dominar o idioma russo, mas não o português, enquanto Isaac Paschoal, ao que tudo indica, não conhecia o russo. A comunicação entre os dois se dava, portanto, predominantemente em ídiche.

<sup>470</sup> HERZOG. Op. Cit. p. 64.

pelo SNT. A publicação decorre, portanto, diretamente desse processo, que já demandara uma tradução brasileira. De acordo com nota na revista *Cultura Política*, apesar de ser considerada uma das obras-primas da literatura universal, até então não era possível encontrar *O Inspetor* nas livrarias, “mesmo em inglês – neste momento em que os americanos se mostram empenhados em tudo traduzir”<sup>471</sup>.

No livro, o texto da peça era precedido por um “Resumo histórico do teatro russo” e por uma “Conferência sobre O Inspetor”, ambos escritos por Turkow e totalizando quase 30 páginas. No primeiro, eram abordados, inicialmente, o desenvolvimento dessa arte na Rússia desde o século XVII; a influência europeia no teatro imperial; dramaturgos e atores do século XIX; as escolas de formação; e a influência de Meiningen para a arte da encenação, colocando em evidência a força do conjunto em detrimento do estrelismo. O Teatro de Arte de Moscou, de Stanislavski e Nemirovitch-Dantchenko, projetando autores como Ibsen, Hauptmann e Tchekhov<sup>472</sup>, é tido como responsável pela inauguração de uma nova era que tornou o teatro “uma ciência, baseada em uma teoria profundamente meditada e experimentada com métodos definidos de arte dramática”<sup>473</sup>. Uma mudança radical de perspectiva para o teatro foi advinda com a Revolução, cujo maior exemplo seria o trabalho de Meyerhold, próximo do formalismo e de procedimentos circenses e cinematográficos. São destacados ainda a criação dos teatros ambulantes para subúrbios, fábricas e aldeias; e dos “teatros das minorias”, ou seja, em língua nacional de outros povos que habitam o território soviético, com teatros representando em 40 idiomas pelo país. Para Turkow, a essência do teatro russo nos últimos cem anos estaria em sua penetração profunda na vida de todos e em sua rápida assimilação, o que, aliado aos fenômenos sociais, teria transformado o país em “terra das maiores experiências e realizações” cênicas dos últimos 50 anos, se tornando “guia e mentor no terreno da arte teatral”<sup>474</sup>.

Já a “Conferência sobre O Inspetor”, proferida para inauguração dos ensaios dos Comediantes (que segundo Turkow seria o primeiro grupo sul-americano a montar o texto), se debruçava sobre o contexto de exploração do povo, alijamento da instrução e disputas

<sup>471</sup> *Cultura Política*, Rio de Janeiro, Ano V, N. 55, p. 121, ago. 1945.

<sup>472</sup> Em relação a Tchekhov, dramaturgo a quem não raro se atribui um dos começos da modernização do drama, Rodrigo Alves do Nascimento demonstrou que até meados da década de 1950 não circulava nenhuma tradução em edição brasileira de suas peças, e não surgiam nem mesmo traduções informais de grupos teatrais. Apesar disso, seu nome já aparecia, na década de 1940, em comentários críticos na imprensa. NASCIMENTO, Rodrigo Alves. *Tchékhov e os palcos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2018.

<sup>473</sup> TURKOW, Zygmunt. Resumo histórico do teatro russo. In: GOGOL, Nicolai Vassilievitch. *O Inspetor*. Trad. Zygmunt Turkow e Isaac Paschoal. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1945. p. 12-25. p. 21.

<sup>474</sup> *Ibid.* p. 13.

pelo poder entre as elites no período czarista, que fez surgir heróis das palavras e vozes insurgentes na literatura e nas artes, transformadas em “consciência do mundo”. Este teria sido o caso de Nicolai Vassilievitch Gogol, o primeiro a apresentar conteúdo dramático através do humor. É, então, analisada cada personagem, seu realismo grotesco, suas características e função dramática, e apresentado o enredo da peça para que se possa vislumbrar os ensinamentos que pode oferecer ao espectador contemporâneo.

O diretor de teatro alemão Willy Keller, antinazista exilado no Brasil desde meados dos anos 1930, afirmava que *O Inspetor*, quando de seu lançamento, era obra tipicamente russa, mas pelas suas qualidades artísticas e humanas, extremamente universal.<sup>475</sup> Na célebre sátira de uma sociedade corrupta, as personagens eram presas no círculo vicioso e nas instituições do mundo burguês, que acaba por determinar seus destinos. A peça poderia, assim, servir de modelo para uma série de comédias brasileiras, fornecendo uma saída para que o teatro de arte no Brasil vencesse empecilhos econômicos decorrentes de um público pequeno, cuja composição sociológica seria quase a mesma do século anterior, isto é, a aristocracia financeira, altos funcionários e novos ricos. Valendo-se de métodos do romantismo francês aplicados a problemas de uma “burguesia adolescente”, seria praticado aqui um teatro saudosista e reacionário. *O Inspetor* seria, então, uma boa forma de acesso a manifestações do teatro internacional que levassem o Brasil a expressões próprias que rompessem com seu passado ideológico e com o poder da burguesia vitoriosa. Além disso, Keller defendia que “as grandes peças estrangeiras não só devem ser representadas como também impressas, para que possam ser lidas, discutidas e novamente montadas”<sup>476</sup>.

No mesmo artigo, Keller afirmava que a Editora Leitura, com a coleção Teatro do Mundo, cimentava teórica e praticamente as bases do teatro brasileiro, com dois volumes que constroem um programa e um curso prático de teatro. Segundo a própria orelha de *O Inspetor*, a série era destinada a dar aos leitores “uma impressão geral de todas as atividades artísticas, literárias e culturais dos países onde o teatro apresente um grau de desenvolvimento capaz de contribuir para a melhoria das condições do nosso teatro”<sup>477</sup>. De fato, embora acabasse sendo constituída apenas por esses dois números, a coleção e sua leitura naquele momento específico podiam significar, simultaneamente, os ecos na cultura de conformações políticas e certo modelo de modernização teatral desejado. Evidencia-se,

<sup>475</sup> KELLER, K. W. “O Inspetor”. *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 9-10, mai. 1945.

<sup>476</sup> Ibid.

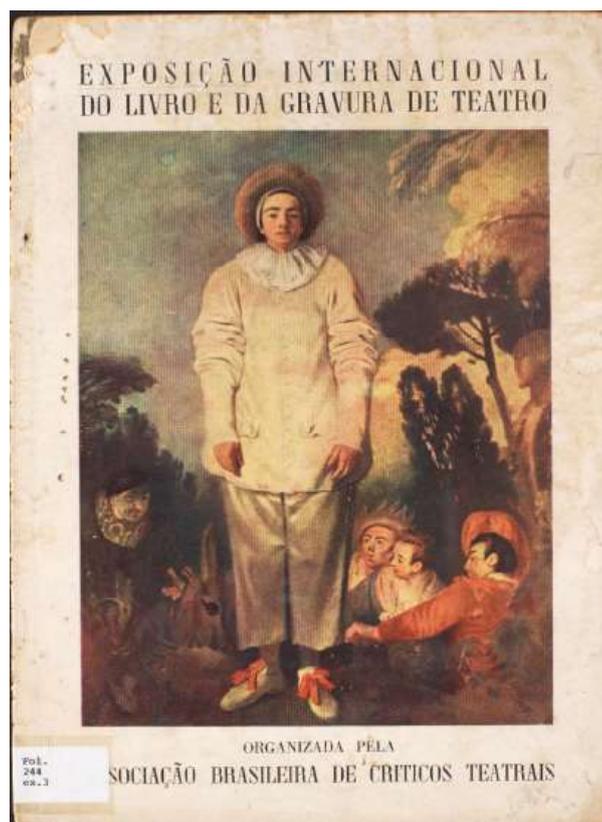
<sup>477</sup> GOGOL, Nicolai Vassilievitch. *O Inspetor*. Trad. Zygmunt Turkow e Isaac Paschoal. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1945. (Orelha).

assim, como Joracy Camargo e Turkow enxergavam as possibilidades para o teatro moderno não apenas através de procedimentos cênicos e dramaturgicos praticados na cena russa, mas também pelo processo histórico de sua sociedade, que, com transformações radicais, fez com que o teatro atingisse o maior grau de desenvolvimento possível até então, servindo como modelo a outras nações.

Os casos apresentados aqui são reveladores de como determinados alinhamentos nacionais e políticos, derivados de posicionamentos pessoais ou estatais e acirrados em tempos de guerra, tiveram repercussões nos projetos teatrais, em sua visibilidade e expressões enquanto objeto impresso. Na primeira metade da década de 1940, as modernidades desejadas para a cena se manifestavam como um horizonte de disputas e confluências entre diferentes representantes, ideias, figuras e países eleitos como símbolo de um processo que se pretendia instaurar também no Brasil. Como afirmava então o crítico Michel Kamenka, “a vinda providencial de Jouvet mostrou-nos a verdadeira fisionomia do teatro moderno francês”<sup>478</sup>, abrindo espaço para produções e discursos que davam novo fôlego a seus modelos ideais, à importância paradoxal dos clássicos para a renovação e ao papel francês na construção de uma “civilização teatral” ocidental, o que era utilizado como contraponto à derrota do país e à fragilização de seus valores pretensamente universais diante da invasão nazista. Ao mesmo tempo, o equilíbrio de forças delineado com a aproximação do fim do conflito mundial e com o enfraquecimento do regime de Vargas possibilitava que viessem à luz de modo mais explícito expressões de um teatro que representava a vitória soviética, não apenas em 1945, mas enquanto sociedade. Por essa perspectiva, naqueles anos a Guerra estava no front, e também nos projetos para a cena, em suas correlatas possibilidades de modernização, nos ensaios, nas orientações estatais, nos autores consagrados ou vetados, no mercado livreiro, e, por que não, nas edições teatrais.

---

<sup>478</sup> KAMENKA, Michel. “A temporada francesa no Municipal”. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1945. Suplemento, p. 2.



**Imagem 105:** Catálogo da I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro. RJ, 1947.

Fonte: Cedoc-Funarte



**Imagem 106:** Pannel de fundo do grande salão da I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro, contendo cartazes de teatro de diversas épocas. RJ, 1947.

*Comoedia*, RJ, n. 7, out-nov 1947. Fonte: Hemeroteca Digital – BN



**Imagem 107:** Aspecto geral da entrada da I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro. RJ, 1947. *Comoedia*, RJ, n. 7, out-nov 1947. Fonte: Hemeroteca Digital – BN



**Imagem 108:** Edições raras de Molière na I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro. *Boletim SBAT*, RJ, Ano XXVII, N. 241, nov. 1947.

## **EPÍLOGO: Construindo a biblioteca: publicar, arquivar, expor e catalogar**

Talvez a velhice e o medo me enganem, mas suspeito que a espécie humana – a única – está em vias de extinção e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta.

Jorge Luis Borges, *A biblioteca de Babel*

Esta tese, como uma biblioteca, buscou criar uma ordem para a massa de publicações, muitas delas esquecidas, produzidas e circulantes no Brasil entre 1917 e 1948. Colocando em relação as formas dos textos e as maneiras pelas quais eles eram utilizados e ganhavam sentido, foram vislumbrados os significados possíveis para o teatro, inscritos e apropriados, considerando os impactos que as edições traziam para a imagem e estruturação do campo teatral. Trata-se de uma via de mão dupla que demanda pensar não apenas no que o livro fazia ao teatro, mas no que o teatro fazia ao livro. Inseridas em um amplo circuito de transmissão de informações e ideias, essas obras compuseram espaços de produção e difusão de formas teatrais escritas, sujeitas a mecanismos de viabilização, legitimação e consagração. O corpus de títulos analisados evidencia um equilíbrio tênue entre a busca pela orientação do gosto – que pode passar pela defesa do idioma, da cultura erudita, do autor nacional, da originalidade literária – e os imperativos do mercado de impressos e da cena, isto é, entre o atendimento a novos horizontes de expectativa e procedimentos mais seguros para conquista do público.

Essas conformações permitiram observar as condições através das quais algumas ideias e modos de escrita eram produzidos e reproduzidos, mesmo que isso correspondesse a encarar possibilidades esquecidas ou projetos incompletos. Se é encampada a ideia de que a modernização teatral no Brasil tenha se efetivado com *Vestido de Noiva* em 1943, ou com o Teatro Brasileiro de Comédia em 1948, as manifestações tratadas aqui poderiam compor, no plano do teatro, o que por algum tempo chamou-se de “pré-modernismo”; ou, contrariamente, no que se refere à equiparação às inovações europeias, de “moderno tardio” motivado por uma suposta recepção defasada. Seguindo caminho diverso, os pressupostos do teatro moderno foram em certa medida embaralhados neste trabalho, de maneira que ele não fosse considerado nem ponto de chegada e nem ponto de partida, mas um emaranhado de sensibilidades modernas com diferentes capacidades de ressonância. Por consequência, a modernidade não foi vista através de marcos, cortes bruscos ou diferenças geracionais e entre

grupos tidos como “antigos” ou “modernos”, mas por meio da percepção de índices discursivos, mais ou menos explícitos, relacionados por exemplo à renovação; à seriedade do repertório; à nacionalização; à transformação do trabalho do ator; à civilização; à afirmação da autoria; à intervenção estatal; à anti-mercantilização; à psicologização da cena; à fragmentação do espaço-tempo; e à preocupação com as massas em uma “época de multidões”.

Se pode-se considerar que enfocamos, de certo modo, o que poderia ser chamado vulgarmente de uma “pré-história” do teatro moderno tal como ele se tornaria consagrado, também é verdade que o mesmo se passa com as bibliotecas abordadas, de onde originalmente provinham nossos objetos. A maioria das coleções tratadas aqui foram dispersadas, desmembradas, perdidas, selecionadas, sujeitas a políticas de arquivamento ou incorporadas atualmente a acervos de instituições e universidades. Lidamos, assim, com espécies de fantasmas, rastros e vestígios, que são justamente aquilo que conforma a zona de interseção entre as bibliotecas reais e a nossa biblioteca imaginária. No que se refere às primeiras, embora tenhamos mencionado a constituição de bibliotecas como a da SBAT e do SNT, é certo que as coleções particulares cumpriam função determinante no armazenamento e disponibilização de obras. Atestando essa tendência, Brício de Abreu, em reportagem sobre a I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro, afirmava que “enquanto os franceses só tinham o trabalho de reunir, de cada um dos seus museus, o material que queria [sic], tínhamos nós, os críticos do Rio, que ir de porta em porta, solicitar o empréstimo de material”<sup>1</sup>. Ao que tudo indica, as diferenciações entre essas coleções particulares eram demarcadas pela posse de obras estrangeiras e de edições antigas ou raras, ao passo que certa exiguidade do mercado fazia com que o conteúdo nacional contemporâneo seguisse padrões de repetição extremamente semelhantes.

Mas, para além disso, a percepção de nossa biblioteca vem menos dos espaços reais ou de instituições sólidas do que de um espectro de iniciativas e projetos que articulavam temporalidades, posto que atendiam às demandas do presente a partir da construção de uma herança que se transmutasse em projetos para o futuro. Pois, como salienta Muriel Pic, “a biblioteca é um atlas fantástico que suscita percursos e deslocamentos diversos, recuos e

---

<sup>1</sup> GROSSI, José Attilio. “Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro - Reportagem exclusiva”. *Comoedia*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 57-71, out-nov. 1947. p. 58.

avanços, retornos, paradas, meditações suspensas para retomar um pouco mais longe, além, em direção a outra estante”<sup>2</sup>.

De modo semelhante podem ser pensadas as Exposições Internacionais do Livro e da Gravura de Teatro, como um atlas fantástico, como recortes de bibliotecas selecionados para serem exibidos, expondo aos olhos raridades de acervos, chamando atenção para a longeva história desses objetos e para a necessidade de políticas que se voltassem para seu resguardo. A primeira dessas exposições foi organizada pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT)<sup>3</sup> e realizada entre meados de setembro e começo de outubro de 1947 no mezanino do edifício do Ministério da Educação e Saúde, compondo uma galeria de referências teatrais da França, Inglaterra, Áustria, Espanha e Brasil, com o intuito de promover a “mais completa exposição de Teatro jamais organizada, quer no Brasil como no mundo”<sup>4</sup>. Idealizada pelo crítico e colecionador Brício de Abreu, que projetava seu imenso acervo e ambicionava assim “angariar apoio para a criação de um museu para o teatro”<sup>5</sup>, tratava-se de um acontecimento de diplomacia cultural que contou com auxílio do governo e de diversas embaixadas para se exibir, além de livros e gravuras, fotografias, cartazes, manuscritos e documentos raros.

O catálogo da Exposição assinalava, em primeiro lugar, as dificuldades com as quais o empreendimento se deparou no pós-guerra, relacionadas a restrições financeiras e a desafios para o transporte, contando com as colaborações dos adidos culturais das embaixadas e de nomes como Rubens Borba de Moraes, diretor da Biblioteca Nacional; Clemente Mariani, ministro da Educação e Saúde; e Nóbrega da Cunha, diretor do SNT.

---

<sup>2</sup> PIC, Muriel. *As desordens da biblioteca: fotomontagens; A biblioteca obscura de W. H. F. Talbot*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2015. p. 75.

<sup>3</sup> A ABCT foi criada em 1937 e teve como seus presidentes, até 1947, Bandeira Duarte, Luiz Palhanos, Mario Nunes e Lopes Gonçalves. Quando da Exposição, Brício de Abreu era seu secretário geral e Lopes Gonçalves o presidente. Dentre seus sócios, contavam-se Luiz Rocha, Paulo Orlando, Mario Nunes, Paulo de Magalhães, Luiz Iglezias, Geysa Boscoli, Aldo Calvet (presidente do SNT a partir de 1951), Pascoal Carlos Magno, Antonio P. de Acioli Neto, Mario Domingues, Raymundo Magalhães Junior, Laura Figueiredo, Pompeu de Souza, José Wanderley, Michel Kamenka, Michel Simon e os membros dos Comediantes Gustavo Dória e Nelson Vaz. Como se pode perceber, alguns nomes revelam um intenso trânsito com outras instituições, como a SBAT.

<sup>4</sup> GROSSI, José Atílio. “Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro - Reportagem exclusiva”. *Comoedia*. Op. Cit. p. 58.

<sup>5</sup> LOPES, Caroline Cantanhede. *Guardar para todos a memória de muitos: projetos e políticas para a preservação da memória das artes cênicas no Brasil*. 2020. Tese (Doutorado em História) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020. p. 91. Ao analisar a formação histórica do patrimônio documental do Cedoc-Funarte na segunda metade do século XX, a pesquisadora Caroline Cantanhede Lopes observa a I e II Exposições Internacionais do Livro e da Gravura de Teatro como projetos memoriais anteriores que, juntamente ao Museu dos Teatros entre as décadas de 1950 e 1970, se constituíram ações fundamentais para a criação de demandas por políticas nacionais de incentivo e a favor da patrimonialização do passado do teatro brasileiro.

Para a participação brasileira, a Biblioteca Nacional cedeu, além de dezesseis gravuras, 95 edições raras, sobretudo do século XIX, brasileiras e estrangeiras, provenientes em sua maioria da Coleção Tereza Cristina, além de uma raríssima edição veneziana das tragédias de Sêneca, datada de 1517 e retirada do cofre da instituição, e de dois incunábulo: o teatro de Terêncio, impresso em Estrasburgo em 1496; e vinte comédias de Plauto, impressas em Milão em 1490.<sup>6</sup> A biblioteca da Escola de Teatro e Cinema da Prefeitura do Distrito Federal, por sua vez, cedeu 21 obras, quase todas brasileiras e do oitocentos, incluindo os originais manuscritos encadernados da tradução de Artur Azevedo para *Sganarello*, de Molière, e da tradução de *Triboulet*, de Victor Hugo, feita por Aluizio Azevedo e Olavo Bilac. Já o SNT ofereceu treze edições, particularmente francesas do século XIX, e três volumes de operetas, revistas e peças musicadas de Artur Azevedo, de 1883, 1896 e 1897.<sup>7</sup>

A viúva do pintor e cenógrafo Hipólito Collomb forneceu maquetes e desenhos de cenários para companhias nacionais e estrangeiras feitos por seu marido. Das bibliotecas particulares, contudo, destacavam-se as de Procópio Ferreira e do próprio Brício de Abreu. De Procópio, foram emprestadas 33 edições brasileiras, francesas e portuguesas, em sua maioria do século XIX, além de uma curiosa edição de 1907 da tragédia *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, vertida literalmente para o português por Dom Pedro II, “com transladação poética do texto pelo Barão de Paranapiacaba”<sup>8</sup>. Somavam-se ao seu acervo alguns cartazes; um manuscrito de *Ministro Prattes*, peça inédita de João do Rio; uma “magnífica coleção de retratos de todos os grandes artistas do mundo”<sup>9</sup>; autógrafos e documentos, como a certidão de nascimento do ator Vasques. Da biblioteca de Brício, Comissário Geral da Exposição, foram expostos catorze volumes, donde se destacavam edições francesas de Molière com gravuras diversas, datadas dos séculos XVIII e XIX; um livro de Beaumarchais de 1780; uma edição fac-símile feita pela Universidade de Princeton em 1925 da tragédia *Cromwell*, de Balzac; um dicionário cômico satírico impresso em Lyon em 1735; além de 60 obras sobre teatro não listadas no catálogo e de uma vitrine exclusivamente sobre Molière, chamada “Grande vitrine Molière”, avaliada em um milhão de cruzeiros, onde eram exibidas edições de 1666, 1734, 1760; uma contrafação de Bruxellas

---

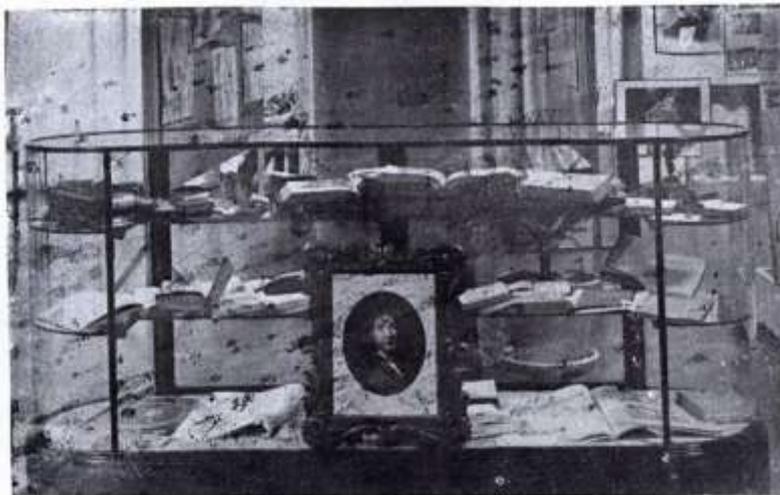
<sup>6</sup> *Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro* (Catálogo). Organizada pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Rio de Janeiro, 1947.

<sup>7</sup> No que se refere aos acervos institucionais, em nota do catálogo ainda é dito que existia farto material relativo a Carlos Gomes no Museu Histórico Nacional, como manuscritos, fotos e maquetes, mas ele não figurava na Exposição devido à recusa do diretor do Museu, Gustavo Barroso.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 8.

<sup>9</sup> *Ibid.*

de 1684; e mais 160 livros diversos sobre o autor e sua obra. Havia, ainda, uma “vitrine de Shakespeare”, constituída igualmente por meio do acervo de Brício.



**Imagem 109:** A “grande vitrine Molière” na I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro. *Comoedia*, RJ, n. 7, p. 66, out-nov 1947. Fonte: Hemeroteca Digital – BN



**Imagem 110:** A “vitrine de Shakespeare” na I Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro. *Comoedia*, RJ, n. 7, p. 66, out-nov 1947. Fonte: Hemeroteca Digital – BN

Sobre a participação francesa, Michel Simon escreveu para o catálogo texto de uma página descrevendo em poucas palavras algumas etapas históricas do “périplo” do teatro francês, da cena medieval a Jouvett, passando pelas traduções dos humanistas, pelo classicismo, pelo teatro de feira, pelo melodrama, por Antoine e Copeau. Esta trajetória teria sido perseguida para a formação da Exposição, ou seja, os principais pontos da história do

teatro francês deveriam ser contados através dos documentos. Desse modo, foram incluídos o famoso manuscrito contendo a ilustração do “Mistério da Paixão” de Valenciennes, de 1547, fonte privilegiada para visualização das práticas cênicas medievais, cedido pela Biblioteca Nacional de Paris<sup>10</sup>; a maquete do “Martírio de Santa Apolônia”; e inúmeros livros separados por período de edição, desde o século XVI. Havia também conjuntos específicos, tais como sobre o *Vieux Colombier*, sobre cada membro do *Cartel des Quatre*, sobre Jean Cocteau e sobre a *Comédie Française*, além de agrupamentos de volumes de certas editoras francesas. Alguns itens foram emprestados pela *Bibliothèque de l’Arsenal*, pelo arquivo da *Comédie* e por artistas como Jouvet, Cocteau, Gaston Baty, Chales Dullin e Ludmilla Pitoëff, viúva de Georges Pitoëff. Junto a alguns cartazes, fotografias e programas, os artigos da participação francesa, majoritariamente edições, totalizavam 478 itens.

Já a participação inglesa, mais circunscrita a gravuras de cenários e fotografias de cena, ofereceu 128 itens através do *British Council* do Rio de Janeiro; enquanto a participação espanhola, deixando claro que não pôde disponibilizar um reflexo de toda exuberância e riqueza de seu teatro devido a razões técnicas, apresentou 45 projetos de cenários e croquis de figurinos, fotografias de autores e atores, e manuscritos da coleção de Manuel Augusto Garcia Vinolas, ex-diretor do Teatro Espanhol e Adido Cultural da Embaixada da Espanha no Rio de Janeiro.<sup>11</sup> Por fim, a participação austríaca partiu de iniciativa da própria Legação Austríaca no Brasil, ao ver na imprensa que outros países tomariam parte no evento. Com a restrição de tempo para envio de material, a cooperação acabou sendo limitada e a lista de itens não pôde ser detalhada no catálogo.<sup>12</sup>

Ao que tudo indica, pela repercussão na imprensa, a Exposição parece ter alcançado êxito, o que levou à organização de uma II Grande Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro, realizada no mesmo local em novembro e dezembro do ano seguinte, 1948, sem consegui obter, contudo, a mesma repercussão e grau de participação internacional.<sup>13</sup> Seja como for, os dois eventos revelam a mobilização de uma ampla rede

---

<sup>10</sup> Não é informado se tratava-se do documento original, o que é absolutamente improvável.

<sup>11</sup> O tempo exíguo alegado para preparação de todas as participações internacionais, exceto da francesa, pode indicar que a Exposição prezou inicialmente apenas pela colaboração desse país, que através de Nathan Ulmann, correspondente em Paris, forneceu vasto material, incomparavelmente mais volumoso do que os outros.

<sup>12</sup> A Exposição contou ainda com diversas conferências e exibição, em quatro sessões, do filme francês *Cyrano de Bergerac*, de 1946, com Claude Dauphin no papel-título.

<sup>13</sup> Caroline Cantanhede aponta que a II Exposição se deu em meio à frustrada iniciativa de Brício de criar um Museu de Teatro e da Música, a ser inaugurado em um salão da Escola Nacional de Belas Artes, o que não ocorreu devido a não liberação de verbas pelo Ministério da Educação, embora tenha sido reunido um acervo para tal. LOPES, Caroline Cantanhede. Op. Cit.

para se apostar nesses objetos como meio de contemplação do passado para que se esboçasse um futuro pretendido para o teatro. Havia, portanto, conforme evidenciado no texto de Michel Simon para o catálogo, a tentativa de criação de uma ordem que contasse uma história dos teatros nacionais testemunhada pelos indícios, sobretudo impressos, produzidos ao longo do tempo. Ordem esta que, decerto, era submetida aos constrangimentos inerentes às dificuldades logísticas para os trânsitos e viabilização dos objetos expostos. Ainda que seja bastante provável que os livros não pudessem ser manipulados, é possível especular que as exposições carregassem enorme poder de evocação, apresentando-se como espécie de gabinete mágico ou de biblioteca ideal de edições teatrais raras.

Deve-se notar que os eventos de 1947 e 1948 se relacionam a um contexto maior de exposições a nível internacional, tanto sobre livros como sobre teatro, que pode ter servido de inspiração para a iniciativa de Brício de Abreu. Desde 1916, com o objetivo de reunir edições originais e livros curiosos que ilustrassem capítulos da história, o administrador geral da *Comédie Française*, Émile Fabre, auxiliado pelo bibliotecário da instituição, Jules Coüet, realizou uma série de exposições bibliográficas e iconográficas no foyer do edifício, dedicadas aos “mestres do teatro”, a exemplo de Molière (exposições em 1916, 1917, 1918 e 1922), Shakespeare (1916), Racine (1916), Corneille (1917), Victor Hugo (1919), Théodore de Banville (1923) e Alexandre Dumas filho (1924).<sup>14</sup> Em 1925, seria realizada, também em Paris, a *Exposition des Arts du Théâtre*, onde eram exibidas, dentre outros itens, inúmeras edições provenientes de bibliotecas e museus franceses, da coleção de Auguste Rondel, e de particulares e instituições inglesas, como a encenadora Edith Craig e a *British Drama League*.<sup>15</sup> No Brasil, em 1945, ocorrera a *Exposition Française* – destinada a “mostrar aos amigos brasileiros da França a persistência do trabalho francês a despeito da guerra”<sup>16</sup> –, onde eram exibidas aproximadamente três mil obras selecionadas de todos os domínios da literatura, inclusive do teatro, representando a produção de 50 casas editoriais nos últimos anos, notadamente durante a ocupação alemã. Um ano depois, em 1946, fora realizada ainda uma Exposição de Maquetes e Desenhos Teatrais Britânicos, no Rio de Janeiro, também no Ministério da Educação e Saúde.

<sup>14</sup> “Exposition Anatole France au foyer de la Comédie-Française”. *Revue des bibliothèques*: publication mensuelle, Paris, Librairie Ancienne H. Champion, p. 501, oct. 1924.

<sup>15</sup> *Catalogue. Exposition des Arts du Théâtre*: 23 novembre - 24 décembre 1925. Hôtel Jean Charpentier, Paris. Les Presses de E. Keller.

<sup>16</sup> Do original: “à montrer aux amis brésiliens de la France la persistance du travail français malgré la guerre”. “Exposition Française - Rio de Janeiro, 1945”. CPDOC-FGV. Arquivo Gustavo Capanema. Pasta GCf1934.10.13.

Com efeito, uma exposição podia trazer visibilidade para as coleções teatrais das bibliotecas públicas e particulares. Por trás disso havia uma mudança operada, ao longo da primeira metade do século XX, nas concepções que regem a relação das sociedades ocidentais com o texto teatral escrito e com seu ordenamento, conforme demonstrado ao longo desta tese. Os livreiros britânicos John Kyrle Fletcher e Ifan Kyrle Fletcher<sup>17</sup> – especializados em livros raros, edições ilustradas sobre encenações antigas, *mises en scène*, pinturas e impressos em geral relacionados ao teatro –, próximos de Gordon Craig e fornecedores de Louis Jovet, afirmavam em seu catálogo de 1934, em texto intitulado *A note on theatrical bibliography*:

O crescimento do interesse por livros teatrais raros se reflete no aumento do tamanho deste, nosso quinto catálogo teatral. Acreditamos que esta é a primeira vez que colecionadores desse material puderam considerar mais de mil itens em uma oferta.

Muitas vezes nos são pedidas indicações de livros que possam guiar o colecionador em potencial ou inexperiente, por isso compilamos uma pequena lista de obras bibliográficas que podem ser úteis.<sup>18</sup>

Segue uma pequena lista de catálogos de bibliotecas e bibliografias organizadas desde o século XVII, muitos dos quais sempre presentes no estoque dos livreiros. De forma bem-humorada, esta lista é acompanhada de gravuras de Henry Siddons retiradas do livro *Practical Illustrations of Rethorical Gesture and Action, Adapted to the English Drama*, de 1807, representando homens em certas posturas, sobre os quais é atribuída uma legenda fictícia que assinala um suposto interesse ávido por esses livros. É assim que a primeira imagem se torna o retrato de um cavalheiro “recebendo nosso catálogo”; a segunda, um homem ponderando sobre seu poder de compra e a atratividade dos livros; a terceira, outro

---

<sup>17</sup> Não foi possível descobrir o grau de parentesco entre John e Ifan Kyrle Fletcher (1905-1969). O empreendimento parece ter se iniciado na década de 1920, ou mesmo antes, em Newport Monmouthshire, no País de Gales. A partir da segunda metade da década de 1930, com o negócio já nas mãos apenas de Ifan, a loja é transferida para Londres, inicialmente no endereço 31 Conduit Street, depois em 26 Old Bond Street e, posteriormente, no distrito de Wimbledon. Em 1945, no imediato pós-guerra, ele idealizaria a revista *Theatre Notebook*, existente até os dias de hoje. Na segunda metade da década de 1940, Fletcher ainda se tornaria sócio da *Société d'Histoire du Théâtre* francesa e, em 1948, seria um dos membros fundadores da *Society for Theatre Research* na Inglaterra. Ele manteve uma relação duradoura e próxima com Jovet, fornecendo-lhe uma quantidade significativa de edições de fora do circuito francês, e sua troca de correspondências se estende de 1938 a 1951, ano da morte do encenador. Correspondances - Libraires. Fonds Louis Jovet. Département des Arts du Spectacle. Bibliothèque Nationale de France.

<sup>18</sup> Do original: “*The growth of interest in rare theatrical books is reflected in the increased size of this, our fifth theatrical catalogue. We believe that this is the first time that collectors of such material have been able to consider over a thousand items at one offering. We are often asked for particulars of books which will guide the prospective or inexperienced collector, so we have compiled a short list of bibliographical works which may prove useful*”. FLETCHER, John Kyrle; FLETCHER, Ifan Kyrle. A note on theatrical bibliography. In: *Theatre. Catalogue Forty-One*. J. Kyrle Fletcher LTD. Newport, Monmouthshire, England, 1934. p. 3-4.

homem que se atrasou e perdeu a barganha; e a última, um cavalheiro ativo que foi rápido e garantiu sua compra.



**Imagens 111-114:** Ilustrações do Catálogo de Teatro Fletcher de 1934

**Imagens 115-117:** Catálogos de Teatro Fletcher de 1933, 1934 e 1937

Fonte: BnF – Fonds Q10

Para além da habilidade em estabelecer um diálogo com a performance e com a história, fundindo códigos gestuais ao atrativo de ilustrações antigas e à representação do ato da compra, chama atenção como esse nicho prosperou no empreendimento dos Fletcher. Em seu primeiro catálogo dedicado ao teatro, de 1930, havia 153 itens. Afirmando corresponder a pedidos entusiasmados dos dois lados do Atlântico e visando contemplar os interesses dos amantes do teatro e de sua literatura, de sua história e de sua prática, o quarto catálogo, de 1933, já iria conter aproximadamente 900 itens; e o quinto, no ano seguinte, listaria 1046 obras.

As atividades dos Fletcher são representativas de um interesse pelo comércio de obras teatrais que se renovava e adquiria novos significados em escala internacional. A colocação desses escritos em um circuito se mostrava fundamental, fosse para colecionadores, para a prática profissional ou para a pesquisa, esferas que, como preconizado por certa modernização, deveriam ser estreitamente vinculadas. Ao mesmo tempo – assinalando interesses de maior institucionalização das trocas internacionais e revelando ambições em torno da dinamização, acesso e classificação de obras de e sobre teatro –, a catalogação se apresentava como uma maneira de se conhecer as produções escritas nacionais e internacionais em um contexto de aumento das possibilidades dos trânsitos transatlânticos e de desenvolvimento da pesquisa nas áreas da biblioteconomia e dos estudos teatrais independentes dos estudos literários.

Em 1913, o boletim da *Société de l'Histoire du Théâtre*<sup>19</sup> publicou uma conferência de Auguste Rondel, colecionador em Marselha e membro dessa Sociedade, intitulada *Conférence sur la Bibliographie Dramatique et sur les collections de théâtre*, realizada em 1912. Este texto, também publicado em edição separada do boletim, demarca uma renovação do interesse pela história do teatro a partir de uma maior institucionalização de seu patrimônio escrito, conferindo-lhe uma dimensão documental ordenada. Rondel faz um grande mapeamento das bibliotecas teatrais francesas do passado (ou daquelas onde o teatro possuía destaque) e de seus destinos, apresentando conselhos práticos para a classificação de uma biblioteca do gênero, de modo que possam ser oferecidos ao usuário os meios para se conhecer todas as obras úteis ao seu trabalho.<sup>20</sup> Para tanto, ele estabelece diferenças entre o que chama de “bibliotecas mortas”, isto é, destinadas à venda e dispersão; e bibliotecas vivas, consultadas e destinadas a fornecer o máximo de serviços ao pesquisador. Algumas bibliotecas teatrais contemporâneas também são mencionadas, com o objetivo de que seus acervos não fossem conhecidos apenas no momento da dispersão. Defendendo espécie de “biblioteca definitiva”, a salvo das instabilidades próprias dos acervos privados, Rondel reivindica então a atuação oficial do Estado, com os recursos e pessoal necessários para manter a unidade e a classificação devidas para comportar tudo aquilo que já foi impresso em matéria de teatro, e ainda o será, sem a organização inespecífica característica do depósito legal. Ele esboça, assim, os princípios de uma “biblioteca teatral pública” como solução para

---

<sup>19</sup> Esta Sociedade, criada no começo do século XX e atuante até a I Guerra Mundial, antecedeu a atual *Société d'Histoire du Théâtre*, criada como *Société des Historiens du Théâtre* em 1932.

<sup>20</sup> RONDEL, Auguste. *Conférence sur la Bibliographie Dramatique et sur les collections de théâtre*. Lille: Imprimerie Lefebvre-Ducrocq; Marseille: Chez l'Auteur, 1913.

que os colecionadores isolados não consagrassem suas vidas a uma obra efêmera, mas, pelo contrário, contribuísem para a completude do monumento nacional da história do teatro francês.<sup>21</sup>

Tratava-se de um movimento para tornar os acervos e as bibliografias teatrais públicos e notórios, o que irá se intensificar na década de 1930. À maneira do guia do catálogo dos Fletcher, o *Catalogue Analytique Sommaire de la Collection Théâtrale Rondel*, publicado em 1932, continha, além da própria ordenação do conjunto, um guia prático através da bibliografia teatral e uma cronologia de obras de informações teatrais.<sup>22</sup> Em 1933, no Congresso Internacional de Ciências Históricas realizado em Varsóvia, Raymond Lebègue, representando a *Société des Historiens du Théâtre*, defenderia a ampliação das trocas textuais internacionais em matéria de teatro:

Seria bastante desejável que estabelecêssemos em cada país, e, se possível, com um plano uniforme, uma bibliografia de obras dramáticas estrangeiras, compreendendo, ao lado das edições do texto original, as traduções, adaptações, imitações, assim como os estudos críticos suscitados por essas obras em seu país. Deve ser feito o mesmo trabalho para as obras teóricas, sobre a declamação, a *mise en scène*, o maquinário (...).<sup>23</sup>

Para facilitar este trabalho, era proposto que fosse criada uma lista por país de sociedades, institutos, museus e bibliotecas consagrados ao teatro. Como exemplo dessa cooperação internacional, é dito que Clarence Brenner, professor da Universidade de Berkeley, já havia oferecido o recenseamento das publicações norte-americanas sobre o tema.

É forçoso dizer que muitas iniciativas nesse sentido seriam oriundas do mundo anglo-saxão. A *British Drama League*, associação criada em 1919, publicaria em 1930, quando sua biblioteca contava com 12.000 volumes, *The player's library and bibliography of the theatre*, contendo o catálogo de seu acervo, além de outras referências. Esta publicação ganharia suplementos e reedições em 1934 e 1949, quando sua biblioteca chegaria a mais de

---

<sup>21</sup> O próprio arquivo teatral de Rondel, como ele defendia, seria incorporado na década de 1920 a instituições públicas. Inicialmente ele foi armazenado no prédio da *Comédie Française* e posteriormente na *Bibliothèque de l' Arsenal*. Sua coleção é hoje a base do *Département des Arts du Spectacle* da *Bibliothèque Nationale de France*.

<sup>22</sup> *Catalogue Analytique Sommaire de la Collection Théâtrale Rondel*. Bibliothèque de L' Arsenal. Paris: Éditions Berger-Levrault, 1932.

<sup>23</sup> Do original: “*Il serait bien souhaitable qu' on établit dans chaque pays, et, si possible, sur un plan uniforme, une bibliographie des oeuvres dramatiques étrangères, comprenant, à côté des éditions du texte original, les traductions, adaptations, imitations, ainsi que les études critiques suscitées par ces oeuvres dans le pays. Il y aurait à faire le même travail pour les ouvrages théoriques, sur la déclamation, la mise en scène, la machinerie (...)*”. (Tradução nossa). “*Congrès International des Sciences Historiques (Varsovie, août 1933). Résumé de la communication faite par M. Raymond Lebègue au nom de la Société*”. *Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre*, Paris, II Année, N. 12, p. 8, Janvier-Mars 1934.

70.000 itens.<sup>24</sup> Nos Estados Unidos, a ação de sujeitos como Rosamond Gilder, tida como “uma infatigável trabalhadora em prol das bibliotecas teatrais”<sup>25</sup>, e de George Freedley, curador da *Theatre Collection of the New York Public Library*, representava o crescimento do interesse pela pesquisa do teatro enquanto espetáculo e fenômeno social, fortalecido nos currículos educacionais, o que demandava organização profissional, catalogação e classificação. Em 1932, Gilder publicaria obra de referência com o sugestivo título *A theatre library: a bibliography of one hundred books relating to the theatre*, onde eram enumerados títulos considerados imprescindíveis sobre o tema. Tratava-se de um guia prático para professores, estudantes, bibliotecários e leitores em geral interessados em formar uma biblioteca teatral, oferecendo espécie de “esqueleto” ou base para futuras construções individuais.<sup>26</sup>

Em 1934, a *American Library Association* reconheceu a existência de cerca de 70 coleções teatrais em bibliotecas e museus pelos Estados Unidos, incumbindo George Freedley de viajar à Europa para coletar informações e estudar suas coleções.<sup>27</sup> O primeiro resultado dessa experiência foi a publicação em 1936, junto a Rosamond Gilder, de *Theatre Collections in Libraries and Museums: an international handbook*. Na introdução dessa obra, Gilder afirmava que nas primeiras décadas do século o interesse por coleções teatrais havia crescido em proporções surpreendentes, o que se devia ao fato de cada fase da produção de uma peça guardar, atualmente, alguma relação com a página impressa, da escolha do texto à criação visual baseada em um olhar sobre o que já havia sido feito antes.<sup>28</sup> Ela defende, assim, as coleções teatrais, as bibliotecas teatrais e os museus de teatro como

---

<sup>24</sup> *The Player's Library*. The Catalogue of the Library of the British Drama League. With an introduction by Frederick S. Boas. London: Published for The British Drama League by Faber and Faber Limited, 1950.

<sup>25</sup> Do original: “an indefatigable worker for theatre libraries”. (Tradução nossa). CORREL, Laraine. American Theatre Libraries: sources of information. *The Journal of Library History*, University of Texas Press, v. 7, n. 3, p. 197-207, July 1972. p. 198. Rosamond Gilder foi diretora do *Federal Theatre Project's Bureau of Research and Publication*, de 1935 a 1936; editora da revista *Theatre Arts Magazine* de 1924 a 1948; e fundadora e presidente do *International Theatre Institute*, criado em Paris em 1947. *Rosamond Gilder Collection*. Papers, 1917-1949. The Billy Rose Theatre Collection. The New York Public Library at Lincoln Center. January, 1990. Disponível em: [https://nyplorg-data-archives-production.s3.amazonaws.com/uploads/collection/pdf\\_finding\\_aid/gilderrosamond.pdf](https://nyplorg-data-archives-production.s3.amazonaws.com/uploads/collection/pdf_finding_aid/gilderrosamond.pdf). Acesso em: 12 jan. 2022.

<sup>26</sup> O livro de Gilder teria espécie de continuação explícita por outros autores em 1949, intitulada *A guide to theatre reading*. Sob a supervisão editorial de George Freedley, eram contempladas obras publicadas após 1932, isto é, posteriores ao levantamento de Gilder. STALLINGS, Roy; MYERS, Paul. *A guide to theatre reading*. New York: National Theatre Conference, 1949.

<sup>27</sup> RACHOW, Louis A. “The Theatre Library Association” (verbete). In: KENT, Allen; LANCOUR, Harold; DAILY, Jay E (Executive Editors). *Encyclopedia of Library and Information Science*, v. 30. New York-Basel: Marcel Dekker Inc., 1980. p. 413-415.

<sup>28</sup> GILDER, Rosamond; FREEDLEY, George. *Theatre Collections in Libraries and Museums: an international handbook*. London: B. F. Stevens and Brown Ltd, 1936.

instâncias auxiliares necessárias à produção, que, quando finalizada, terá essas mesmas instâncias como últimas guardiãs para preservação de sua memória. Propunha-se com isso uma relação orgânica entre o teatro e o registro desse mesmo teatro, pois, evocando Joseph Gregor, fundador da coleção teatral da Biblioteca Nacional da Áustria em 1922, Gilder acreditava que “quando nós encontramos museus e coleções de teatro nós servimos o teatro que é feito hoje, será feito amanhã e um século depois de amanhã”<sup>29</sup>. O objetivo da obra seria, portanto, apontar onde esses acervos poderiam ser encontrados, isto é, onde o trabalhador do teatro poderia realizar sua pesquisa e onde as futuras gerações poderão encontrar os registros contemporâneos. Posto isso, o livro aspirava oferecer um quadro dessas coleções ao redor do mundo, apresentando um mapeamento não exaustivo de instituições nos Estados Unidos, Canadá, México, América do Sul<sup>30</sup>, Europa e Ásia.<sup>31</sup>

O segundo resultado da experiência de George Freedley em sua viagem à Europa patrocinada pela *American Library Association* foi a criação, em 1937, da *Theatre Library Association*, uma reunião de aproximadamente 30 representantes de coleções norte-americanas sob a sua coordenação.<sup>32</sup> Pretendia-se fomentar a cooperação entre bibliotecas e teatros, propor novas formas de classificação de um acervo para que ele se mantivesse reunido como um conjunto especializado, e agregar bibliotecários e indivíduos interessados no colecionismo e na preservação de materiais relacionados ao teatro, além de estimular o interesse para o uso dessas coleções.

De acordo com Laraine Correl, um biógrafo de Freedley teria afirmado que “a primeira metade do século XX viu um interesse na preservação da grande massa de material diverso relativo ao teatro e na formação de coleções teatrais, um movimento tido como sem precedentes na história das bibliotecas”<sup>33</sup>. Surgiam estudos, compilações bibliográficas e

<sup>29</sup> Do original: “When we found museums and theatre collections we serve the theatre which is playing today, will play tomorrow and a century from tomorrow”. (Tradução nossa). Ibid. p. 8.

<sup>30</sup> Da América do Sul são listadas apenas as coleções das bibliotecas nacionais da Argentina e da Colômbia.

<sup>31</sup> Esta edição pode ser pensada como “ensaio” para uma que viria à luz em 1960 a partir de um questionário enviado por André Veinstein a bibliotecários de 35 países: *Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle dans le monde*. Publicada em versões bilíngues, em inglês e francês, tratava-se de uma colaboração entre o CNRS e a *Société Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle* (SIBMAS, criada em 1954), contando com a participação de Rosamond Gilder. Outras edições, atualizadas, foram lançadas em 1967 e 1984. Na edição de 1984, eram listadas, referentes ao Brasil, a biblioteca da SBAT no Rio de Janeiro, o Museu Carlos Costa Pinto em Salvador, a Biblioteca Jenny Klabin Segall do Museu Lasar Segall e a Divisão de Discoteca e Biblioteca de Música, ambas em São Paulo. VEINSTEIN, André; GOLDING, Alfred S. *Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle dans le monde - Performing Arts Collections: An International Handbook*. Troisième Édition. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

<sup>32</sup> CORREL. Op. Cit.

<sup>33</sup> Do original: “The first half of the twentieth century has seen an interest in the preservation of the great mass of miscellaneous materials pertaining to the theatre and in the formation of theatre collections, a movement said to be unprecedented in library history”. (Tradução nossa). CORREL. Op. Cit. p. 197.

iniciativas para que houvesse um melhor aproveitamento e uma sistematização das coleções e redes estabelecidas em torno da produção teatral escrita. Ademais, não é possível desvincular essas novas perspectivas da própria modernização da cena, uma vez que seu novo estatuto obrigava a lançar luz sobre outras esferas da encenação que não se restringiam ao texto dramático, aprofundando uma interpenetração entre espetáculo, edições e imagens.

Tais concepções podem ser inseridas em dinâmicas e circularidades globais que impactavam as ambições de arquivamento e disponibilização de todo o repertório teatral mundial inscrito em livros. Certamente, essa conformação também fazia parte dos projetos e imaginários de “homens de teatro” e instituições no Brasil, como demonstrado ao longo desta tese. A prática do colecionismo ganhava novos contornos e iniciativas que conferiam maior visibilidade e demandas para que a edição teatral fizesse parte dos anseios nacionais, de maneira que se construísse um patrimônio capaz de testemunhar uma história que então se fabricava e se almejava para o futuro. Por mais que as condições de efetivação desses anseios encontrassem diversos obstáculos, eles são visíveis nas políticas oriundas das formas associativas, nas ações de Estado, nos diagnósticos de necessidades, nos debates travados, na formação de acervos particulares, nas dinâmicas do mercado editorial, nos projetos tradutórios, nas demandas por uma historiografia, nos usos que se pretendia para esses objetos por um público amplo ou pelo artista de teatro, e na atribuição de nova importância à cultura teatral escrita.

Podemos considerar que a utopia de Brício de Abreu, encarnada nas Exposições de 1947 e 1948, se alimentava desses expedientes, o que é perfeitamente plausível dadas as intensas trocas internacionais do crítico. Suas iniciativas traziam coleções do âmbito privado para outro regime de visibilidade que fomentasse o uso, a cooperação nacional e internacional, e pressionasse pelo amparo do Estado. Decerto, uma Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro projetava novas configurações em torno do que poderia ser uma biblioteca teatral, com motivações bastante diversas daquelas apresentadas em nosso “esboço de genealogia” e desenvolvidas desde o século XVII. É provável, contudo, que seus salões e corredores com estantes expositoras evocassem igualmente ambições, utopias, imaginários, presenças espectrais, uma quantidade infinita e labiríntica de edições e os muitos itens que nela não puderam ser exibidos.

## REFERÊNCIAS

### Periódicos:

A Batalha (RJ) - 1930-1934

A Federação (RS) - 1931, 1937

A Gazeta (SP) - 1926, 1931

A Gazeta Esportiva (RJ) - 1957

A Manhã (RJ) - 1926, 1927, 1942-1949, 1953

A Nação (RJ) - 1933, 1937

A Noite (RJ) - 1919, 1929-1946

A Noite Ilustrada (RJ) - 1935

A Razão (RJ) - 1918

A Rosa Brasileira (RJ) - 1853

A Rua (RJ) - 1917, 1918

Almanak Laemmert (RJ) - 1905

Alterosa (MG) - 1954

Anais Biblioteca Nacional (RJ) - 1883-1884

Anuario Brasileiro de Literatura (RJ) - 1937-1943

Beira-Mar (RJ) - 1934, 1938-1939

Boletim/ Anuário da Casa dos Artistas (RJ) - 1937-1947

Boletim de Ariel (RJ) - 1933, 1936-1937

Boletim do SAPS (RJ) - 1944

Boletim SBAT (RJ) - 1937-1948

Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre (FRA) - 1934

Careta (RJ) - 1945

Carioca (RJ) - 1943, 1944, 1948, 1951

Collecção de Leis Municipaes e Vetos (RJ) - 1924.

Comedia Jornal de Theatro(s) (RJ) - 1917-1919

Comoedia: revista mensal de teatro, música, cinema e rádio (RJ) - 1946-1949

Correio da Manhã (RJ) - 1923, 1930-1949, 1952, 1971  
Correio Mercantil, e Instructivo, Politico, Universal (RJ) - 1860  
Correio Paulistano (SP) -1916, 1936, 1944  
Crítica (RJ) - 1929  
Cultura Política (RJ) - 1945  
Dionysos (RJ) - 1949, 1955  
D. Quixote (RJ) - 1923-1924  
Diário Carioca (RJ) - 1933, 1947, 1952  
Diário da Noite (RJ) - 1930-1937, 1948  
Diário de Notícias (RJ) - 1930-1948, 1952  
Diário de Pernambuco (PE) - 1941  
Diário de S. Luiz (MA) - 1924  
Diretrizes (RJ) - 1942-1944  
Dom Casmurro (RJ) - 1941-1946  
Festa (RJ) - 1928, 1934  
Fon-Fon (RJ) - 1930, 1945  
Gazeta de Notícias (RJ) - 1923-1929, 1942-1946  
Ilustração Moderna (RJ) - 1925  
Jornal das Moças (RJ) - 1931  
Jornal/ Revista de Theatro & Sport (RJ) - 1916-1925  
Jornal do Brasil (RJ) - 1930-1936, 1965  
Jornal do Commercio (RJ) - 1939  
Jornal do Recife (PE) - 1920-1922  
Jornal dos Sports (RJ) - 1943-1948  
Leitura (RJ) - 1943-1945  
Leitura Para Todos (RJ) - 1913, 1925  
Letras e Artes, Suplemento de A Manhã (RJ) - 1946  
O Brasil (RJ) - 1924  
O Clamor - Órgão Oficial da Confederação Nacional dos Círculos Operários (RJ) - 1953  
O Combate (SP) - 1921

O comércio de São Paulo (SP) - 1913  
O Cruzeiro (RJ) - 1945  
O Dia (PR) - 1924  
O Estado de Mato Grosso (MT) - 1942  
O Imparcial (RJ) - 1918-1924, 1937-1941  
O Imparcial (MA) - 1938  
O Jornal (RJ) - 1919, 1927-1944  
O Malho (RJ) - 1940, 1945  
O Observador Economico e Financeiro (RJ) - 1939-1940, 1944  
O Paiz (RJ) - 1920-1923, 1934  
O Pirralho (SP) - 1916  
O Semanário (RJ) - 1959  
O Social (RJ) - 1925  
O Theatro (RJ) - 1911  
O Tico-Tico (RJ) - 1919, 1933  
Palcos e Telas (RJ) - 1918-1920  
Revista da Semana (RJ) - 1921, 1933, 1941-1948  
Revista do Brasil (RJ) - 1944  
Revista Ilustrada (RJ) - 1908  
Revue des Bibliothèques (FRA) - 1897, 1923-1924  
Rio (RJ) - 1945  
Sombra (RJ) - 1945  
Tribuna da Imprensa - 1963  
Vamos Lêr! (RJ) - 1939-1943  
Vida Literária, Artística e Social (RJ) - 1932  
Vida Política, Suplemento de A Manhã (RJ) - 1949

**Arquivos consultados:**

## ARQUIVO NACIONAL:

Fundo Federação Brasileira pelo Progresso Feminino

Fundo Agência Nacional - Série Administração

## BIBLIOTECA JENNY KLABIN SEGALL

## BIBLIOTHÈQUE HISTORIQUE DE LA VILLE PARIS (BHVP)

## BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (BnF) - Département des Arts du Spectacle

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO CULTURAL ALEXANDRE EULÁLIO (CEDAE) -  
Instituto de Estudos da Linguagem - Unicamp

## CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO (CEDOC) DA FUNARTE:

Arquivo Brício de Abreu

Arquivo Família Vianna

Arquivo João Ângelo Labanca

Processos Comissão de Teatro Nacional - 1936

Processos SNT - 1938-1945

Relatório de Atividades do SNT - 1941-1946

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA  
DO BRASIL - FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (CPDOC-FGV):

Arquivo Gustavo Capanema

## SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉÂTRE (SHT) - Paris (FR)

**Leis, Decretos e Diário Oficial da União:**

Artigo 649 da Lei nº 3.071 de 01 de janeiro de 1916. Disponível em: [www.jusbrasil.com.br/topicos/11439124/artigo-649-da-lei-n-3071-de-01-de-janeiro-de-1916](http://www.jusbrasil.com.br/topicos/11439124/artigo-649-da-lei-n-3071-de-01-de-janeiro-de-1916). Acesso em: 18 mai. 2020.

Artigo 673 da Lei nº 3.071 de 01 de janeiro de 1916. Disponível em: [www.jusbrasil.com.br/topicos/11436686/artigo-673-da-lei-n-3071-de-01-de-janeiro-de-1916](http://www.jusbrasil.com.br/topicos/11436686/artigo-673-da-lei-n-3071-de-01-de-janeiro-de-1916). Acesso em: 18 mai. 2020.

Decreto nº 14.529 de 9 de dezembro de 1920. Regulamento das Diversões Públicas. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-14529-9-dezembro-1920-503076-republicacao-93791-pe.html>. Acesso em: 22 abr. 2020.

Decreto nº 18.527, de 10 de dezembro de 1928. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-18527-10-dezembro-1928-503251-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 24 mai. 2020.

Decreto n. 5.492, de 16 de julho de 1928. Regula a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatrais. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1920-1929/decreto-5492-16-julho-1928-398064-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 03 jul. 2018.

Decreto-Lei nº 92, de 21 de dezembro de 1937. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-92-21-dezembro-1937-350840-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 01 set. 2020.

Diário Oficial da União (DOU). 14 de janeiro de 1944, Seção 1, página 64.

Diário Oficial da União (DOU). 3 de maio de 1944, Seção 1, página 33.

Diário Oficial da União (DOU). 6 de janeiro de 1945, Seção 1, página 33.

Diário Oficial da União (DOU). 6 de novembro de 1945. Seção 1, página 58.

**Manuscritos:**

Acta da Fundação da Sociedade Brasileira de Autores Theatraes. Arquivo SBAT.

Acta da Reunião de 4 de outubro de 1917. Arquivo SBAT.

Manuscrito de *Pelleas e Melisanda*, de Maurice Maeterlick, tradução atribuída a Cecília Meireles. Disponível em:  
[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/literatura/mss\\_I\\_07\\_21\\_001A.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/literatura/mss_I_07_21_001A.pdf).  
 Acesso em: 12 jul. 2018.

Minuta “Os Comediantes”. s. d./s.p. Arquivo João Ângelo Labanca. Cedoc-Funarte.

“O caminho do teatro”. Arquivo Álvaro Moreyra. Fundação Casa de Rui Barbosa.

TURCOV, Jonas (Zygmunt Turkow). “Guia para o teatro de amadores (vade-mecum para os Grupos Dramaticos)”. 19 páginas datilografadas. Trad. Isaac Paschoal. Cedoc-Funarte.

**Internet:**

Boletim Eleitoral, Estados Unidos do Brasil, Anno III, N. 82, Rio de Janeiro, 24 de agosto de 1934, p. 2408. Disponível em:  
[http://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/bitstream/handle/bdtse/1499/1934\\_boletim\\_eleitoral\\_a3\\_n82.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://bibliotecadigital.tse.jus.br/xmlui/bitstream/handle/bdtse/1499/1934_boletim_eleitoral_a3_n82.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 20 out. 2020.

<http://www.internationaleditors.com>

<http://naogostodeplagio.blogspot.com/2012/05/athena-editora.html>

[http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL\\_ID=13068&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13068&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

*Rosamond Gilder Collection*. Papers, 1917-1949. The Billy Rose Theatre Collection. The New York Public Library at Lincoln Center. January, 1990. Disponível em: [https://nyplorg-data-archives-production.s3.amazonaws.com/uploads/collection/pdf\\_finding\\_aid/gilderrosamond.pdf](https://nyplorg-data-archives-production.s3.amazonaws.com/uploads/collection/pdf_finding_aid/gilderrosamond.pdf).  
 Acesso em: 12 jan. 2022.

### Referências bibliográficas:

ABREU, Alzira Alves de. Liga de Defesa da Cultura Popular (verbete). Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/liga-de-defesa-da-cultura-popular>. Acesso em: 04 jun. 2020.

ALMEIDA, Sílvia Capanema P. de; COMPAGNON, Olivier; FLÉCHET, Anaïs. *Como era fabuloso o meu francês!:* imagens e imaginários da França no Brasil (séculos XIX-XXI). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7Letras, 2017.

ALTEKRUEGER, Peter; ZEITER, Katja Carrillo (eds.). *De amor, crimen y cotidianidad:* Las revistas teatrales y colecciones de novelas cortas argentinas del Instituto Ibero-Americano. Una exposición del Instituto Ibero-Americano de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano (Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz). Traducción del alemán: Raquel García Borsani. Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, 2014.

ALTAMIRANO, Carlos. *Intelectuales*, Notas de Investigación. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006.

ALVES, Marco Antônio Sousa. Genealogia e crítica do direito autoral: colocando em questão o autor e as formas de fomento e proteção das criações intelectuais. In: XVII Congresso Nacional do Conpedi, 2008, Brasília. *Anais...* Florianópolis: Fundação Boiteux, 2008. p. 6452-6468.

AMARAL, Aracy (org.). *Tarsila Cronista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

AMIARD-CHEVREL, Claudine. Les actions de masse a Petrograd en 1920. In: BABLET, Denis (Dir.). *Les voies de la création théâtrale*, n. 7. Mise en scène années 20 et 30. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979. p. 243-276.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Do gráfico ao foto-gráfico: a presença da fotografia nos impressos. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design:* aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 60-93.

ANDRADES, Marcelo Ferreira de. *Do claustro à universidade:* as estratégias editoriais da Editora Vozes na gestão de Frei Ludovico Gomes de Castro (1964-1986). 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

ANTUNES, Amauri Araujo. *O trapézio ficou balançando:* teatro de Alvaro Moreyra. 1999. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 1999.

APPLEBAUM, Stanley. *Teatro Brasileiro:* impressões de um norte-americano. Ceará: Imprensa Oficial, 1952.

ARANTES, Lúcio Manoel Bonfanti. *Teatro e tensões culturais em São Paulo nos anos 1950 e 1960:* os primeiros anos do Teatro Oficina e a censura. 2021. Dissertação (Mestrado em

História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2021.

ARNOLD, Paul. Pour une circulation mondiale des manuscrits. *La Revue Théâtrale: Revue Internationale du Théâtre*, Paris, Éditions Bordas, n. 8, p. 21- 24, Juin 1948

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

BABLET, Denis. *Les Révolutions scéniques du XXe siècle*. Société internationale d'art XX siècle, 1975.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Les Voies de la Création Théâtrale* (collection). Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1979.

BAILLY, Jean-Christophe. *Une nuit à la bibliothèque: Suivi de Fuochi Sparsi*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2005.

\_\_\_\_\_. *Uma noite na biblioteca*. Trad. Christine Zurbach; Luís Varela. Lisboa: Cotovia, 2009.

BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. Trad. Sonia Coutinho. In: REIS, Angela de Castro; WERNECK, Maria Helena (Orgs.). *Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 203-209.

\_\_\_\_\_. *The Globalization of Theatre 1870-1930: the theatrical networks of Maurice E. Bandmann*. New York: Cambridge University Press, 2020.

BANDEIRA, Manuel. Onestaldo, tradutor. In: \_\_\_\_\_. *Andorinha, andorinha*. Sel. e coord. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1966. p. 200-201.

BANOS-RUF, Pierre. *L'édition théâtrale aujourd'hui: enjeux artistiques, économiques et politiques: l'exemple des éditions théâtrales*. Thèse de doctorat en Arts du Spectacle. Paris 10, 2008.

BARA, Olivier; YON, Jean-Claude. Introduction. In: \_\_\_\_\_. *Eugène Scribe, un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIXe siècle*. Rennes: PUR, 2016. p. 7-17.

BARATIN, Marc.; JACOB, Christian (Dir.) *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

BARBIER, Frédéric. *História das Bibliotecas: de Alexandria às bibliotecas virtuais*. Trad. Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

BARSANELLI, Maria Luísa. Pequenas editoras apostam em livros de dramaturgia brasileira. Folha de São Paulo, 27/01/2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1595210-editoras-apostam-em-livros-de-dramaturgia-brasileira.shtml>. Acesso em: 30 ago. 2015.

BATTESTI, Jean-Paul; CHAUVET, Jean-Marc. *Tout Racine*. Dictionnaire de l'homme, de l'oeuvre, de la posterité. Paris: Larousse, 1999.

BEAUCHAMPS, Pierre-François Godard de. *Recherches sur les théâtres de France depuis l'année onze cens soixante et un jusques à présent*. 3 v. Paris: 1735. rééd. Genève: Slatkine Reprints, 1968.

BENAVENTE, Jacinto. *La própria estimación*, comedia en três actos y en prosa. El Teatro Moderno, Año III, N. 99. Madrid: Prensa Moderna, 30 julio 1927.

*Bibliografia Brasileira 1946*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Instituto Nacional do Livro, 1947.

*Bibliografia da Dramaturgia Brasileira*. v. 1: A-M. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP; Associação Museu Lasar Segall, 1981.

*Bibliografia da Dramaturgia Brasileira*. v. 2: N-Z. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP; Associação Museu Lasar Segall, 1983.

Bibliografia de/sobre teatro 1938/1967. *Revista do Livro*, Ano XI, Nº 34, 3º trimestre de 1968. p. 139-170.

BOISBEAU, Hélène. Évolution des contours sociologiques et juridiques de la profession (1789-1992). In: GOETSCHHEL, Pascale.; YON, Jean-Claude (Dir.). *Directeurs de Théâtre, XIXe-XXe siècles: histoire d'une profession*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2008. p. 13-29.

BONNEFON, Paul. La Bibliothèque de Racine. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5e Année, n. 2, p. 169-219, 1898.

BORBA FILHO, Hermilo. Teatro do Povo. In: \_\_\_\_\_. *Diálogo do encenador: Teatro do Povo, Mise-en-scène e A donzela Joana*. Recife: Fundaj: Ed. Massangana/ Edições Bagaço, 2005. p. 23-36.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOTTMANN, Denise. Berenice Xavier, um breve perfil. *Revista InComunidade*, nov. 2017. Disponível em: <http://www.incomunidade.com/v62/art.php?art=331>. Acesso em: 11 jul. 2018.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAGA, Cláudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG; Brasília, DF: CNPq, 2003.

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

\_\_\_\_\_. Teatro brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas. *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 301-335, 2001.

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

\_\_\_\_\_. *Uma empresa e seus segredos*: Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

BRENNER, Clarence D. *A Bibliographical list of plays in the French language, 1700-1789*. California: Berkeley, 1947.

BRILHANTE, Maria João. Prefácio - Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil. In: REIS, Angela de Castro; WERNECK, Maria Helena (Orgs.). *Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 7-18.

CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

CAMARGO, Angélica R. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro (1936-1945)*. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

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

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 1. ed. São Paulo: Livr. Martins Editora, 1959.

\_\_\_\_\_. A Revolução de 30 e a cultura. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, abr. 1984

CAPELATO, Maria Helena; DUTRA, Eliana Freitas. Representação política. O reconhecimento de um conceito na historiografia brasileira. In: CARDOSO, Ciro F.; MALERBA, Jurandir (Orgs.). *Representações: Contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000. p. 227-267.

CARDOSO, Rafael. O início do design de livros no Brasil. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosacnaify, 2005. p. 160-196.

\_\_\_\_\_. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CARNIERI, Helena. Ler teatro: uma experiência visual e imaginativa. Reportagem, Dramaturgia no Brasil. 22 de dezembro de 2020. Disponível em:

<https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/Reportagem-Dramaturgia-no-Brasil>. Acesso em: 19 abr. 2021.

CARRIÓN, Jorge. *Livrarias: uma história da leitura e de leitores*. Trad. Silvia Massimini Felix. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1937.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTRO, Ruy. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

*Catálogo da Livraria de B. L. Garnier*, Rio de Janeiro, n. 23., 1863.

*Catálogo dos Livros da Biblioteca do Conde da Barca*. [S.l.]: [s.n.], 1818. Barca, António de Araújo de Azevedo, Conde da, 1754-1817. 254 f.: original. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_manuscritos/mss1298806/mss1298806.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1298806/mss1298806.pdf). Acesso em: 30 abr. 2019.

*Catalogue de tous les livres de feu de M. Chapelain*. Edited by Colbert Searles. Stanford University Press: California, 1912.

*Catalogue. Exposition des Arts du Théâtre: 23 novembre – 24 décembre 1925*. Hôtel Jean Charpentier, Paris. Les Presses de E. Keller.

*Catalogue Analytique Sommaire de la Collection Théâtrale Rondel*. Bibliothèque de L' Arsenal. Paris: Éditions Berger-Levrault, 1932.

CAVALCANTE, Vanessa Matheus. *O teatro de Viriato Corrêa: uma escrita da História para o povo brasileiro*. 2012. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Rio de Janeiro, 2012.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: \_\_\_\_\_. *A cultura no plural*. 6. ed. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas-SP: Papyrus Editora, 2010. p. 55-85.

CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (Dir.). *Histoire de l'Édition Française: le livre concurrencé, 1900-1950*. 2. ed. Paris: Fayard/ Cercle de la Librairie, 1991.

CHARTIER, Roger. Textos, Impressões, Leituras. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 211-238.

\_\_\_\_\_. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

\_\_\_\_\_. Bibliotecas sem muros. In: \_\_\_\_\_. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 67-90.

\_\_\_\_\_. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

\_\_\_\_\_. Do Livro à Leitura. In: \_\_\_\_\_ (Dir.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 5. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 77-105.

\_\_\_\_\_. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

\_\_\_\_\_. Editar Shakespeare. Trad. Analúcia Teixeira Ribeiro e João Batista Claudino Junior. In: PARANHOS, Kátia R. (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 15-33.

\_\_\_\_\_. Como ler um texto que não existe? Cardenio entre Cervantes e Shakespeare. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Arquitetura, Teatro e Cultura: revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. p. 159-176.

\_\_\_\_\_. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare: história de uma peça perdida*. Trad. Edmir Missio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

\_\_\_\_\_. Literatura e cultura escrita: estabilidade das obras, mobilidade dos textos, pluralidade das leituras. *Escola São Paulo de Estudos Avançados*, 2012. Disponível em: [http://www.espea.iel.unicamp.br/textos/IDtextos\\_138\\_pt.pdf](http://www.espea.iel.unicamp.br/textos/IDtextos_138_pt.pdf). Acesso em: 20 jun. 2013.

\_\_\_\_\_. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

\_\_\_\_\_. Publicar Shakespeare. In: *A mão do autor e a mente do editor*. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 271-294.

CHIARADIA, Filomena. Em revista o teatro ligeiro: os “autores-ensaiadores” e o “teatro por sessões” na Companhia do Teatro São José. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, n. 3, p. 153-163, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Companhia do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. São Paulo: Hucitec, 2012.

*Colecciones Teatrales España s. XX*. Catalogo. Exposición Bibliográfica Nº 11. Del 01/02/2017 al 31/03/2017. Biblioteca Juan Goytisolo, Instituto Cervantes. Tanger, Marrocos. Disponível em: [https://tanger.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/catalogo\\_expo\\_coleccion\\_de\\_teatro.pdf](https://tanger.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/catalogo_expo_coleccion_de_teatro.pdf). Acesso em: 26 mai. 2021.

COLLAÇO, Vera R. M. Três projetos de modernização para o teatro brasileiro e suas relações com as políticas culturais do Estado Novo. In: XXV Simpósio Nacional de História, 2009, Fortaleza-CE. *Anais...* Fortaleza: Associação Nacional de História, 2009. p. 01-10.

\_\_\_\_\_. Leituras de um viajante: o teatro revolucionário russo. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 95-110.

COMEDIANTE (verbetes). In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 57.

COMPAGNON, Olivier. *O adeus à Europa: a América Latina e a Grande Guerra*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

“Congrès International des Sciences Historiques (Varsovie, août 1933). Résumé de la communication faite par M. Raymond Lebègue au nom de la Société”. *Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre*, Paris, II Année, N. 12, p. 8, Janvier-Mars 1934.

CONSTANTIN, L. A. *Bibliothéconomie ou nouveau manuel complet pour l'arrangement, la conservation et l'administration des bibliothèques*. Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1841.

CORREL, Laraine. American Theatre Libraries: sources of information. *The Journal of Library History*, University of Texas Press, v. 7, n. 3, p. 197-207, July 1972.

CORVISIER, Fátima Monteiro. A trajetória musical de Antônio Leal de Sá Pereira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas-RS, n. 4, p. 162-193, 2011.

COSTA, Cristina. *Teatro e Censura: Vargas e Salazar*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2010.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. *Sinta o drama*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular: Nankin Editorial, 2012.

CRAWFORD, Alice (Edited by). *The meaning of the library: a cultural history*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2015.

CRÉMIEUX, Benjamin. Les tendances actuelles du Théâtre. In: *Encyclopédie Française*. Publiée sous la direction générale de Lucien Febvre. Tomes XVI e XVII: Arts et Littératures, Directeur Pierre Abraham. Tome XVII, 3me partie: Le dialogue entre l'ouvrier et l'usager. Section A: L'Oeuvre, tableau descriptif des réalisations contemporaines. Décembre, 1935. p. 17'30-1 – 17'30-12.

DABDAB TRABULSI, José Antonio. Liberdade, Igualdade, Antiguidade: a Revolução Francesa e o Mundo Clássico. *Phoênix*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 205-255, 1998.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

D'AUBIGNAC, L'Abbé. *La pratique du théâtre*. Tome Premier. Amsterdam: Jean Frederic Bernard, 1715.

DECLAMAÇÃO (verbetes). In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 84-86.

DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes – Funarte, 2012.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1999.

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

\_\_\_\_\_. “Os Comediantes”. *Dionysos* - Órgão oficial do Serviço Nacional de Teatro, Rio de Janeiro, n. 22, p. 5-30, 1975.

DORLÉAC, Laurence Bertrand. L'Artiste. In: LEYMARIE, Michel; SIRINELLI, Jean-François. *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*. Paris: Presses Universitaires, 2003. p. 271-284.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DUARTE, Regina Horta. *A Imagem Rebelde: a trajetória libertária de Avelino Foscolo*. Campinas: Editora Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. *Noites circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1995.

DUPONT, Florence. *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

DUSIGNE, Jean-François. *Le Théâtre d'Art: aventure européenne du XXe siècle*. Paris: Éditions Théâtrales, 1997.

DUTRA, Eliana de Freitas. *Rebeldes Literários da República: História e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. Leitores de além-mar: a editora Garnier e sua aventura editorial no Brasil. In: ABREU, Márcia; BRAGANÇA, Aníbal (Orgs.). *O Livro no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2010. p. 67-88.

\_\_\_\_\_. Cultura. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Olhando para dentro - 1930-1964*. v. 4. Rio de Janeiro: Mapfre/Objetiva, 2013. p. 231-277.

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

*Exposição Internacional do Livro e da Gravura de Teatro* (Catálogo). Organizada pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais. Rio de Janeiro, 1947.

FAGUET, Émile. *A arte de ler*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

FAJARDO, Juan Isidro. *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*. Manuscrito. 1717. Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España. Disponível em: <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000012920&page=1>. Acesso em: 29 out. 2020.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. O Lugar da Dramaturgia nas Histórias da Literatura Brasileira. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 10, n.1, p. 9-25, 2010.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jacó & LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009.

FERNANDES, Sílvia. Notas sobre Victorino. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 3, p. 174-181, 2003.

\_\_\_\_\_. A Encenação. O Teatro Contemporâneo (1978...). In: FARIA, João Roberto (Dir). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 332-369.

FERRAZ, L. M. A dramaturgia na página impressa e pública: apontamentos sobre publicações do teatro brasileiro. *Olhares: Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena*, São Paulo, v. 7, n. 1 e 2, p. 18-27, 2019.

FERREIRA, Adriano A. *Teatro Trianon: forças da ordem X forças da desordem*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 1930*. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERREIRA, Teresa A. S. Duarte (Org.) *Catálogo de Teatro: a coleção do livreiro Eduardo Antunes Martinho*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996.

FERREIRA, Valmir Aleixo. *Revista Comoedia (1946-1952), a fortaleza do velho: entre materialidade e bem cultural, disputas e conflitos no processo de especialização da imprensa*

carioca e sua inserção no sistema teatral. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

\_\_\_\_\_. Ressonâncias em claro-escuro: mediação e esfera pública na Revista Theatral. In: 30º Simpósio Nacional de História - História e o futuro da educação no Brasil, 2019, Recife-PE. *Anais...* Recife: Associação Nacional de História - ANPUH-Brasil, 2019.

\_\_\_\_\_. Uma coisa puxa a outra: público, beijo e enquete na Estação Theatral. In: BRANDÃO, Tania; GUSMÃO, Henrique Buarque de; FERREIRA, Valmir Aleixo (Orgs.). *Teatro e sociedade: novas perspectivas da história social do teatro*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021. p. 64-80.

FIGARO, Roseli. O Arquivo Miroel Silveira revela o perfil do teatro amador encenado em São Paulo. In: \_\_\_\_\_ (Coord.). *Na cena paulista, o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*. São Paulo: Ícone Editora: Fapesp, 2008.

FIGUEIREDO, Guilherme. *Xântias: oito diálogos sobre a criação dramática*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1957.

FISCHER, Max et Alex. *Dans deux fauteuils* (Notes et impressions de Théâtre). Paris: Ernest Flammarion Éditeur, 1924.

\_\_\_\_\_. *Dans une baignoire* (Notes et impressions de Théâtre). Paris: Ernest Flammarion Éditeur, 1927.

FLÉCHET, Anaís. A arte da paródia: circulações e adaptações da obra de Offenbach no Brasil. In: LEVIN, Orna; PONCIONI, Claudia (Orgs.). *Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos no século XIX*. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. p. 273-301.

FLETCHER, John Kyrle; FLETCHER, Ifan Kyrle. A note on theatrical bibliography. In: *Theatre*. Catalogue Forty-One. J. Kyrle Fletcher LTD. Newport, Monmouthshire, England, 1934. p. 3-4.

FLETCHER, John; MCFARLANE, James. O teatro modernista: origens e modelos. In: BRADBURY, Malcolm; MACFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 410-422.

FOLCO, Alice. La querelle sur les origines de la mise en scène et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine. *Revue d'Historiographie du Théâtre*, Paris, N. 1, M. Denizot (Dir.), L'Écriture de l'histoire du théâtre et ses enjeux mémoriels, 2013.

FONTANA, Fabiana Siqueira. *Por um sonho de nação: Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil*. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2014.

\_\_\_\_\_. Os ofícios, os arquivos e o processo de criação: notas sobre a historiografia e o patrimônio documental do teatro. In: FONTANA, F.; GUSMÃO, Henrique Buarque de (Orgs.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019. p. 273-290.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 6. ed. Trad. Antônio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Ed. Nova Veja, 2006.

FOURNIER, Édouard. *Le roman de Molière: suivi de fragments sur sa vie privée, d'après des documents nouveaux*. Paris: E. Dentu, Éditeur, Libraire de la Société des Gens de Lettres, 1863.

FRAGATA, Cláudio. *Jorge Loredano, o perigote do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

FRANCA NETO, Alípio Correia de. Apresentação. In: O'NEILL, Eugene. *Estranho Interlúdio*. Tradução e apresentação Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. p. 9-22.

FRANCO, A. *O teatro na Bahia através da imprensa: século XX*. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do cônego; Como era Gonzaga?; e Outros temas mineiros*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Ed. Itatiaia: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981.

FRIQUES, Manoel Silvestre. Tramas dramáticas: as redes teatrais brasileiras entre o sistema moderno e o sistema de indicadores. *Urdimento*, Florianópolis-SC, v. 2, n. 32, p. 519-541, set. 2018.

FUCHS, Max. *La Vie théâtrale en province au XVIIIe siècle*. Paris: Droz, 1933.

\_\_\_\_\_. *La Vie théâtrale en province au XVIIIe siècle. Personnel et répertoire*. Paris: Éditions du CNRS, 1986.

FUSER, Rachel Araújo de Baptista. A formação do ator. In: FARIA, João Roberto (Dir). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 458-466.

GARCIA, Silvana; GUINSBURG, J. De Büchner a Bread & Puppet: Sendas do Teatro Político Moderno. In: SILVA, Armando Sérgio da (Org.). *J. Guinsburg: Diálogos sobre Teatro*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 131-154.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GILDER, Rosamond; FREEDLEY, George. *Theatre Collections in Libraries and Museums: an international handbook*. London: B. F. Stevens and Brown Ltd, 1936.

GOETHE. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

GOETSCHEL, Pascale. *Intellectuels et Hommes de Théâtre: ébauche d'un bilan historiographique*. In: LEYMARIE, Michel; SIRINELLI, Jean-François. *L'histoire des intellectuels aujourd'hui*. Paris: Presses Universitaires, 2003. p. 285-307.

GOMES, André Luís. *Dramaturgia brasileira contemporânea: panorama, mercado editorial, leitura e encenação*. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Leio Teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo: Editora Horizonte, 2010. p. 11-36.

GOMES, Angela de Castro. *A biblioteca de Viriato Corrêa: incursões sobre a leitura e a escrita de um intelectual brasileiro*. In: DUTRA, Eliana de Freitas (Org.). *O Brasil em dois tempos: história, pensamento social e tempo presente*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 143-165.

\_\_\_\_\_; HANSEN, Patrícia. *Intelectuais mediadores: práticas culturais e projetos políticos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2016.

\_\_\_\_\_. *A escrita da história nos palcos: teatro histórico e crítica literária na Marquesa dos Santos*. *Varia História*, UFMG, Belo Horizonte, v. 34, n. 66, p. 669-698, set-dez. 2018.

GOMES, Carlos. *O Guarani*. Versão e adaptação brasileiras de C. Paula Barros segundo o original italiano de Antonio Scalvini. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.

\_\_\_\_\_. *O Escravo*. Versão e adaptação brasileiras de C. Paula Barros segundo o original italiano de Rodolfo Paravicini. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

GOMES, Tiago de Melo; VELASCO, Carolina González. *Trabalhadores do teatro musicado no Rio de Janeiro e Buenos Aires dos anos 1920*. In: KABENGELE, Daniela do Carmo e PALAMARTCHUCK, Ana Paula. (Org.). *Diálogos possíveis: a cultura nas ciências humanas*. Maceió: Ed. UFAL, 2015. p. 133-160.

GOULEMOT, Jean Marie. *O amor às bibliotecas*. Trad. Maria Leonor Loureiro. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

GRECCO, Gabriela de Lima. *Palavras que resistem: censura e promoção literária da ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945)*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021.

GREENBLAT, Stephen. *Como Shakespeare se tornou Shakespeare*. Trad. Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GUINSBURG, J. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Idéia de Teatro*. In: GUINSBURG. *Da cena em cena: ensaios de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 3-8.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, Rosângela. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GUIMARÃES, Teresa Ribeiro de Queiroz. *Louis Jouvet, um mestre francês nas raízes da renovação teatral*. 1981. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

GUSMÃO, Henrique Buarque de. *A arte romanesca do ator: Stanislavski na cultura do romance*. São Paulo: Hucitec, 2020.

HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria, nem patrão! (vida operária e cultura anarquista no Brasil)*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

HEFFNER, Hubert C.; SELDEN, Samuel; SELLMAN, Hunton D. *Modern Theatre Practice – A handbook for non professionals*. 2. ed. New York: F. S. Crofts & Co., 1941.

\_\_\_\_\_. *Técnica teatral moderna*. Traducida por Leal Rey. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

HENRIOT, Émile. *L'Art de former une bibliothèque*. Paris: Librairie Delagrave, 1928.

HERZOG, Thiago. *Um encenador em busca de um palco: Zygmunt Turkow e o teatro de arte no Brasil*. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. e intro. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HUNT, Lynn. Apresentação: história, cultura e texto. In: \_\_\_\_\_. *A Nova História Cultural*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 1-29.

HUTHWOHL, Joël. *Émergence et constitution d'un patrimoine spécifique des arts du spectacle*. Disponível em: <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-04-0032-006>. Acesso em: 29 ago. 2020.

IUMATTI, Paulo Teixeira. *Arte e Trabalho: aspectos da produção do livro em São Paulo (1914-1945)*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2016.

JACKSON, Allan S. Theater Libraries and Collections. In: KENT, Allen; LANCOUR, Harold; DAILY, Jay E (Executive Editors). *Encyclopedia of Library and Information Science*. v. 30. New York-Basel: Marcel Dekker Inc., 1980. p. 410-412.

JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Dir.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 45-73.

JAËCKLÉ-PLUNIAN, Claude. *L'Historiographie du théâtre au XVIIIe siècle: la venue du théâtre à l'histoire*. 2003. Thèse (Doctorat en Théâtre et Arts du Spectacle) – Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Paris, 2003.

JOUVET, Louis. *Prestiges et Perspectives du Théâtre Français*. Quatre ans de tournée en Amérique Latine, 1941-1945. 8. ed. Paris: Gallimard, 1945.

KIRSCHENBAUM, L. Teatro. In: MORAIS, Rubens Borba de; William, BERRIEN (Dir.). *Manual bibliográfico de estudos brasileiros*. v. 2. 2. ed. Brasília: Senado Federal, 1998. p. 1259-1278.

KNYCHALA, Catarina Helena. *O livro de arte brasileiro*. 1980. Dissertação (Mestrado em Biblioteconomia e Documentação) – Universidade de Brasília, 1980.

KOHUT, Karl. La colección de revistas teatrales argentinas del Instituto Ibero-Americano de Berlin. Lecturas histórico-teatrales. In: PELLETIERI, Osvaldo (Ed.). *Perspectivas Teatrales*. GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano). Buenos Aires: Galerna, Fundación Roberto Arlt, 2008. p. 347-361.

LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc.; Jacob, Christian (Dir.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p. 21-44.

LA VALLIÈRE, Louis-César de La Baume Le Blanc duc de *et al.* *Bibliothèque du Théâtre François depuis son origine*, contenant un extrait de tous les ouvrages composés pour ce théâtre, depuis les mystères jusqu'aux pièces de Pierre Corneille, une liste chronologique de celles composées depuis cette dernière époque jusqu'à présent, avec deux tables alphabétiques, l'une des auteurs et l'autre des pièces. 3 v. Dresden: Chez Michel Groell Libraire, 1768.

LEBÈGUE, Raymond. Le répertoire d'une troupe française à la fin du XVIe siècle. *Revue d'Histoire du Théâtre*, Publications de la Société d'Histoire du Théâtre, Paris, n. I-II, p. 9-24, 1948.

LEGER, Louis. Les soeurs de Pierre Le Grand. *Journal des Savants*, Paris, Jean Cusson, p. 193-207, Mai 1914.

LEITE, Rodrigo Morais. *A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938): consonâncias e dissonâncias*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2013.

\_\_\_\_\_. *A (Moderna) historiografia teatral de Décio de Almeida Prado*. 2018. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2018.

LEONHARDT, Nic. *Theatre Across Oceans: Mediators of Transatlantic Exchange, 1890-1925*. Serie Transnational Theatre Histories. Palgrave Macmillan, Springer Nature Switzerland, 2021.

LEVIN, Orna Messer. A rota dos entremezes: entre Portugal e Brasil. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia-MG, v. 7, n. 11, jul-dez. 2005.

\_\_\_\_\_. O entremez nos palcos e folhetos. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). *Cultura letrada no Brasil*, objetos e práticas. 1. ed. Campinas: Mercado de Letras, 2005. p. 413-420.

\_\_\_\_\_. Offenbach e a disputa pelo público brasileiro (1840-1870). In: ABREU, Márcia; DAECTO, Marisa Midori (Orgs.). *A circulação Transatlântica dos Impressos - Conexões*. 1. ed. Campinas: Setor de Publicações IEL, 2014. p. 299-311.

\_\_\_\_\_. Em torno da cena: textos e espetáculos franceses no Rio de Janeiro. In: LEVIN, Orna; PONCIONI, Claudia (Orgs.). *Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos no século XIX*. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. p. 243-272.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

\_\_\_\_\_. Entre a metrópole e a colônia: dramaturgia e cena teatral no Brasil (1711-1822). *Urdimento*, Florianópolis-SC, n. 8, p. 73-90, dez. 2006.

LIMA, Magela. Sobre ler (e escrever e publicar) teatro. 24 de março de 2021. Disponível em: <https://bemditojor.com/sobre-ler-e-escrever-e-publicar-teatro/>. Acesso em: 10 abr. 2021.

LISBOA, João Luís. Tanta Virtude... em Papéis Correndo: persistência e poder do manuscrito no Antigo Regime. In: ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Org.). *Cultura Letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campinas: Mercado das Letras, 2005. p. 277-291.

LOBATO, Monteiro. Prefácio. In: PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores*, segunda série. Curitiba – S. Paulo – Rio: Editora Guaíra Limitada, 1941. p. 11-12.

LOCHERT, Véronique. De la note à la didascalie: le texte dramatique vu depuis la marge. *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, n. 245-246, 2010-I-II, p. 27-37, 2010.

LONGUET, Déborah. L'Édition théâtrale au XIXème siècle: naissance d'une industrie culturelle. 2011. Mémoire de deuxième année. Sous la direction de Jean Yves Mollier et Jean-Claude Yon. Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, Session Juin 2011.

LOPES, Caroline Cantanhede. *Guardar para todos a memória de muitos: projetos e políticas para a preservação da memória das artes cênicas no Brasil*. 2020. Tese (Doutorado em História) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

LOPES, Raimundo Helio; NOLL, Isabel. ROCHA, Artur (verbete). CPDOC-FGV. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/ROCHA,%20Artur.pdf>. Acesso em 16 jan. 2022.

LORIGA, Sabina. Biografias paralelas: em torno de Hannah Arendt e Siegfried Krakauer. In: DUTRA, Eliana de Freitas (Org.). *O Brasil em dois tempos: história, pensamento social e tempo presente*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 187-204.

LUCET, Sophie. Avant-propos - Pour une préhistoire des revues de théâtre. *Revue d'Histoire du Théâtre*, n. 259 [en ligne], mis à jour le 01/07/2013. Disponível em: <https://sht.asso.fr/avant-propos-pour-une-prehistoire-des-revues-de-theatre/>. Acesso em: 16 out. 2018.

MACHADO, Ubiratan. *História das Livrarias Cariocas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MACIEL, Paulo Marcos Cardoso. A cultura dramática do século XIX no Brasil vista do acervo da Fundação Biblioteca Nacional. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 26-40, 2017.

\_\_\_\_\_. O negócio da tradução teatral visto do Brasil do século XIX. *Urdimento*, Florianópolis-SC, v. 2, n. 35, p. 173-192, 2019.

MADEIRA, Wagner Martins. *Formas do teatro de comédia: a obra de Oduvaldo Vianna*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

\_\_\_\_\_. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003. p. 7-15.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *As mil e uma vidas de Leopoldo Fróes*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966.

RAIMUNDO MAGALHÃES (Depoimento, 1979). Fundação Getúlio Vargas. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC). Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: [https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/cientistas\\_sociais/raimundo\\_magalhaes/pho\\_1014\\_raidundo\\_magalhaes\\_1979-01-23\\_liberacao.pdf](https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/cientistas_sociais/raimundo_magalhaes/pho_1014_raidundo_magalhaes_1979-01-23_liberacao.pdf). Acesso em: 05 ago. 2019.

MAGNO, Luciano. *J. Ozon – O editor e o caricaturista*. Rio de Janeiro: Gala Edições, 2022.

MAHÉ, Nathalie. *Le mythe de Bacchus*. Paris: Fayard, 1992.

MANTUANO DA FONSECA, T. V. A revolução dos vapores na navegação marítima. *História Econômica & História de Empresas*, v. 21, n. 2, p. 479-517, 27 dez. 2018.

MARCHETTI, Wanda. *Diário de uma atriz: reminiscências, perfis, histórias (1902-1976)*. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais: Serviço Nacional de Teatro, s.d.

MARTIN, Roxane. *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*. Paris: Classiques Garnier, 2013.

MARTINS, Márcia A. P. Shakespeare em tradução no Brasil. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (Orgs.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 301-319.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Paschoal Segreto: "Ministro das Diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920)*. 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MAUPOINT. *Bibliothèque des théâtres*, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques et opéra, le nom des auteurs et le temps de la représentation de ces pièces, avec des anecdotes sur les auteurs. Paris: Prault, 1733.

MCKENZIE, D. F. *Bibliografia e a Sociologia dos textos*. Trad. Fernanda Veríssimo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

MEDEIROS, Nuno. *O Livro no Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Edições Outro Modo, 2018.

MENDONÇA, Adriana Sussekind. *A vida cultural no Rio de Janeiro durante a Segunda Guerra Mundial através do diário do jurista Carlos Sussekind de Mendonça*. 2013. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Programa de Pós-graduação em Memória Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2013.

MENEZES, Rogério. *Ary Fontoura, entre rios e janeiros*. Coleção Aplauso Perfil. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICHALSKI, Yan; TROTTA, Rosyane. *Teatro e Estado: As companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica*. São Paulo-Rio de Janeiro: Editora Hucitec; Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

MIRANDA, Orlando (Org.). *O cartaz no teatro*. Serviço Nacional de Teatro; Secretaria de Cultura de São Paulo; Edição Fundação Padre Anchieta, s.d.

MOLIÈRE. *Tartufo*. Comedia vertida livremente e accomodada ao portuguez por Antonio Feliciano de Castilho. Theatro de Molière. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade; Academia das Sciencias de Lisboa, 1924.

\_\_\_\_\_. *O médico à força*. Comédia a antiga transladada liberrimamente da prosa original a redondilhas portuguesas por Antonio Feliciano de Castilho. Theatro de Molière. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade; Academia das Sciencias de Lisboa, 1927.

MOLLIER, Jean Yves. *Michel & Calmann Lévy, ou la naissance de l'édition moderne. 1836-1891*. Paris: Calmann-Lévy, 1984.

\_\_\_\_\_. *A leitura e seu público no mundo contemporâneo: ensaios sobre história cultural*. Trad. Elisa Nazarian. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

\_\_\_\_\_. Em torno do Palais-Royal, as edições teatrais e musicais. In: \_\_\_\_\_. *O Dinheiro e as Letras: história do capitalismo editorial*. Trad. Katia Aily Franco de Camargo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. p. 439-483.

\_\_\_\_\_. Eugène Scribe, un écrivain consacré face à l'industrialisation du marché de l'édition. In: BARA, Olivier; YON, Jean-Claude (Dir.). *Eugène Scribe, un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIXe siècle*. Rennes: PUR, 2016. p. 267-274.

MONGRÉDIEN, Georges. *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*. Paris: Librairie Hachette, 1966.

MONNER SANS, José Maria. *Panorama del Nuevo Teatro*. 2. ed. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1942.

MOSTAÇO, Edélcio. Moderno (verbetes). In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R. F.; LIMA, M. A. (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 185-186.

\_\_\_\_\_. Peter Szondi e o circuito. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 132-147, 2016.

\_\_\_\_\_. Para uma história cultural do teatro. *ArtCultura*, Uberlândia-MG, v. 20, n. 36, p. 193-203, jan-jun. 2018.

NAPOLEÃO DE VICTORIA, Frederico. *Jocelyn, o pescador de baleias*. Drama em quatro actos. Imitação. 2. ed. Lisboa: Livraria Economica de F. Napoleão de Victoria, s.d.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e Política no Brasil: história e historiografia. In: EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Orgs.). *Arte e Política no Brasil: modernidades*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. XV-XLVI.

NASCIMENTO, Rodrigo Alves. *Tchékhov e os palcos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2018.

NAUDÉ, Gabriel. *Advis pour dresser une bibliothèque*. Paris: Chez François Targa, 1627.

NUNES, Mario. *40 anos de teatro*. 4 v. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1956-59.

O'NEILL, Eugene. *Estranho Interlúdio*. Tradução e apresentação Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

ORCAJO ACUÑA, Federico. *Tetro de Hoy*. Montevideo: Edición de la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1936.

PAIXÃO, Mucio da. *Espírito Alheio* (episódios e anedotas de gente de teatro). Colligidos por Mucio da Paixão. São Paulo: C. Teixeira & C.a – Editores, 1916.

\_\_\_\_\_. *Movimento literário em Campos*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1924.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. A invenção de um teatro proletário sem rancor: textos e formas de leitura no "Estado Novo". In: V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2008, Belo Horizonte-MG. *Memória Abrace Digital*, v. 1. Belo Horizonte: ABRACE, 2008. p. 01-05.

PARFAICT (les frères). *Histoire du théâtre françois*. 15 v. Paris: Le Mercier-Saillant, 1734-1749. rééd. Genève: Slatkine Reprints, 1967.

PEÇA BEM-FEITA (verbete). In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 281-282

PEIGNOT, Gabriel. *Dictionnaire raisonné de bibliologie....* Tome 2. Paris: Villier Libraire, 1802-1804.

PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores*, segunda série. Curitiba – S. Paulo – Rio: Editora Guaira Limitada, 1941.

PENNA-FRANCA, Luciana. *Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo (1871-1920)*. 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

PEREIRA, Marcio Rodrigues. *Le théâtre français au Brésil: un outil de la diplomatie française contre le recul de son influence culturelle (1945-1970)*. Paris: L'Harmattan, 2009.

PESSOA, Jane. Breve panorama de Ibsen no Brasil. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Henrik Ibsen no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio: 7Letras, 2008. p. 11-29.

PETERS, Julie Stones. *Theatre of the Book, 1480-1880: print, text, and performance in Europe*. New York: Oxford University Press, 2000.

PIC, Muriel. *As desordens da biblioteca: fotomontagens; A biblioteca obscura de W. H. F. Talbot*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

PICON-VALLIN, Beatrice. *Meierhold*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

PINA, Paulo Simões de Almeida. *Uma história de Saltimbancos: os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo; entre 1876 e 1929*. 2015. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PINTO, Isabel. (Un)certain editing. *Revista Cibertextualidades*, Publicação do CECLICO – Centro de Estudos Culturais, da Linguagem e do Comportamento, Universidade Fernando Pessoa, Porto-Portugal, n. 5, p. 203-214, 2013.

PINTO, Maria Amélia Corrêa da Silva. Pequeno índice bibliográfico de textos teatrais sobre a Independência. *Dionysos* - Órgão Oficial do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, Ano XXII, p. 87-90, set. 1972.

PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle; QUÉRO, Dominique (Orgs.). *Les Théâtres de Société au XVIII siècle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005.

PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle. Mise en scène de soi et du groupe. Les théâtres de société. *Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle*, n. 49, p. 89-101, 2017/1.

POCOCK, J. G. A. *Linguagens do Ideário Político*. Org. Sergio Miceli. Trad. Fábio Fernandez. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

POMIAN, Krzysztof. Collecção (verbete). Enciclopédia Einaudi - volume 1: Memória – História. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PONTES, Heloísa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2010.

POUGIN, Arthur. Bibliothécaire (verbete). *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*. Paris: Librairie de Firmin-Didot et C., 1885. p. 98.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. O teatro e o modernismo. In: PRADO. *Peças, pessoas e personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 15-39.

\_\_\_\_\_. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2007.

PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, Palco e Letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

QUÉRO, Dominique. Les débuts de la future marquise de Pompadour sur les théâtres d'Étiolles. In: PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle; QUÉRO, Dominique (Orgs.). *Les Théâtres de Société au XVIII siècle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005. p. 33-42.

RABETTI, Maria de Lourdes (Betti Rabetti). *Teatro e Comichidades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

RABETTI, M. L. Pois é...isso!: trânsitos e transações da tradução teatral. In: IX Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2017, Uberlândia-MG. *Memória ABRACE XVI*. Uberlândia: ABRACE/UFU, 2017.

RACHOW, Louis A. “The Theatre Library Association” (verbete). In: In: KENT, Allen; LANCOUR, Harold; DAILY, Jay E (Executive Editors). *Encyclopedia of Library and Information Science*. v. 30. New York-Basel: Marcel Dekker Inc., 1980. p. 413-415.

RANGEL, Otávio. *Escola Teatral de Ensaíadores* (da arte de representar). Rio de Janeiro: Editora Talmagráfica, 1954.

RAVEL, Jeffrey S. Theatre Beyond Privilege: Changes in French Play Publication, 1700-1789. *SVEC*, 12, p. 299-347, 2001.

\_\_\_\_\_. Des définitions aux usages: une historiographie du théâtre français au XVIIIe siècle. *Parlement[s]*, Revue d'Histoire Politique, Rennes, p. 39-52, 2012/3.

REBELLO, Luiz Francisco. Introdução. In: FERREIRA, Teresa A. S. Duarte (Org.) *Catálogo de Teatro: a coleção do livreiro Eduardo Antunes Martinho*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996. p. 11-17.

*Recommandations d'Antoine-René de Voyer*, marquis de Paulmy d'Argenson, Mélanges tirés d'une grande bibliothèque... Paris, 1779-1788, 68 tomes en 58 vol. v. 2. Manuel des châteaux ou Lettres contenant...

REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

REIS, Angela de Castro; WERNECK, Maria Helena (Orgs.). *Rotas de Teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

RIBEIRO, Armando Vidal Leite (verbete). CPDOC-FGV. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ribeiro-armando-vidal-leite>. Acesso em: 27 set. 2020.

RICCOBONI, Luigi. *Histoire du theatre italien depuis la decadence de la Comedie Latine*. Paris: Hachette Livre-BnF, 2018.

ROCHA, Daniel. A SBAT e o direito do autor no Brasil. *Revista de Teatro SBAT*, Rio de Janeiro, n. 463, p. 1-14, jul-ago-set. 1987.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROGAN, Mary Ellen W.; WINKLER, Kevin B. “Performing Arts Libraries”. In: *International Dictionary of Library Histories*. v. 1 & 2. Editor David H. Stam. London and New York: Routledge: Taylor and Francis Group, 2001. p. 127-133.

ROLLAND, Denis. *Louis Jouvet et le Théâtre de l'Athénée*. “Promeneurs de rêves” en guerre de la France au Brésil. Paris: L'Harmattan, 2000.

ROLLAND, Romain. *Le Théâtre du Peuple*. Paris: Cahiers de la Quinzaine, 1903.

ROLLINAT-LEVASSEUR, Ève-Marie. Les publications théâtrales: une mise en scène intemporelle. *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, Soixante Deuxième Année, n. 1-2, p. 17-26, 2010.

ROMERO, Silvio; RIBEIRO, João (Colab.). *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. In: BARRETO, Luiz Antonio (Org.). *Obras Completas*. Rio de Janeiro/ Sergipe: Imago/ Universidade Federal de Sergipe, 2001.

RONDEL, Auguste. *Conférence sur la Bibliographie Dramatique et sur les collections de théâtre*. Lille: Imprimerie Lefebvre-Ducrocq; Marseille: Chez l'Auteur, 1913.

ROSE, Mark. *Authors and Owners. The invention of copyright*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ROUGEMONT, Martine de. *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*. Paris-Genève: Champion-Slatkine, 1988.

SAINETE (verbete). In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009. p. 303-304.

SAMPAIO, Albino Forjaz de. *Como devo formar a minha biblioteca (ensaio)*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1938.

SANTOS, Ana Clara. O Archivo Theatral: uma coleção de teatro francês. *Arquivo Solto Sinais de Cena* 15, p. 119-124, 2011.

SANTOS, Jacintho Ribeiro dos. Prefácio da 2ª edição. In: ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Comédia heróica em 5 atos e em verso. 2. ed. Tradução em versos portugueses por Carlos Porto Carreiro. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1912. s.p.

SAUTHIER, E. A. Crise do contexto, crise nas relações? In: JOBIM, José Luís *et al* (Orgs.). *Diálogos França-Brasil: circulações, representações, imaginários*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2019. p. 149-173.

SEGRAVE, Kerry. *Actors Organize: A History of Union Formation Efforts in America, 1880-1919*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2007.

SELJAN, Zora. *Vida e Obra de Joracy Camargo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1998.

SENNA, Terra de. *O teatro de Bastos Tigre*. s.l.: julho de 1958.

SEQUEIRA, Walter. *O Tio Boêmio*. Coleção Teatro Nacional, 25. Rio de Janeiro: Edição da Papelaria Pedro Primeiro. Seção Talmagráfica. 1954.

SETTE, Mario. *Barcas de Vapor*. São Paulo: Edições Cultura, 1945. (Orelha).

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

SHAKESPEARE, William. *As Alegres Comadres de Windsor*. Trad. Dr. Domingos Ramos. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, 1913.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo*: cenas de um teatro urbano. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2014.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro*: 1895-1964. São Paulo/Brasília, Quíron/INL, 1976.

SIMÕES, Cibele Forjaz. *À luz da linguagem. A iluminação cênica*: de instrumento da visibilidade à "Scriptura do visível" & outras poéticas da luz. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SIMÕES, Giuliana Martins. *Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SIRINELLI, Jean- François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (Org.). *Por uma história política*. Trad. Dora Rocha. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

\_\_\_\_\_. Os intelectuais do final do século XX: abordagens históricas e configurações historiográficas. In: AZEVEDO, Cecília *et al.* *Cultura política, memória e historiografia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009. p. 47-58.

SORÁ, Gustavo. *Brasilianas*: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte, 2010.

SOULIÉ, Eud.. *Recherches sur Molière et sur sa famille*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1863.

SOUSA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomo I: Evolução do teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1960.

SOUZA, S. C. M. Do tablado às livrarias: edição e transmissão de textos teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Varia História*, UFMG, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, p. 557-578, jul-dez. 2009.

\_\_\_\_\_. Um objeto já perdido de moda?: literatura dramática e mercado editorial fluminense. *Escritos* (Fundação Casa de Rui Barbosa), Rio de Janeiro, v. 3, p. 91-114, 2009.

\_\_\_\_\_. Um “sistema telefônico” aplicado à composição teatral: Dramaturgia e práticas teatrais no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *Antíteses*, UEL, Londrina-PR, v. 10, n. 19, p. 41-63, jan-jun. 2017.

SOUZA, Walder G. Virgulino de. *Roteiros de um teatro brasileiro (e moderno): Alvaro Moreyra e os anos 20 no Rio de Janeiro*. 1992. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

STALLINGS, Roy; MYERS, Paul. *A guide to theatre reading*. New York: National Theatre Conference, 1949.

SUPPO, Hugo. Intelectuais e Artistas nas estratégias francesas de “propaganda cultural” no Brasil (1940-1944). *Revista de História*, USP, São Paulo, n. 133, p. 75-88, 1995.

\_\_\_\_\_. A política cultural da França no Brasil entre 1920 e 1940: o direito e o avesso das missões universitárias. *Revista de História*, USP, São Paulo, n. 142-143, p. 309-345, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosacnaify, 2011.

*The Player's Library*. The Catalogue of the Library of the British Drama League. With an introduction by Frederick S. Boas. London: Published for The British Drama League by Faber and Faber Limited, 1950.

THOMAS, Daniela. Poesia cênica, por Daniela. In: *Trilogia Kafka*. Programa do espetáculo. Articultura Marketing e Empreendimentos Ltda., s.d.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. Tradução e Notas de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TOLMACHEVA, Galina. *Creadores del Teatro Moderno: los grandes directores de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946.

TOPORKOV, Vassíli. *Stanislávski ensaia: memórias*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016.

TORRES NETO, Walter Lima. *Le Brésil et le théâtre français*. La tounée du Théâtre Louis Jovet au Brésil. 1991/1992. Mémoire de D.E.A. – Institut d'Études Théâtrales de Paris III, Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 1991/1992.

\_\_\_\_\_. Molière, um mito? In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Arquitetura, teatro e cultura: revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012. p. 209-224.

\_\_\_\_\_. O programa de teatro. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios de Cultura Teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. p. 187-211.

\_\_\_\_\_. As coleções que marcaram época. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios de Cultura Teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. p. 165-186.

\_\_\_\_\_. Programas de teatro: objeto e fonte. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 114-129, 2017.

\_\_\_\_\_. As turnês do teatro francês no Brasil. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Teatro em francês: quando o meio não é a mensagem*. Curitiba: Ed. UFPR, 2018. p. 37-71.

TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. Memória Editorial, 1. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1999.

TROTT, David. *Théâtre du XVIIIe siècle. Jeux, écritures, regards*. Montpellier: Éditions Espaces 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Qu'est-ce que le théâtre de société? *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, n. 225, p. 7-20, 2005-I.

TUNA, Gustavo Henrique. *Silva Alvarenga: representante das luzes na América portuguesa*. 2009. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. O ilustre Sr. Pirandello pegou o trem na Central do Brasil. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 289-303, 2017.

VARGAS, Maria Thereza. O teatro filodramático, operário e anarquista. In: FARIA, João Roberto (Dir). *História do teatro brasileiro*, v. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 358-370.

VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.

VEINSTEIN, André; GOLDING, Alfred S. *Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle dans le monde - Performing Arts Collections: An International Handbook*. Troisième Édition. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.

VENANCIO, Giselle Martins. *Oliveira Vianna entre o espelho e a máscara*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

VERAS, Flávia Ribeiro. *Tablado e Palanque – A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918-1945)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto

de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica-RJ, 2012.

\_\_\_\_\_. “*Fábricas da Alegria*”: O mercado de diversões e a organização do trabalho artístico no Rio de Janeiro e Buenos Aires (1918-1945). 2017. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Escola de Ciências Sociais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2017.

\_\_\_\_\_. Trajetória Híbrida: as contribuições de Oduvaldo Vianna para a inserção brasileira no circuito do mercado de entretenimento Latino-Americano (1923-1946). *Revista de História*, USP, São Paulo, n. 180, 2021.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VERDI, Giuseppe. *La Traviata*. Drama lírico de F. M. Piavi. Versão brasileira de Narbal Fontes. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1940.

VERNET, Thomas. Théâtre, musique et société dans les résidences du prince de Conti. In: PLAGNOL-DIÉVAL, Marie-Emmanuelle; QUÉRO, Dominique (Orgs.). *Les Théâtres de Société au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 2005. p. 75-86.

VERTCHENKO, Henrique Brener. *A Fabricação do Teatro Brasileiro Moderno: Vestido de Noiva e a crítica teatral (1928-1948)*. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

\_\_\_\_\_. Os Comediantes e a Associação dos Artistas Brasileiros: apontamentos para uma gênese. *Sala Preta*, PPGAC-USP, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 32-45, 2018.

VILLALTA, Luís Carlos. Bibliotecas Privadas e Práticas de Leitura no Brasil Colonial. In: Katia de Queirós Mattoso, Idelette Muzart-Fonseca dos Santos et Denis Rolland (Orgs.). *Naissance du Brésil Moderne. Actes du Colloque “Aux Temps Modernes: Naissance du Brésil”*, Sorbonne, Mars 1997. Traduit du portugais par Maria Lúcia Jacob Dias de Barros. Paris: Presses de l'Université de Paris – Sorbonne, 1998.

VILLARD, Georges. *Le Théâtre d'Amateurs – manuel d'art théâtral*. Paris: André Lesot Éditeur, 1926.

WANDERLEY, Eustórgio. *Teatro Histórico: teatralização de episódios célebres da história do Brasil*. Rio de Janeiro: Edição da Papelaria Pedro Primeiro; Seção Talmagráfica. 1952.

WERNECK, Maria Helena. A Dramaturgia. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro*, v. 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 417-436.

YON, Jean-Claude. *Pour une histoire culturelle du théâtre français au XIX<sup>e</sup> siècle: des biographies à l'exploration d'un champ historique*. Dossier d'habilitation à diriger des

recherches préparé sous la direction de Monsieur le Professeur Jean-Yves Mollier. 2 v. Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, Automne 2005.

\_\_\_\_\_. (Dir.). *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle*. Paris: Éditions Nouveau Monde, 2008.

\_\_\_\_\_. L'Évolution de la législation internationale du droit d'auteur au XIXe siècle: le cas du répertoire français à l'étranger. In: YON, Jean-Claude (Dir.). *Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle: histoire d'une suprématie culturelle*. Paris: Éditions Nouveau Monde, 2008. p. 19-33.

\_\_\_\_\_. *Une histoire du Théâtre à Paris: de la Révolution à la Grande Guerre*. Paris: Flammarion, 2012.

ZAVADSKI, Carole. La singularité du travail – Métiers et compétences du spectacle vivant. *Théâtre Public*, Paris, n. 217, p. 49-53, juillet-septembre 2015.

**APÊNDICE:  
INVENTÁRIO DE EDIÇÕES TEATRAIS  
(1917-1948)**

	TÍTULO	AUTOR	ANO	EDITORA	CIDADE	TRADUTOR	SÉRIE/COLEÇÃO
1	Flor do sertão	LEAL, Arlindo	1917	?	SP		
2	Nossa Terra. Comédia em três actos	ROSA, Abadie Faria	1917	Braz Lauria	RJ		
3	Para ser actor. 2. ed.	VICTORINO, Eduardo	1917	C. Teixeira	SP		
4	Portugal na Guerra	SOUZA, Avelino de.	1917	Corrêa Dias	RJ		
5	A Barreira; Dentro da Fé	SOARES, Orris	1917	Imprensa Oficial da Parahyba	João Pessoa-PB		
6	O Contractador dos Diamantes. Peça em 3 actos e um quadro	ARINOS, Affonso (da Academia Brasileira)	1917	Livraria Francisco Alves	RJ		
7	Corrida de ganso. Revista em 2 actos, 10 quadros e 2 apotheoses	BITTENCOURT, Carlos; RESTIER JÚNIOR, José de Castro Negri	1917	Officina da Revista de "Theatro & Sport"	RJ		
8	A mascara do riso: ensaios de anatomo-physiologia artistica. 2. ed.	PEDERNEIRAS, Raul	1917	Officinas Graphics do Jornal do Brasil	RJ		
9	Os aliados. Comédia em 3 atos.	TOJEIRO, Gastão	1917	Revista dos Tribunais	RJ		
10	O teatro no Brasil: autores dramáticos contemporâneos	REIS, Fábio Aarão	1917	Typ. e Pap. Fonseca	RJ		
11	Apollo: mysterio-pagão	LEITE FILHO, Teixeira	1917	Jacinto Ribeiro dos Santos	RJ		
12	Theatro da Infancia: peças religiosas, operetas, comedias, dialogos, apologos, monologos, etc.	OCTAVIO, Benedicto	1918	?	?		
13	No tempo antigo	GUIMARÃES, Antônio	1918	Casa Moura	RJ		
14	Anita Garibaldi: peça historica em 3 actos e 9 quadros, em verso. 1. ed.	MATTOS, Anibal	1918	Imprensa Official do Estado de Minas Geraes	Belo Horizonte-MG		
15	O Modelo. Peça em trez actos	MACHADO, Julião	1918	Jornal do Commercio - Rodrigues & C.	RJ		
16	O elegante doutorzinho: comedia em um acto	TOJEIRO, Gastão	1918	Leite Ribeiro & Maurillo	RJ		
17	Gente alegre	KEMP, Emílio	1918	Livraria Americana	Porto Alegre-RS		
18	Matinal. 2. ed.	KEMP, Emílio	1918	Livraria Americana	Porto Alegre-RS		
19	Da letra F, nº 2...	CONSTALLAT, Benjamin	1918	N. Viggiani	RJ		
20	Pátria	PORTO, Aurelio	1918	O Independente	Porto Alegre-RS		Independente
21	Amor, vence!; Entre neblinas	SELVA, Claudio (José Saturnino Britto)	1918	Revista dos Tribunais	RJ		
22	Com todos os FF e RR... : burleta-revista em 3 atos, 6 quadros e 3 apotheoses	DOMINGUES, Jorge	1918	sem editora	SP		
23	Um caso de consciência	BOURGET, Paul; BASSET, Serge	1918	Typographia Coelho - BH	Belo Horizonte-MG	Ayres Ghil	
24	A estrela de Belém: Fantasia Sacra	FONSECA MOREIRA	1918	Typographia Ideal	RJ		Theatro Fonseca Moreira
25	O Barão das Crioulas. Burleta-revista.	BRANDÃO, José Augusto Soares	1919	?	?		
26	Longe dos olhos. Peça em três atos. 2. ed.	ROSA, Abadie Faria	1919	Braz Lauria	RJ		
27	Jéca-Tatú. Revista de Costumes Nacionaes	COUTINHO, Romano; BREDÁ, Alfredo	1919	Heitor Pereira & Silva	RJ		
28	A revolta do ídolo - comédia	LIMA, Benjamin	1919	Jacinto Ribeiro dos Santos	RJ		
29	Horror à forma humana: (diálogo entre um pessimista e um otimista). 2. ed.	AMARAL, Gastão Franca	1919	Livraria Azevedo	RJ		
30	Flores de sombra ; A jangada ; O turbilhão	SOUZA, Claudio de	1919	O Malho. Typ. d'A Tribuna	RJ		
31	Flores de sombra: comedia em 3 actos	SOUZA, Claudio de	1919	Pimenta de Mello & C.	RJ		
32	Erro da natureza	CUNHA, Arlindo da	1919	sem editora	RJ		
33	Os theatros de Campos	PAIXÃO, Múcio da	1919	Typ. Almeida Marques & C.	RJ		
34	A serenata de Schubert: peça em verso	SILVA, Celestino Gaspar da	1919	Typ. Brazil-Bahia	?		
35	O poder de Deus	CLEMENTE, Artur (pseud.)	1920	?	Belém-PA		
36	Nossa gente. Comédia em 3 atos. 1. ed.	CORRÊA, Viriato	1920	Braz Lauria	RJ		
37	Os dois Jucas. Comedia em um acto, ornada de coplas. 2. ed.	PIZA, José	1920	C. Teixeira & Cª Editores	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 2

38	Perdi minha mulher!...: um servo perigoso. Comédia em 2 actos. 3. ed.	DINIS, Baptista	1920	C. Teixeira & Cª Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 111
39	Amigos e amigas (teatro e contos)	AZEVEDO, Raul de	1920	Cesar, Cavalcanti & Cia	Manaus-AM		
40	O pecado da simonia: comédia em um ato	VASCO, Neno	1920	Cooperativa Graphica Popular/ Centro Editor Juventude do Futuro	SP		
41	Aux temps du Roi Albert...	PINHEIRO, Raphael	1920	Edição do autor	RJ		
42	Antonio Silvino	GÓES, Oliveira	1920	Imprensa Official	Recife-PE		
43	Theatro da opposição: Grande Companhia Alegre	?	1920	Imprensa Official do Estado (Bahia)	Salvador - BA		
44	Rogério. Drama	SOARES, Orris	1920	Imprensa Oficial da Parahyba	João Pessoa-PB		
45	Comédia urbana: (humorismos)	(João Luso)	1920	Leite Ribeiro & Maurillo	RJ		
46	Maneco Pingurra: comédia em 1 ato. 2. ed.	ALVES, Arlindo Roberto	1920	Livraria Teixeira	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 112
47	Terra natal : comédia em tres atos	VIANNA, Oduvaldo	1920	N. Viggiani	RJ		Teatro Nacional
48	Os pés pelas mãos	ALVIM, Renato; GRACINDO, Erico	1920	N. Viggiani	RJ		
49	Tinha de ser: 3 atos de comédia	DOMINGUES, Mário; MAGALHÃES, Mário	1920	N. Viggiani	RJ		
50	A jangada, ou, A vida em Ponte Velha	SOUZA, Claudio de	1920	Pimenta de Mello & C.	RJ		
51	O turbilhão: peça em 3 actos	SOUZA, Claudio de	1920	Pimenta de Mello & C.	RJ		
52	Viola de caboclo. Opereta em 3 atos	MONTEIRO, Mario. Música do maestro Paulino Sacramento	1920	sem editora	RJ		
53	A Tutelada. Drama em 4 actos. 2. ed.	DIAS, R. Corrêa	1920	Typ. da Casa Genoud	Campinas-SP		
54	As sensitivas: comédia em 3 actos. 2. ed	SOUZA, Claudio de	1920	Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C.	RJ		
55	Reforma do Theatro S. João (Salvador-BA)	SANTORO, Felinto	1920	Typ. e Encad. do Liceu de Artes e Officios	Salvador - BA		
56	A Sombra	ORNELLAS, Amaral	1920	Typ. Martins de Araujo	RJ		
57	Regina	GARRIDO, Assis	1920	Typ. Teixeira	São Luís-MA		
58	Nocturno	AMADO, Augusto	1921	?	RJ		
59	O mercador de Veneza	SHAKESPEARE, William	1921	Anuario do Brasil	RJ	?	Anthologia universal, 12
60	Quem deve perdoar: peça em um acto	MATTOS, Anibal	1921	Athene	Belo Horizonte-MG		
61	Os dominós: comédia em 3 actos	ALVES, Arlindo Roberto	1921	C. Teixeira & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 115
62	Borboleta e Abelha	RODRIGUES, Amélia	1921	Escolas Profissionais Salesianas	Niterói-RJ		
63	Obras completas de Castro Alves. v. 2. D. Juan ou A prole dos saturnos; Gonzaga ou A revolução de Minas.	ALVES, Antônio de Castro	1921	Francisco Alves	RJ		
64	Canção da primavera. 2. ed.	MATTOS, Anibal	1921	Imprensa Official do Estado de Minas Geraes	Belo Horizonte-MG		
65	Sansão e Dalila: poema dramático dos tempos da Independencia	FERNANDES, Carlos Dias	1921	Imprensa Oficial	João Pessoa-PB		
66	O poder do amor	GONÇALVES, Emilio	1921	Mayença	SP		
67	D. Baratinha. Farsa em um ato e um quadro	E.M.A.	1921	Pimenta de Mello & C.	RJ		
68	Eu arranjo tudo!... Comédia em 3 actos	SOUZA, Claudio de	1921	Pimenta de Mello & C.	RJ		
69	Comedia Paranaense	MUNHOZ, Alcides	1921	sem editora	Curitiba-PR		
70	O sementeiro	FÓSCOLO, Avelino	1921	Tipografia Renascença	Belo Horizonte-MG		
71	O que não existe: peça em 1 acto	SOUZA, Claudio de	1922	?	?		
72	O teatro cearense	CÂMARA, Carlos	1922	?	Fortaleza-CE		
73	Theatro pequeno	COLLAÇO, Joe	1922	?	RJ		

74	Dom Luxo. Comédia em 3 atos	MUNHOZ, Alcides	1922	A. Guimarães & Filho	Curitiba-PR		Theatro Nacional
75	Idyllio do tempo; Sabor do beijo	MUNHOZ, Alcides	1922	A. Guimarães & Filho	Curitiba-PR		
76	Última prece	FREITAS, João C. de	1922	Arauto	Pelotas-RS		
77	Porto, Madeira & Colares. Comédia em 1 acto (original)	BRAGA, Belmiro	1922	C. Teixeira & Cª Editores	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 127
78	Sonhos de Louca: drama em 3 actos. 2. ed.	VALLADÃO, Manoel Joaquim	1922	C. Teixeira & Cª Editores	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 122
79	Manduca cerimoniais...: comédia em 1 acto. Accomodada do italiano á scena brasileira	PIZA, José	1922	C. Teixeira & Cia. editores	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 119
80	20.000 dollars: drama policial em 3 actos e 4 quadros. 4. ed.	ARMSTRONG, Paul	1922	C. Teixeira & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 118
81	Suprema angustia : drama historico em 1 prologo e 3 atos	SANTIS, Baptista de	1922	Casa São Carlos	Botucatu-SP		
82	Teatro romântico capixaba : Aristides Freire, Amâncio Pereira, Ernesto Guimarães	GAMA Filho, Oscar	1922	Centro de Estudos Cênicos do Espírito Santo	Vitória-ES		
83	Os rivais de George Walsh ou (o ídolo das meninas). Comédia em 3 actos	TOJEIRO, Gastão	1922	Edição da "Gazeta Theatral"	RJ		
84	Peças infantis	RODRIGUES, Amélia	1922	Escolas Profissionais Salesianas	Niterói-RJ		
85	Esquecer	MOSCOSO, Tobias; MENDONÇA, Herbert; PEIXOTO, Luis	1922	Francisco Alves	RJ		
86	Sombras que fogem: Peça em 1 acto em verso original. Entre-acto em verso alexandrino. 3. ed.	MATTOS, Anibal	1922	Imprensa Official do Estado de Minas Geraes	Belo Horizonte-MG		
87	Cyrano de Bergerac. Comédia heróica em 5 atos e em verso. 3. ed.	ROSTAND, Edmond	1922	Jacinto Ribeiro dos Santos	RJ	Tradução em versos portugueses, por Carlos Porto Carreiro.	
88	O Carnet. Comédia em 1 acto (original)	CARDIM, Pedro Augusto Gomes	1922	Livraria Teixeira	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 118
89	Uma prova de consideração. 2. ed.	CARDIM, Pedro Augusto Gomes	1922	Livraria Teixeira	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 6
90	Caramuru: poema dramatico em quatro actos	VENOSA, Angelo	1922	Monteiro Lobato	SP		
91	A tetralogia de Wagner	ALVIM, Renato	1922	N. Viggiani	RJ		
92	Um sonho ao luar: peça em um acto, em prosa. 2. ed.	MATTOS, Anibal	1922	Novella Nacional	Belo Horizonte-MG		
93	Ponto final : peça em um acto, em prosa. 2. ed.	MATTOS, Anibal	1922	Novella Nacional	Belo Horizonte-MG		
94	Na Roça	BRAGA, Belmiro	1922	Pinho & Lopes	SP		Novissimo archivo theatral; n. 2
95	Vícios mundanos: peça em 3 actos	MAGALHÃES, Paulo de	1922	Revista dos Tribunais	RJ		
96	O imprevisto: entre-acto dramatico	MATTOS, Anibal	1922	sem editora	Belo Horizonte-MG		
97	O teatro em Terezina	CUNHA, Higino	1922	Tipografia do Correio do Piauí	Teresina-PI		
98	D. Casmurro: il misantropo (melodrama em italiano)	PICCAROLO, A.; GOMES JUNIOR, João (música)	1922	Tipografia Pasquim	SP		
99	Flores de sombra: comedia em 3 actos. 2. ed.	SOUZA, Claudio de	1922	Typ. Fluminense	RJ		
100	Helena	GÓES, Oliveira	1922	Typ. Moderna	Fortaleza-CE		
101	Levada da breca	FARIA ROSA, Abadie	1923	Braz Lauria	RJ		

102	Eva no ministério: comédia feminista em 3 atos	DOMINGUES, Mário; MAGALHÃES, Mário	1923	Braz Lauria	RJ		
103	Flores da Bíblia: do Eden a Terra de Promissão	RODRIGUES, Amélia	1923	Centro da Boa Imprensa	Petrópolis-RJ		
104	O outro André: vaudeville em tres actos	VARELLA, Corrêa	1923	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, 2
105	As travessuras de Berta	GUIMARÃES, Antonio	1923	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial,; 3
106	Educação Americana: comédia em 3 actos	CASTRO, Ruy	1923	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial,; 5
107	Zuzú	CORRÊA, Viriato	1923	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, 7
108	O discípulo amado	GONZAGA, Armando	1923	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, 4
109	O tio salvador	GONZAGA, Armando	1923	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial,; 8
110	Theatro... meu e dos outros	MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José Joaquim de Campos da Costa	1923	Francisco Alves	RJ		
111	A prancha: peça em 3 actos	VEIGA MIRANDA	1923	Francisco Alves	RJ		
112	Theatro... Precedido de observações literárias por Sainte-Beuve	BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de	1923	Garnier	RJ	Antenor Nascentes	
113	Autôres e Actôres Dramáticos (Bahianos, em especial) - Biographias	BOCCANERA JUNIOR, Silio	1923	Imprensa Official do Estado (Bahia)	Salvador - BA		Theatro Nacional
114	O desastre	COELHO NETTO, Henrique Maximiano	1923	Jornal do Brasil	RJ		
115	Barbara Heliodora : peça histórica em 3 actos e 1 quadro	MATTOS, Anibal	1923	Leite Ribeiro	RJ		
116	Rosas malditas	ROMÉRO, Innocencio	1923	Livraria do Globo	Porto Alegre-RS		
117	Theatro Boccacio: 30 comedias escolhidas	RICHORA, Jan (Heitor Modesto)	1923	Livraria Leite Ribeiro	RJ		
118	Magda ou Volta à casa paterna. Drama em 4 actos.	SUDERMANN, H.	1923	Livraria Teixeira	SP	Tradução e acomodação de P. A. Gomes Cardim em 1912	
119	Os filhos da Candinha	GOMES, Octacílio	1923	Monteiro Lobato	SP		
120	Ruth	CASTRO, Ruy	1923	Officinas Graphics Castro, Mendonça & Cia	RJ		
121	A renuncia: peça em 3 actos	SOUZA, Claudio de	1923	Pimenta de Mello & C.	RJ		
122	Assumpção e Um dia a casa cáe	GOULART DE ANDRADE, J. M.	1923	Pimenta de Mello & C.	RJ		Theatro, v. 4
123	A pallida Madona	CARVALHO, Affonso de	1923	Revista dos Tribunais	RJ		
124	1830	GONÇALVES, Paulo	1923	sem editora	SP		
125	Paraíso Perdido	QUINTANA, Olívio	1923	Typ. da Escola Quinze de Novembro	RJ		
126	A ceia dos cadetes	SOUZA, Artur Oscar Loureiro de	1923	Typ. Sannuti	RJ		
127	Theatro civico escolar	GÓES, Carlos	1923	Typ. São José	Belo Horizonte-MG		
128	A ceia dos coronéis	D. Xiquote (Bastos Tigre)	1923	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		
129	O louro e o moreno. Comédia em 1 ato	SANTOS, Miguel	1924	?	?		
130	O homem que marcha. 1. ed.	LIMA, Benjamin	1924	?	RJ		
131	Uma tragedia florentina: drama num acto	WILDE, Oscar	1924	América Brasileira	RJ	Elysio de Carvalho	
132	Casar para morrer!: morto vivo	GOMES, Affonso	1924	C. Teixeira	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 108
133	Festinhas escolares: comedias, dialogos, monologos para as crianças das escolas	ANSELMO, José	1924	Centro da Boa Imprensa	Petrópolis-RJ		

134	Ao ouvido de Monsenhor	CASTRO, Ruy	1924	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		
135	Leopoldo Fróes e as suas temporadas		1924	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, ?
136	Dos astros de onde vimos, aos astros onde iremos	CASTRO, Ruy	1924	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, ?
137	É o meu amigo tinha razão a propósito de Iracema de Alencar	CASTRO, Ruy	1924	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, ?
138	Para o retrato de amada Fonfredo	MENDONÇA, Carlos Süssekind de	1924	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, ?
139	As levianas. Comédia em 3 actos	SCHMIDT, Afonso	1924	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, 10
140	Graças a Deus!: comédia em 3 actos	GONZAGA, Armando	1924	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, ?
141	Theatro Infantil: comédias e monólogos em prosa e verso. 5. ed.	BILAC, Olavo; COELHO NETTO, Henrique Maximiano	1924	Francisco Alves	RJ		
142	Comedias e proverbios	MUSSET, Alfred de	1924	Garnier	RJ	Gustavo Barroso (João do Norte)	
143	O Theatro na Bahia: da colonia a republica, 1800-1923	BOCCANERA JUNIOR, Silio	1924	Imprensa Official do Estado (Bahia)	Salvador - BA		
144	Os fundadores do theatro brasileiro (notícias e excerptos)	CHICHORRO DA GAMA, A. C. (do Archivo Nacional)	1924	Nova Era Empresa Editora, Paulino Vieira & Comp.	SP		
145	Comédias	CAMÕES, Luís de	1924	Nova Era Empresa Editora, Paulino Vieira & Comp.	SP		
146	Fogo de vista : comedia em 3 actos	COELHO NETTO, Henrique Maximiano	1924	Off. Graph. do Jornal do Brasil	RJ		
147	Os bonecos articulados	SOUZA, Claudio de	1924	Pimenta de Mello & C.	RJ		
148	Flor de lotus. Peça em 3 atos	LACERDA, Mauricio de; MODESTO, Heitor	1924	sem editora	RJ		
149	Juízo Final...das "Grandes Tournées"	BRITTO, José Saturnino	1924	sem editora	?		
150	Atravez da scena	BRITTO, José Saturnino	1924	Typ. Metropole	RJ		
151	Theatro sem palco. Cabaret da cigarra	BRITTO, José Saturnino	1924	Typ. Revista dos Tribunais	RJ		
152	Lucrécia Borgia	HUGO, Victor	1924	Typographia e Papelaria Coelho	RJ	Versão portuguesa Celestino Gaspar da Silva	
153	Amor de perdição	PERES, Alvaro	1924	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		
154	E depois?	LEVIS, Eddy	1924	Typographia e Papelaria Coelho	RJ	Candido Costa	
155	Chitra: poema lyrico	TAGORE, Rabindranath (adaptação ao rythmo portuguez de Sylvio Mignone)	1924	Zeifler	Pelotas-RS		
156	O príncipe dos gatunos	FONSECA, Antonio Carlos de	1925	?	SP		
157	Partida para Cythera: alta comédia em 3 actos	MARTINS FONTES	1925	Bazar Americano	Santos-SP		
158	Dr. João André, médico e operador: especialista em moléstias de senhoras. Comédia em três actos	ROSA, Abadie Faria	1925	Braz Lauria	RJ		
159	A ceia dos fadistas (paráfrase à peça "A ceia dos cardeaes")	MARQUES, Mario	1925	Braz Lauria	RJ		
160	Mea Culpa (peça em 3 atos)	BARRETO FILHO, Melo	1925	Edição das Oficinas Gráficas da Imprensa Official do Estado da Baía	Salvador - BA		
161	Bodas de prata : alta comedia, tres actos	FERREIRA, Procópio	1925	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, ?
162	Arte de fazer graça	FERREIRA, Procópio	1925	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		

163	O dia do juízo	CASTRO, Ruy	1925	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, ?
164	Somos o que elas querem	CASTRO, Ruy	1925	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial,; 15
165	O ministro do supremo	GONZAGA, Armando	1925	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, 14
166	Ruth: alta comédia em 3 actos	CASTRO, Ruy	1925	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, 16
167	João Caetano: peça em um acto, em verso	PEDROZA, Raul	1925	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		
168	Aventuras de um rapaz feio	MAGALHÃES, Paulo de	1925	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, 20
169	Culpa e Perdão. Drama alegórico	LEMOYNE, João Baptista (Giovanni Battista)	1925	Escolas Profissionais Salesianas	Niterói-RJ		
170	Os Menezes de Haddock Lobo e outras fantasias cariocas	ERSE DE FIGUEIREDO, Armando (João Luso)	1925	Jacinto Ribeiro dos Santos	RJ		
171	Hamlet: Tragédia em cinco actos	SHAKESPEARE, William	1925	Livraria João do Rio	RJ	Tradução de Bulhão Pato	
172	O tio padre. Comedia em 3 atos (imitação). 8. ed.	MACHADO, Baptista	1925	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 91
173	A flor que foi um homem: narciso	ALMEIDA, Guilherme de	1925	Marrano	SP		
174	Sol e sombra ; A escola da vida ; Nem uma palavra!	MAIA, Pedro	1925	Patria Italiani	RJ		
175	Seo Badu: comédia de costumes em 2 atos	BOCCANERA JUNIOR, Silio	1925	Renascença	Salvador-BA		Theatro Nacional
176	O fronteiro d'Africa ou Tres noites asiágas: drama, historico portugues em tres actos	HERCULANO, Alexandre	1925	Revista de Lingua portuguesa	RJ		
177	O homem que salvou o Brasil	MAGALHÃES, Paulo de	1925	sem editora	RJ		
178	Tabaréos	FERREIRA NETTO	1925	Typ. Centro de Minas	Curvelo-MG		
179	O homem que marcha. 2. ed.	LIMA, Benjamin	1926	?	RJ		
180	Que trindade!...: comédia em 1 acto	BRAGA, Belmiro	1926	C. Teixeira & C.	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 113
181	A pena de morte: drama em 3 actos	SILVA, Joaquim José da	1926	C. Teixeira & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 19
182	Valentes e medrosos!: comédia em 1 acto. 7. ed.	SOUSA, Dupont de	1926	C. Teixeira & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 38/ 45
183	Maldição	MENDES, José de Brito	1926	Casa A. Moura	RJ		
184	Amores de Dulcinéa	DEL PICCHIA, Menotti	1926	Cia Editora Nacional	SP		
185	Táboa da salvação	MAUL, Carlos. 1889-	1926	Edições Lux	RJ		
186	João Caetano: peça em um acto, em verso	PEDROZA, Raul	1926	Empreza Brasil Editora Castro, Mendonça & Cia	RJ		Foto-Film: Theatro. Série especial, 23
187	Um caso singular. Comédia lírica em tres actos.	CAMPOS, Carlos de; libreto de Gomes Cardim	1926	Empreza Theatral Italo-Brasileira	RJ		
188	Theatro Infantil: comédias e monólogos em prosa e verso. 6. ed.	BILAC, Olavo; COELHO NETTO, Henrique Maximiano	1926	Francisco Alves	RJ		
189	Livro d'alma	OLIVEIRA, Luiz de	1926	Jacinto Ribeiro dos Santos	RJ		
190	Chantez Clair!: tragedia n`um galinheiro	D. Xiquote (Bastos Tigre)	1926	Livraria Editora Leite Ribeiro, Freitas Bastos, Spicer & Cia	RJ		

191	História do Theatro Brasileiro (volume primeiro/ 1565-1840)	MENDONÇA, Carlos Süssekind de	1926	Mendonça, Machado & Cia	RJ		
192	Theatro d'O Tico-Tico	WANDERLEY, Eustórgio	1926	Pimenta de Mello & C.	RJ		
193	Gambiarra	CELSONO, Aphonso	1926	sem editora	RJ		
194	A cruz de cedro	GASPAR, Antônio Francisco	1926	Typ. Cidade Sorocaba	Sorocaba-SP		
195	Um apelo à razão	COSTA, Luis Edmundo da	1926	Typ. de Batista de Souza	RJ		
196	Gente Sensível. 3 actos de comédia	CARVALHO, Jarbas dos Aimorés de	1927	A Noite	RJ		
197	O bandeirante	SILVEIRA NETO, Manuel Azevedo da	1927	Alba	RJ		
198	Moços e velhos. 3. ed.	LIMA, Rangel de	1927	C. Teixeira	SP		
199	O Isidoro: comédia em 3 actos (imitação)	GARRUCHA, João	1927	C. Teixeira & Cª Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 144
200	O poder do ouro. 5. ed.	GUIMARÃES, J. M. Dias	1927	C. Teixeira & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 12
201	As provas do crime. Drama em 3 actos. 4. ed.	COSTA, Velloso da	1927	C. Teixeira & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 62
202	Pinto, Leitão & Cia.: disparate tragi-comico-lyrico ou antes amontoado de muitos dispartes colleccionados cuidadosamente em verso e prosa. 2. ed.	MARQUES, João Ferreira; VALADÃO, Manoel Joaquim	1927	C. Teixeira & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 7
203	Jocelyn, o pescador de baleias: drama em 4 actos. 4. ed	VITÓRIA, Frederico Napoleão de (imitação)	1927	C. Teixeira & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 38
204	Os ladrões da honra: drama em 4 actos. 4. ed	PEIXOTO, Henrique	1927	C. Teixeira & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 40
205	Um caso singular	CAMPOS, Carlos de	1927	Garraux	SP		
206	A comedia do coração: peça em três actos	GONÇALVES, Paulo	1927	Helios	SP		
207	Comédias	MARTINS PENA, Luiz Carlos	1927	Jornal do Brasil	RJ		Suplemento Romantico do Jornal do Brasil, n. 8
208	Guanumbi	GOMES, Carlos Clemente	1927	Livraria Catilina de Romualdo dos Santos	Bahia		
209	Lelé	CARDIM, Pedro Augusto Gomes	1927	Livraria Teixeira	SP		
210	Lyra Teatral: monólogos, canções e cenas cômicas. 4. ed.	PONTES, J. Vieira (compilado por)	1927	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
211	O Agente Polidoro: comedia em três actos	SILVA, Décio Lyra	1927	Pap. Americana	RJ		
212	Benta Pereira	ATAÍDE, Joaquim de	1928	?	Campos-RJ		
213	O leader da maioria	ROSA, Abadie Faria	1928	Braz Lauria	RJ		
214	Um filho para tres paes. Comedia em 1 acto. Original. 4. ed.	ROMANO, José	1928	C. Teixeira & Cª Editores	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 87
215	Dar corda para se enforcar... Comedia em 3 actos (imitação). 3. ed.	SILVA, José Joaquim da	1928	C. Teixeira & Cia Editores	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 43
216	A Conterranea. Comédia em 1 acto. 2. ed.	VITORINO, Eduardo (tradução livre)	1928	C. Teixeira & Cia. Editores	SP	Tradução livre de Eduardo Victorino	Bibliotheca Dramática Popular, 145

217	A filha do estalajadeiro, ou, O anjo da morte: drama em 3 actos. 3. ed.	PONTES, José Vieira (imitação)	1928	C. Teixeira & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 10
218	Bodas de prata : alta comedia, tres actos	LOBO, Genaro	1928	Casa Levy	Botucatu-SP		Série Theatro Brasileiro
219	João Caetano dos Santos: ensaio biographico	CRUZ, Adamastor Vergueiro da	1928	Fluminense	Niterói-RJ		Série Fluminenses no Teatro Brasileiro, v. 1
220	Figuras de Theatro	SILVA, Lafayette	1928	Livraria Editora Leite Ribeiro, Freitas Bastos & Cia	RJ		
221	A esposa de Sa. Exia.	CARDIM, Pedro Augusto Gomes	1928	Livraria Teixeira	SP		
222	Não dá passarinho	CARDIM, Pedro Augusto Gomes	1928	Livraria Teixeira	SP		Theatro Gomes Cardim
223	Scenas e comédias	AZEVEDO, Celina de	1928	Melhoramentos	SP		
224	O theatro, os menores e a lei	PRADO KELLY, José Eduardo do	1928	Officinas Graphics Augusto Porto	RJ		
225	Infecundidade: esboço de drama	ROSA, E. Proença	1928	Paulo, Pongetti & Cia	RJ		
226	Pateada - Mão Humor: chronicas publicadas em O Malho de junho de 1922 a dezembro de 1925	NUNES, Mario	1928	Pimenta de Mello & C.	RJ		
227	Assumpção	ANDRADE, Goulart de	1928	Pimenta de Mello & C.	RJ		
228	Um capricho de sua majestade divina. Comedia melodramatica em dois actos	PERANOVICH, Bel. Benedicto	1928	Typ. Condor	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 149
229	Nova Era	CARTOR, Murio	1929	?	RJ		
230	Remorso de Don João	MATTA, Archimedes da	1929	Almanak Laemmert	RJ		
231	Um erro judiciario: drama em 3 actos. Original. 5. ed.	DINIZ, Baptista	1929	C. Teixeira & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 106
232	Um bando de salteadores	MODELO, Atheneu	1929	Escolas Profissionais Salesianas	Niterói-RJ		
233	"Plano de guerra": comedia em um acto	VELHO SOBRINHO	1929	Imprensa Naval	RJ		
234	A legenda da Marinha: fantasia-revista em um acto	PENALVA, Gastão; VELHO SOBRINHO (escrita e encenação). Planejada por Aucarsouva	1929	Imprensa Naval	RJ		
235	Cyrano de Bergerac. Comédia heróica em 5 atos e em verso. 4. ed.	ROSTAND, Edmond	1929	Livraria Azevedo - Editora Erbas de Almeida & Cia	RJ	Tradução em versos portugueses, por Carlos Porto Carreiro.	
236	Vida Alheia. Contos. O oraculo: comedia em 1 acto; Entre a missa e o almoço: entre-acto comico; Uma vespera de reis: comedia em 1 acto	AZEVEDO, Artur Nabantino Gonçalves de	1929	Livraria Editora Leite Ribeiro, Freitas Bastos & Cia	RJ		
237	Uma prova de consideração; A procuração. 7. ed.	CARDIM, Pedro Augusto Gomes	1929	Livraria Teixeira	SP		Theatro Gomes Cardim, v. 2
238	Monólogos e sainetes. 7. ed.	CARDIM, Pedro Augusto Gomes	1929	Livraria Teixeira	SP		Theatro Gomes Cardim, v. 1
239	Adão, Eva e outros membros da familia	MOREYRA, Álvaro	1929	Pimenta de Mello & C.	RJ		
240	Mascarada...quasi uma fantazia...	MARAGLIANO JUNIOR	1929	São Paulo Editora	SP		
241	Os heróes de dourados (episodio heróico da Guerra do Paraguay)	LIMA, João B.	1929	Typ. da Casa Genoud	Campinas-SP		
242	O livro do actor	SILVA, Celestino (João Sincero)	1929	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		
243	Independência	COSTA, Luis Edmundo da	1930	Batista de Souza	RJ		

244	Amelia Smith. 2. ed.	TAUNAY, Visconde de	1930	Editora Comp. Melhoramentos	SP		
245	Teatro escolar. 2. ed.	C. Paula Barros	1930	Francisco Alves	RJ		
246	Como se casa um matuto. Comedia em 3 actos. 4. ed.	SAMPAIO, Jacintho d' Almeida	1930	Galdino Loureiro & Cia. Editores e Livreiros	Salvador - BA		
247	A engrenagem. 2. ed.	GUIMARÃES, Emanuel	1930	Imprensa Portuguesa	RJ		
248	Tiradentes: drama em 5 atos. Culto cívico.	OLIVEIRA, J. Mariano de	1930	Jornal do Commercio	RJ		
249	O bandeirante. Comédia em 3 atos.	MAGALHÃES, Paulo de	1930	Livraria Teixeira	SP		Teatro de Paulo de Magalhães
250	Caboclos	CARDIM, Pedro Augusto Gomes	1930	Livraria Teixeira	SP		Theatro Gomes Cardim
251	O estudante espanhol	LONGFELLOW, Henry Wadsworth	1930	Oliveira Costa & Cia	Belo Horizonte-MG	J. Valladares Roquette	
252	Mãe	RUSIÑOL, Santiago	1930	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		
253	A cigarra e a formiga	CORRÊA JUNIOR	1931	?	SP		
254	Sangue Gaúcho	FARIA ROSA, Abadie	1931	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 1
255	O chá do sabugueiro. Comédia em 3 actos, sobre costumes cariocas	PEDERNEIRAS, Raul	1931	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 6
256	A descoberta da América	GONZAGA, Armando	1931	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 2
257	O amigo terremoto	ALVIM, Renato; ABREU, Nelson de	1931	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 8
258	O interventor	MAGALHÃES, Paulo de	1931	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 4
259	O vendedor de ilusões	VIANNA, Oduvaldo	1931	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 7
260	Não me conte esse pedaço!...	SANTOS, Miguel	1931	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 3
261	O pulo do gato	BATISTA JUNIOR	1931	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 9
262	Bonbonzinho	CORREA, Viriato	1931	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 10
263	Onde canta o sabiá: comédia em 3 atos	TOJEIRO, Gastão	1931	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 5
264	Theatrinho Celia	POLIEGONI, J. (Alberto Giffoni)	1931	Edição de "Vida Nova"	RJ		
265	A conquista do filho; Por um triz coronell; Da mão à boca se perde a sopa	TAUNAY, Visconde de	1931	Editora Comp. Melhoramentos	SP		
266	Astúcia de Noivo, O mundo é dos bravos	?	1931	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil
267	Jéca e Jóca, conquistadores modernos. Comédia em 1 acto	?	1931	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil
268	Ruflo de Azas	CELSO, Maria Eugênia	1931	Francisco Alves	RJ		
269	Bôa bóla (em torno da comedia O outro homem): epistola a um beócio, tambem cidadão capadócio	PAIXÃO, Osvaldo	1931	Freitas Bastos	RJ		
270	A menina dos 20.000. Comédia brasileira em 3 actos e 1 epílogo	CASTRO, Fernando de; TAVERNARD, Antonio	1931	Guajarina	Belém-PA		
271	Theatro colegial feminino. 2ª série	?	1931	O Brasileiro	Florianópolis-SC	Traduzido do alemão por Edésia Aducci	
272	Theatro colegial feminino. 3ª série	?	1931	O Brasileiro	Florianópolis-SC	Traduzido do alemão por Edésia Aducci	
273	As azas de um anjo	ALENCAR, José de	1931	Officinas Graphics do Jornal do Brasil	RJ		
274	A epopéa do Forte: entre-ato em verso, alusivo ao inesquecível feito de 5 de julho de 1922	RANGEL, Otávio	1931	Typografia e Papelaria Coelho	RJ		
275	Cego de amor! 2. ed.	CAVACO, Carlos	1931	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		
276	A Rosa do Adro	RIBEIRO, I.	1931	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		
277	Judas Iscariota	MAETERLINCK, Maurice	1931	Typographia e Papelaria Coelho	RJ	Candido Nazareth	
278	Martyr do Golgotha	GARRIDO, Eduardo	1931	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		

279	As mulheres são assim. Comedia brasileira em 3 actos	CASTRO, Fernando de	1932	?	?		
280	Club Dramatico Litterario Recreativo	RABELLO, Franklin (org.)	1932	?	Natividade de Carangola-RJ		
281	O amor de um condenado	LACERDA, Mauricio de	1932	Casa dos Artistas	RJ		
282	O Teatro e a Lei (estudos)	VIDAL, Armando	1932	Edição da S.B.A.T.	RJ		
283	O bôbo do rei. Comédia em 3 actos	CAMARGO, Joracy	1932	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 15
284	Vida e morte: peça em 3 atos	Arthur Azevedo	1932	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 13
285	Senhorita 1927, comedia em 3 actos	DOMINGUES, Mario	1932	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 11
286	Priminho do coração	SANTOS, Miguel; IGLESIAS, Luiz	1932	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 12
287	Berenice. Drama em 4 actos	GOMES, Roberto	1932	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 14
288	O divino perfume	VIANA, Renato	1932	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 16
289	As doutoras	FRANÇA JUNIOR	1932	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 17
290	Theatro pequeno	GOES, Carlos	1932	Edição do Autor	Petrópolis-RJ		
291	D. João VI	COSTA, Luis Edmundo da	1932	Edição do autor	RJ		
292	Anita Garibaldi : peça historica em III atos e IX quadros, em verso. 2. ed.	MATTOS, Anibal	1932	Edições Apolo	Belo Horizonte-MG		
293	A herança de um filho ingrato	LEMOYNE, João Baptista (Giovanni Battista)	1932	Escolas Profissionais Salesianas	Niterói-RJ		Leituras catolicas; n. 501
294	Autos: guerra aos homens	PEIXOTO, Afrânio	1932	Guanabara	RJ		
295	Theatradas	JORGINO	1932	Livraria Teixeira	SP		
296	Cautela com as mulheres. 8. ed.	PINHEIRO, Antonio José de Araújo	1932	Livraria Teixeira	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 60
297	O diabo atraz da porta...: comédia em 1 acto. 8. ed.	COSTA, Pedro Maria da Silva (imitação)	1932	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 26
298	A ceia das viúvas. Paródia em prosa à "Ceia dos Cardeaes"	VILLAS-BÔAS, Aristides	1932	sem editora	RJ		
299	Jesus na Bethania: (peça bíblica em um ato)	MATTOS, Anibal	1932	sem editora	Belo Horizonte-MG		
300	30 annos de theatro	BARROS, Homero do Rego	1932	Typografia e Papelaria Coelho	RJ		
301	A passagem do mar vermelho: peça fantástica em 1 prólogo, 3 atos e 19 quadros. 3. ed.	FONSECA MOREIRA	1932	Typografia e Papelaria Coelho	RJ		Theatro Fonseca Moreira
302	O homem e a mulher	ALBERNAZ, F. Mangabeira	1933	?	Bahia		
303	Marqueza de Santos, em 1 ato	COSTA, Luis Edmundo da. 1880-	1933	?	RJ		
304	Degenerados	ALVES, Amilar	1933	Casa Genoud	Campinas-SP		
305	Clarinha	CARDIM, Carlos Alberto Gomes	1933	Casa Siqueira Salles Oliveira	SP		
306	Jesus. Tragédia sacra	DEL PICCHIA, Menotti	1933	Cia Editora Nacional	SP		
307	A Inquilina de Botafogo ou as inquilinas do desiderio: comedia brasileira em 3 atos	TOJEIRO, Gastão	1933	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 21
308	O amigo da paz: comedia em 3 actos	GONZAGA, Armando	1933	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 18
309	Foi ella quem me beijou	ROSA, Abadie Faria	1933	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 19
310	Fantoche, comedia em 4 actos	IGLESIAS, Luiz	1933	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 20
311	Quatro peças em 3 actos	GOES, Carlos	1933	Edição do Autor	Petrópolis-RJ		
312	Dona Maria de Souza, a heroína de Vila Nova do Serinhaen: peça historica em 3 atos	MATTOS, Anibal	1933	Edições Apolo	Belo Horizonte-MG		
313	Almas solitárias	MATTOS, Anibal	1933	Edições Apolo	Belo Horizonte-MG		
314	O divorcio em nossa terra	DRUMMOND, M.	1933	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		
315	A hora do chá. Comédia num acto	VILLELA, Iracema Guimarães	1933	Est. Graphico Canton & Reile	RJ		

316	Teatro	MARIANO, Olegário	1933	Guanabara	RJ		Collectanea de Poemas de Amor
317	Dois mineiros na côrte. 6. ed. cuidadosamente revista e consideravelmente ampliada por J. Vieira Pontes	NORONHA, Monteiro de	1933	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 37
318	Luiz ou A cruz do juramento. Drama em 3 actos. Original. 4. ed.	CIBRÃO, Ernesto	1933	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Biblioteca Dramática Popular, 70
319	Arthur, o jogador: drama em 3 actos. 5. ed.	GODINHO, Luís Cordeiro	1933	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 36
320	Simplicio Castanha & Cia.: comédia em 1 acto. 6. ed.	MANUEL, José da Câmara	1933	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Biblioteca Dramatica Popular, 41
321	Um para 40 milhões: Procópio através da psicanálise	CRUZ, Gastão Pereira da	1933	Moderna	RJ		
322	Teatrologia infantil	CARVALHO, Felix de	1933	Renascença Editora	RJ		
323	A tragedia de Hamleto, principe de Dinamarca	SHAKESPEARE, William	1933	Schmidt	RJ	Traduzida do inglez segundo texto de Cambridge por Tristão da Cunha	
324	Cynicos. 3. ed.	FONSECA MOREIRA	1933	Typografia e Papelaria Coelho	RJ		Theatro Fonseca Moreira
325	Leonor Cabral	AMARAL, Breno Ferraz do	1933	Unitas	SP		
326	Deus lhe pague... (Comédia em 3 atos). 1. ed.	CAMARGO, Joracy	1933	Alba	RJ		
327	O homem e o cavalo	ANDRADE, Oswald de	1934	?	SP		
328	Amor	VIANNA, Oduvaldo	1934	Civilização Brasileira	RJ		
329	Teatro: Amor e Canção da Felicidade	VIANNA, Oduvaldo	1934	Civilização Brasileira	RJ		
330	Saudade...	MAGALHÃES, Paulo de	1934	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 23
331	Feitiço... Metodo moderno de felicidade conjugal em 3 volumes e 8 gravuras	VIANNA, Oduvaldo	1934	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 27
332	Pense alto!...	SILVA, Eurico	1934	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 24
333	Dindinha	FONTOURA, Mateus da	1934	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 26
334	Bôa mamãe	MODESTO, Heitor	1934	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 22
335	Se o Anacleto soubesse...	ORLANDO, Paulo	1934	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 25
336	Um fidalgo do seculo XVII	MATTOS, Anibal	1934	Edições Apolo	Belo Horizonte-MG		
337	Historico do Theatro Sete de Abril, Pelotas, Rio Grande do Sul - Brasil : (por motivo de seu centenário) : 1834-1934	Elaborado por Guilherme Echenique	1934	Globo	Pelotas-RS		
338	João Caetano, 1808-1863: (apontamentos biográficos)	SEIDL, Roberto	1934	Imprensa Moderna	RJ		
339	Nosso primeiro comediógrafo	SOUZA, Claudio de	1934	Imprensa Nacional	RJ		
340	Uma festa à Luís XV: sainete em verso	GÓES, Eurico de	1934	José Olympio	RJ		
341	Theatro: João da Matta (drama caipira em 3 actos, elogiado pela Academia Brasileira de Letras); Ciúmes e Arrufos; Tagarellice de Papagaio; Qui, Quae, Quod...	ALVES, Amilar	1934	Linotypia da Casa Genoud	Campinas-SP		
342	Meia hora de cynismo: comédia em 1 acto. 4. ed.	FRANÇA JUNIOR, Joaquim José de	1934	Livraria Teixeira	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 80

343	Operarios em greve: drama em 3 actos. original. 3. ed.	VITORIA, Frederico Napoleão de	1934	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia.	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 64
344	Mudança à meia noite, ou, Expedientes de sogra: comédia em 3 actos; o 1º acto e parte do 2º imitação livre e o restante original. 3. ed.	VICTORIA, Frederico Napoleão de	1934	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 23
345	O irresistível Valentino: comédia-film, de actualidade, em prologo, cortina e dois quadros	BARROS, Olavo de	1934	Pongetti & Irmãos	RJ		
346	Babioles: trois comedies	FALCÃO, Luiz Annibal	1934	Schmidt	RJ		
347	Terra cheia de graça: pastoral	OLIVEIRA, Felipe d'. 1891-1932	1934	Sociedade Felipe d'Oliveira	RJ		Obras completas de Felipe d'Oliveira. Theatro
348	Deve a mulher ser sincera? peça teatral em 3 atos	COLÁS, Álvaro	1934	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		
349	Carne para canhão	SCHMIDT, Afonso	1934	Unitas	SP		
350	Deus lhe pague. 2. ed.	CAMARGO, Joracy	1934	Flores & Mano	RJ		
351	Rumo ao Cabaret. Comédia em 3 actos	DANTAS, Leticio de Campos	1935	?	Manaus-AM		Theatro Brasileiro
352	Teatro	LOPES, Silvino	1935	Casa Mozart	Recife-PE		Teatro de Silvino Lopes
353	Ladra	LOPES, Silvino	1935	Casa Mozart	Recife-PE		Teatro de Silvino Lopes
354	O homem bom: comedia social	LOPES, Silvino	1935	Casa Mozart	Recife-PE		Teatro de Silvino Lopes
355	O theatro, o radio e o cinema e as leis de direito autoral	ROSA, Abadie Faria (compilação)	1935	Edição da S.B.A.T.	RJ		
356	Compra-se um marido. Comédia em 3 actos	WANDERLEY, José	1935	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 28
357	Onde estás, felicidade? Comédia-canção em 4 actos	IGLESIAS, Luiz	1935	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 29
358	Mulato. Comedia em 3 atos	CAMPÊLO, Samuel	1935	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 30
359	Teatro espiritualista	MACHADO, Leopoldo	1935	Federação Espirita Brasileira	RJ		
360	O simpático Jeremias	TOJEIRO, Gastão	1935	Flores & Mano	RJ		
361	Falta de Assumpto (parece comédia: é em 3 actos)	BANDEIRA DUARTE, Otto Carlos	1935	Irmãos Pongetti	RJ		
362	As duas teles: Portugal no reinado de D. Fernando	HORTA, Brant	1935	J. R. de Oliveira	RJ		
363	Que trapalhada!: comédia em 3 actos (imitação)	ABRANCHES, Aristides	1935	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia.	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 152
364	Os trinta botões. Comédia em 1 acto ornada de musica (original). Nova ed.	GARRIDO, Eduardo	1935	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 120
365	A maldição paterna: drama em 1 acto. Original. 6. ed.	AYRES, Affonso	1935	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 135
366	O segredo do pescador. 3. ed.	DINIS, Baptista	1935	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Biblioteca Dramatica Popular, 153
367	A honra ultrajada: drama em 3 actos (imitação)	PONTES, José Vieira	1935	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 154
368	A tradição religiosa na Tragedia Grega	BERVEILLER, Michel	1935	Publicações da Faculdade de Philosophia, Sciencias e Letras da Universidade São Paulo; v.1	SP		
369	Anastácio. 1. ed.	CAMARGO, Joracy	1936	?	?		
370	A rosa branca	FERREIRA FILHO, Heitor	1936	Apollo	RJ		
371	A Megera Domada	SHAKESPEARE, William	1936	Athena Editora	RJ	Berenice Xavier	Bibliotheca Theatral

372	Dom João Tenório	ZORRILLA, José	1936	Athena Editora	RJ	Sady Garibaldi	Bibliotheca Theatral, 2
373	Honra ao mérito!	OLIVEIRA, Waldemar de	1936	Azevedo Irmãos	Recife-PE		
374	Teatro Ligeiro I (atos e entreatos)	SOUZA, Claudio de	1936	Civilização Brasileira S.A.	RJ		
375	Fascinação	SOUZA, Claudio de	1936	Edição da S.B.A.T.	RJ		Teatro Brasileiro, 31
376	Hotel dos amores. Comedia em 3 actos	SANTOS, Miguel	1936	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 32
377	O Theatro no Brasil	PAIXÃO, Múcio da	1936	Editora Moderna	RJ		
378	Um homem!...	SILVA, Eurico	1936	Editora Moderna	RJ		
379	Mme. Chá. Poema teatral em 1 ato.	REIS, Fábio Aarão	1936	Editora Rio	RJ		O teatro no Brasil
380	O martyr da Eucharistia: drama sacro em 2 actos por um salesiano. Pau pra toda obra: farça em um acto. Um equivoco: farça em um acto		1936	Escolas Profissionais Salesianas	Niterói-RJ		Leituras Catholicas, 549
381	João Caetano e sua época (subsídios para a história do theatro brasileiro)	SILVA, Lafayette	1936	Imprensa Nacional	RJ		Boletim do Instituto Histórico
382	A desquitada de Copacabana	COSTA, Cleto de Moraes	1936	Irmãos Pongetti	RJ		
383	O novo Otelo: comédia em um ato	MACEDO, Joaquim Manuel de	1936	Jornal do Brasil	RJ		Teatro
384	O sacrificio de Isaac: drama sacro em um ato e dois quadros	MACEDO, Joaquim Manuel de	1936	Jornal do Brasil	RJ		Teatro
385	Os lingüiceiros Roderiz	CORRÊA, Viriato	1936	Jornal do Brasil	RJ		
386	Deus lhe pague; O grande remédio (lever de rideau)	CAMARGO, Joracy	1936	Livraria Educadora	RJ		
387	Teatro. Aventuras de um rapaz feio; O coração não envelhece; O interventor; O bandeirante; Saudade; Mais forte que o amor.	MAGALHÃES, Paulo de	1936	Livraria Teixeira	SP		
388	Almoço aos pontapés: comédia em 1 ato. 6. ed.	FERNANDES, Domingos	1936	Livraria Teixeira	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 134
389	Para ser actor. 3. ed.	VICTORINO, Eduardo	1936	Livraria Teixeira Vieira Pontes & Cia	SP		
390	A Garra (L' Artiglio). Drama em 1 acto	(Tradução para o Theatro Nacional)	1936	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editora	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 155
391	Acerca da arte de escrever para o theatro	SENNA, José Maria	1936	Os Amigos do Livro	Belo Horizonte-MG		
392	Theatro das crianças. 4. ed.	GÓES, Carlos	1936	Paulo Azevedo	RJ		
393	O impostor	CAVALCANTI, Augusto	1936	sem editora	RJ		
394	Estudos críticos sobre o theatro	CANELLA, Julio	1936	Typ. do Jornal do Commercio	RJ		
395	Actores e actrizes: (autores, jornalistas, críticos, políticos e empregados de outrora e de hoje)	VICTORINO, Eduardo	1937	A Noite	RJ		
396	Tiradentes. Drama lírico em 4 atos	LIMA, Augusto de	1937	A Noite	RJ		
397	A Escola dos Maridos – O Marido da Fidalga	MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin	1937	Athena Editora	RJ	Tradução em versos e Ilustrações a côres de Jenny Klabin Segall	Bibliotheca Theatral, Editora possui também a “Bibliotheca Classica”
398	O Mercador de Veneza	SHAKESPEARE, William	1937	Athena Editora	RJ	Berenice Xavier	Bibliotheca Theatral, 3
399	Terra bemdita: drama em 3 atos	ASSIS MACHADO (pseudônimo de GURGEL, Francisco Inácio do Amaral)	1937	Departamento de Cultura de São Paulo	SP		Coleção do Departamento de Cultura de São Paulo, 9

400	Em família: drama em 3 actos	MESQUITA, Alfredo	1937	Departamento de Cultura de São Paulo	SP		Coleção do Departamento de Cultura de São Paulo, 11
401	Diogenes de Saias. Comédia em três atos	LEAL, Alberto	1937	Departamento de Cultura de São Paulo	SP		Coleção do Departamento de Cultura XII
402	A patroa	GONZAGA, Armando	1937	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 33
403	Anastácio. 2. ed.	CAMARGO, Joracy	1937	Edições Cultura Brasileira S.A.	SP		
404	O bôbo do rei. Comédia em 3 actos. 2. ed.	CAMARGO, Joracy	1937	Editora Minerva	RJ		Collecção Theatro Nacional
405	Artur Azevedo: ensaio bio-bibliográfico	SEIDL, Roberto	1937	Empresa Editora ABC	RJ		
406	Morrer pela pátria	CAVACO, Carlos	1937	J. do Valle	RJ		
407	A casa assombrada: alta comédia subjetivo-simbolista em 3 atos. Psico-análise do Teatro Nacional	CARVALHO, Felix de	1937	J. R. de Oliveira	RJ		
408	Teatro: A morta, O rei da vela	ANDRADE, Oswald de	1937	José Olympio	RJ		
409	Teatrologia (para uso de escolas primarias)	MACHADO, Juanita	1937	Livraria Colombo	?		
410	Deus e a natureza: drama em 4 actos	ROCHA, Arthur	1937	Livraria Teixeira	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 75
411	Gaspar, o serralheiro. Drama em 4 actos. 8. ed.	MACHADO, Baptista	1937	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 94
412	Diana de Rione. Drama em 3 actos (versão livre do francez). 2. ed.	SCRIBE, Eugene	1937	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 1
413	Salim Said Cima. Comédia em 3 actos.	SIMÕES, Astrojildo Ferreira	1937	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramática Popular, 157
414	O casamento do Pindoba. comédia em 1 acto	PINHO, João	1937	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 137
415	Erro de um pae: drama em 3 atos	SOARES, Raymundo Antunes	1937	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, s.n.
416	Leonardo, o pescador. 5. ed.	DINIZ, Batista	1937	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 55
417	A mentira: episódio dramático em 1 acto	MESQUITA, Marcelino	1937	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 158
418	Teatro brasileiro, Teatro infantil	CAMARGO, Joracy	1937	Ministério da Educação e Saúde	RJ		
419	O Governo e o Teatro	Comissão de Teatro Nacional	1937	Ministério da Educação e Saúde	RJ		
420	Teatro: padrão de cultura	SÁ PEREIRA, Antonio	1937	Ministério da Educação e Saúde	RJ		
421	A muquêca da Belmira. Comédia-canção em 3 actos.	GUIMARÃES, Ernesto da Silva	1937	Pap. Samorini	Vitória-ES		
422	Quem beijou minha mulher? Ou Beijos atrás da porta...	TOJEIRO, Gastão	1937	Papelaria e Tipografia Coelho	RJ		Série Teatro Rápido, 1
423	O sacrifício	TORRES, Fábio	1937	Revista dos Tribunais	SP		Col. Departamento de Cultura, X

424	Três peças	MESQUITA, Alfredo	1937	sem editora	SP		
425	Não me conte esse pedaço!... 2. ed.	SANTOS, Miguel	1937	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		
426	Deus lhe pague... (Comédia em 3 atos). 5 ed.	CAMARGO, Joracy	1937	Editora Minerva	RJ		
427	Um bohemio no céu. 2 ed.	CEARENSE, Catulo da Paixão	1938	A Noite	RJ		
428	Ondas theatraes: radio-sketches	ALMEIDA, Mauro de	1938	A Noite	RJ		
429	Nada!... Drama em 4 atos	FORNARI, Ernani	1938	Brasília Editora	RJ		
430	O Grito do Ipiranga. Reconstituição teatral radiofônica da última fase da independência nacional	CAMARGO, Joracy	1938	D.N.P.	RJ		
431	A Lei Áurea. Reconstituição teatral radiofônica da Abolição. Em 3 episódios	CAMARGO, Joracy	1938	D.N.P.	RJ		
432	A retirada da Laguna, peça teatral	CAMARGO, Joracy	1938	D.N.P.	RJ		
433	A proclamação da República. Reconstituição teatral radiofônica dos últimos episódios da implantação do regime republicano. 2. ed.	CAMARGO, Joracy	1938	D.N.P.	RJ		
434	O "Tenente" era o porteiro ou O Tenente sedutor. Comédia em 3 atos	TOJEIRO, Gastão	1938	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 36
435	O hóspede do quarto n. 2	GONZAGA, Armando	1938	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 37
436	"Chauffer", comédia em 3 actos	CAMARGO, Joracy	1938	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 35
437	A Ditadora	MAGALHÃES, Paulo de	1938	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 34
438	Os lingüiceiros Roderiz, grand-guignol em 1 ato; A moela da galinha, sainete	CORRÊA, Viriato	1938	Edição da S.B.A.T.	RJ		
439	Vingança impossível. Comédia em 4 atos	DOWELL, Paulo Mac	1938	Edição do Autor	RJ		
440	A gatinha branca	SOUSA, Maria das Dores	1938	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil, 46
441	Marquesa de Santos. Comédia histórica em 3 atos	CORRÊA, Viriato	1938	Getúlio M. Costa	RJ		
442	Um pulo na vida. Comédia em 3 atos	MORAES, Jaime	1938	Gráfica Barreto & Garbone	RJ		
443	A cega de Araxá: opereta em 3 atos	COUTINHO, João Francisco de Lacerda	1938	Gráfica Dias Pereira	RJ		
444	Os Mestres cantores de Nuremberg. Comédia em 3 atos	LIMA, Durval de Magalhães	1938	Gráfica Muniz	RJ		
445	O Papa expulso do céu: diálogo	ROTTERDAM, Erasmo de	1938	H. Antunes	RJ	Hugo Prado	
446	Lições de dicção	SOUSA, Antonieta de	1938	Jornal do Comércio	RJ		
447	Teatro Educativo	GALVÃO, Benjamin Franklin Ramiz	1938	Jornal do Comércio	RJ		
448	Honra ao mérito!	OLIVEIRA, Waldemar de	1938	Jornal do Commercio	Recife-PE		
449	Teatro da criança	PONGETTI, Henrique Feltrini; CAMARGO, Joracy,	1938	José Olympio	RJ		
450	Três tragédias à sombra da cruz	FARIA, Octavio de	1938	José Olympio	RJ		Documentos Vivos
451	O demonio familiar	ALENCAR, José de	1938	Ler	SP		
452	Ferro em braza: drama em 3 actos	SAMPAIO, Antonio	1938	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 159
453	O Visconde da Rosa Branca: comedia em um acto. 2 ed.	PONTES, J. Vieira (imitação)	1938	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 9
454	Um disparate cômico!: comédia em 1 acto. 5. ed.	GUERREIRO, Salazar	1938	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 30
455	Deu o... pavão, ou A proposito do jogo dos bichos: comédia em 1 acto. 2. ed.	PINHO, João	1938	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 78

456	Piperlin, corretor de casamentos: mulheres garantidas por 2 annos. Comédia em 3 actos (imitação da comédia de Paulo Burani & H. Raymond)	GARRIDO, Eduardo	1938	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 160
457	História do Teatro Brasileiro	SILVA, Lafayette	1938	Ministério da Educação e Saúde	RJ		Col. Brasileira de Teatro, Série de Estudos sobre Teatro, I
458	A vida de João Caetano	SILVA, Lafayette	1938	Ministério da Educação e Saúde	RJ		Conferências "Os nossos grandes mortos"
459	A chuva de rosas	GUIMARÃES, Ernesto da Silva	1938	Pap. Samorini	Vitória-ES		
460	Teatrinho infantil. Nova edição	PIMENTEL, Figueiredo	1938	Quaresma	RJ		
461	D. João VI	CAMARGO, Bento Ribeiro dos Santos	1938	Revista dos Tribunais	SP		
462	Culpa dos pais: 3 atos divididos em 6 quadros. Alta comédia.	DANTAS, Leticio de Campos	1938	sem editora	Manaus-AM		Teatro Brasileiro no Amazonas
463	O festim de Maqueronte: poema dramático	RANGEL, Hermes R.	1938	sem editora	RJ		
464	Katalina	CALVET, Aldo	1938	Tribuna	Maranhão		
465	O Último Guilherme. Comédia em 3 atos	IGLESIAS, Luiz	1938	Typografia e Papelaria Coelho	RJ		
466	Crítica Teatral	ASSIS, Machado de	1938	W. M. Jackson	RJ		
467	Theatro	ASSIS, Machado de	1938	W. M. Jackson	RJ		
468	A Embriaguez no teatro de Shakespeare	ALMEIDA JÚNIOR, A	1939	sem editora	RJ		
469	O Homem que fica e A Mulher que todos querem	MAGALHÃES JÚNIOR, R	1939	A Noite	RJ		
470	Um judeu. Comédia dramática em 3 atos	MAGALHÃES JÚNIOR, R	1939	A Noite	RJ		
471	Anfitrião ou Júpiter e Alcmena e Guerras do Alecrim e Manjerona	SILVA, Antônio José da (O Judeu)	1939	A Noite	RJ		
472	Preço de um amor e Angústia de um coração. Teatro	FIGUEIREDO, Jaime de	1939	A. C. Dias	Niterói-RJ		
473	Esther. Tragédia tirada da escritura sagrada	RACINE, Jean Baptiste	1939	Athena Editora	SP	Tradução e ilustração de Jenny Klabin Segall	
474	Tamandaré	CAMARGO, Joracy	1939	Borsoi	RJ		
475	Le théâtre brésilien	PEDROZA, Raul	1939	Casa dos Artistas	RJ		
476	Conquistador do infinito: fantasia lírica em painéis	MORAES, Durval de	1939	Centro Dom Vital	RJ		
477	Carlota Joaquina. 2. ed.	DANTAS, Júlio	1939	Companhia Ed. Americana	RJ		
478	O Duque de Caxias	CAMARGO, Joracy	1939	D.N.P.	RJ		
479	O consolidador da republica: dialogos e documentos sobre a Revolta da Armada	CAMARGO, Joracy	1939	D.N.P.	RJ		
480	O Fim do primeiro reinado. Reconstituição teatral radiofônica dos últimos episódios da abdicação de D. Pedro I	CAMARGO, Joracy	1939	D.N.P.	RJ		
481	Simplicio Pacato. Comédia em 3 atos	MAGALHÃES, Paulo de	1939	Edição da S.B.A.T.	RJ		Teatro Nacional, 38
482	O Testa de ferro. Comédia em 3 atos	MAGALHÃES JÚNIOR, R	1939	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 40
483	Manhãs de Sol. Comédia em 3 atos	VIANNA, Oduvaldo	1939	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 41
484	Coitado do Xavier. Comédia em 3 atos	BATISTA JÚNIOR e CHAVES, Agenor	1939	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 39
485	Mentirosa. Comédia em 3 atos	MAGALHÃES JÚNIOR, R	1939	Editora A.B.C.	RJ		
486	A comédia dos moralistas	GOMES, Alfredo Dias	1939	Fenix	Bahia		
487	Mentirosa	MAGALHÃES JR., Raimundo	1939	Getúlio Costa	RJ		
488	Rádio sketches. 2. ed.	CÉLIA, Maria	1939	Gráfica Muniz	RJ		

489	Artistas de outras eras	SILVA, Lafayette	1939	Imprensa Nacional	RJ		Boletim do Instituto Histórico
490	Auto dos Centenários	ALMEIDA, Alberto Rebêlo de	1939	J. do Valle & Lauro	RJ		
491	O Ator Vasques: o homem e a obra	PROCÓPIO FERREIRA, João	1939		SP		
492	Teatro e rádio ativo, Nilza; Léa; 1937-1939.	GIFFONI, Alberto Francisco	1939	Jornal do Brasil	RJ		
493	Fernão Dias. Drama Histórico em 1 quadro (prologo) e 4 atos	ALVES, Amilar	1939	Linotypia da Casa Genoud	Campinas-SP		
494	A ceia dos ladrões; A ceia dos velinhos	MACHADO, Brito	1939	Livraria Mineira	Ouro Preto-MG		
495	Teatro rápido: scketchs	SILVA, Celestino Gaspar da	1939	Livraria Teixeira	SP		
496	Rosas de Nossa Senhora: drama em 2 atos (imitação)	SILVA, Celestino Gaspar da, ornado de musica de Hugo Vidal	1939	Livraria Teixeira	SP		Bibliotheca Dramatica Popular; 163
497	Por causa d'uma Camelia. Comédia em 1 acto (original). 3. ed.	ROCHA, Arthur	1939	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 72
498	Bonde errado! Comédia em 1 acto.	SILVA, Celestino	1939	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 166
499	A inspiração: sketch. Phantasia Ligeira.	SILVA, Celestino	1939	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
500	Os porteiros: sketch. Satyra Radiofonica.	SILVA, Celestino	1939	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
501	Os sapatos do Natal: sketch. Fantasia Radiofonica.	SILVA, Celestino	1939	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
502	Um truc admirável! Farça-Radiofonica	SILVA, Celestino	1939	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular Teatro Rápido, 165
503	A vassoura electrica: sketch para microfone	SILVA, Celestino	1939	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
504	A velha usurária: sketch. Farsa adaptada a radiofone.	SILVA, Celestino	1939	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
505	O setimo céu: drama em 3 actos e 6 quadros; extrahido do romance de John Goldin	MOREIRA, Alves	1939	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 168
506	Aqui não entram mulheres!, ou, Guerra às mulheres!: comédia em 1 acto (imitação)	PONTES, J. Vieira	1939	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 179
507	Os dois sargentos: drama em 3 atos. 7. ed.	D'AUBIGNY, Théodore (Accomodado á scena moderna por J. Vieira Pontes)	1939	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 8
508	Comi o meu amigo!: comédia em um ato. Imitação. 4. ed.	MARTINS, F.	1939	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 100
509	Eu não sou eu!: comédia em 1 acto (original)	SILVA, Celestino	1939	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 167
510	Silêncio!...	VIANA, Hermógenes	1939	M. Campos	Recife-PE		
511	As Sabichonas	MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin	1939	Mandarino	RJ	Castilho	
512	Iaiá Boneca. Comédia em 4 atos	FORNARI, Ernani	1939	Ministério da Educação e Saúde	RJ		Col. Brasileira de Teatro, série A: peças dramáticas escritas em língua nacional, vol. I
513	Teatro nº 2	FIGUEIREDO, Jaime de	1939	S.C.P.	?		

514	Vítimas do destino e Amor proibido. Teatro	FIGUEIREDO, Jaime de	1939	S.C.P.	?		
515	Manual de calisia e arte de dizer. 2. ed.	BUENO, Silveira	1939	Saraiva	SP		
516	A indesejável	MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo	1939	sem editora	RJ		
517	A Mentira	LOPES DA FONSECA	1939	Typ. e Livr. de E. Pedroza	?		
518	Onde o mundo se diverte...	BARRETO FILHO, Melo	1940	Casa dos Artistas	RJ		
519	Marilena versus Destino. Comédia radiofônica	BLOCH, Pedro	1940	Cia. Brasil Editora	RJ		
520	Antônio José, o judeu	JUCÁ Filho, Cândido	1940	Civilização Brasileira	RJ		
521	O Inimigo íntimo. Comédia em 3 atos	PACHECO FILHO	1940	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Nacional, 43
522	Era uma vez um vagabundo. Comédia em 3 atos	WANDERLEY, José e ROCHA, Daniel	1940	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 42
523	Rua Alegre, 12	REBELO, Marques	1940	Editora Guairá	Curitiba-PR		
524	O Canto das sereias	CARVALHO, Carlos Miguel Delgado de	1940	Editora Minerva	RJ		
525	Maria Cachucha. Comédia em 6 quadros	CAMARGO, Joracy	1940	Editora Minerva	RJ		Teatro de Joracy Camargo, 2
526	Honrarás teu pai. Drama em 3 atos, adaptação do esboço dramático "A tenda do ferreiro", por um salesiano; Vem e segue-me, visão evangélica em dois quadros.	HOLANDA, Nestor de	1940	Escolas Profissionais Salesianas	SP		
527	Jesse	ALVES, Elpidio	1940	Gráfica Cruzeiro do Sul	SP		
528	Raça de heróis. 3 atos. 9 quadros	GOMES, Alceu Abreu	1940	Gráfica Vasconcelos	Niterói-RJ		
529	Mocambo	OLIVEIRA, Waldemar de; FILGUEIRA-FILHO	1940	Imprensa Oficial	Recife-PE		
530	O anão da floresta	ALMEIDA, Alberto Rebêlo de	1940	J. do Valle & Lauro	RJ		
531	Theatro Synthetico. Conferência realizada na Associação dos Artistas Brasileiros, em 16 de setembro de 1939.	CARVALHO, Jarbas dos Aimorés de	1940	Jornal do Commercio. Rodrigues & Cia	RJ		
532	A vida de Eleonora Duse	REINHARDT, Max	1940	José Olympio	RJ	José Lins do Rego	O Romance da Vida, 9
533	A flôr dos maridos	GONZAGA, Armando	1940	Livraria Teixeira	SP		
534	Balduino	GONZAGA, Armando	1940	Livraria Teixeira	SP		
535	Comedias: 1ª serie	GONZAGA, Armando	1940	Livraria Teixeira	SP		
536	Cala a bôca, Etelvina! Comédia em 3 atos	GONZAGA, Armando	1940	Livraria Teixeira	SP		
537	Ministro do Supremo: comédia em 3 atos	GONZAGA, Armando	1940	Livraria Teixeira	SP		
538	O secretario de sua excellencia: comedia em 3 actos	GONZAGA, Armando	1940	Livraria Teixeira	SP		
539	A vida é um sonho	VIANNA, Oduvaldo	1940	Livraria Teixeira	SP		
540	O homem que nasceu duas vêses	VIANNA, Oduvaldo	1940	Livraria Teixeira	SP		
541	O vendedor de ilusões	VIANNA, Oduvaldo	1940	Livraria Teixeira	SP		
542	Terra natal: comédia em tres atos	VIANNA, Oduvaldo	1940	Livraria Teixeira	SP		
543	A mulata é de circo: comédia em 3 atos	SIMÕES, Astrojildo Ferreira	1940	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 169
544	A herança d'um marinheiro. Drama em 3 actos. Nova edição	LOBO, Carcomo	1940	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia.	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 56
545	Carlota Joaquina. Comédia em 3 atos	MAGALHÃES JÚNIOR, R	1940	Ministério da Educação e Saúde	RJ		Col. Brasileira de Teatro, série A. vol. II

546	Romeu e Julieta	SHAKESPEARE, William	1940	Ministério da Educação e Saúde	RJ	Tradução integral, em prosa e verso por Onestaldo Pennafort	
547	Palcos e telas (impressões de 1925)	RANGEL, Hermes R.	1940	Pongetti	RJ		
548	O descobrimento do Brasil	C. Paula Barros	1940	Prefeitura do Distrito Federal	RJ		
549	O preço da glória. Peça em 3 atos	MAGALHÃES, Paulo de	1940	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		
550	Pequena lista de peças de teatro	SCHMIDT, Alfred Julius	1941	?	?		
551	O príncipe galante. Peça histórica em 1 prólogo e 10 quadros	CAMARGO, Christovam de	1941	A Noite	RJ		
552	Trapézios volantes e Os Transviados. Rádio-teatro	GURGEL, Francisco Inácio do Amaral	1941	A Noite	RJ		
553	Diversões públicas - legislação e doutrina	BARRETO FILHO, Melo	1941	Coelho Branco Filho Ed.	RJ		
554	Anchieta e Getúlio Vargas (iniciativas e realizações)	BARRETO FILHO, Melo	1941	Departamento de Imprensa e Propaganda	RJ		
555	As "Fans" de Robert Taylor. 3 atos cômicos	TOJEIRO, Gastão	1941	Edição da S.B.A.T	RJ		Theatro Brasileiro, 44
556	Feia. Comédia em 3 atos	MAGALHÃES, Paulo de	1941	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Nacional, 46
557	Crepúsculo. Comédia em 3 atos	ROSA, Abadie Faria	1941	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Nacional, 45
558	Teatro. Cinco noivados (Sociologia, religião, moral)	LEÃO, Kosciuszko Barbosa	1941	Edição do Autor	RJ		
559	O Felisberto do café ou A Conferência do "garçon". Farsa em 1 ato.	TOJEIRO, Gastão	1941	Edição Talmagráfica	RJ		Série Teatro Rápido, 3
560	Teatro Maluco	FIDÉLIS, Zé	1941	Edições e publicações Brasil	SP		
561	Fora de cena. (Sotto palco)	BRAGAGLIA, Antônio Giulio	1941	Editora Vecchi	RJ	Alvaro Moreyra	Série de ensaios sobre Teatro
562	Contribuição para o estudo do teatro tupi de Anchieta : diálogo e trilogia, segundo manuscritos originais do Sec. XVI	MARTINS, M. de L. de Paula	1941	FFCL/USP	SP		
563	Ela e ele	GRAMURI	1941	Getúlio Costa	RJ		
564	O teatro luso-brasileiro do século XVI ao século XIX	SOUZA, Claudio de	1941	Imprensa Nacional	RJ		
565	Azbi ou A Fonte de Heroá (Visão bíblica em 4 atos)	SÁNCHEZ, Luis Amador	1941	Letras Brasileñas	SP	Tradução e pref. de Carmen de Almeida	
566	Pé-rapado: comédia satírica em três e quatro quadros	COIMBRA, Arnold	1941	Livraria Americana	Porto Alegre-RS		
567	Rádio sketches. 3. ed.	CÉLIA, Maria	1941	Livraria Antunes	RJ		
568	Inês de castro. Les Martyrs de Cordoue	CARACO, Albert	1941	Livraria Franco-Brasileira	RJ		
569	Les Précieuses ridicules. La Critique de l'école des femmes	MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin	1941	Livraria Franco-Brasileira	RJ		Col. E. L. B. dos Melhores Textos dos Grandes Autores franceses
570	Sinhá Moça chorou... Peça em 6 quadros	FORNARI, Ernani	1941	Livraria Martins	SP		
571	Noite na taverna; Macário	AZEVEDO, Álvares de	1941	Livraria Martins	SP		Biblioteca de Literatura Brasileira, 3
572	Teatro - O homem que nasceu duas vezes; Terra Natal; Feitiço; Vendedor de Ilusões; A Casa de tio Pedro; A vida é um sonho	VIANNA, Oduvaldo	1941	Livraria Teixeira Vieira Pontes & Cia	SP		
573	Radio teatro: sketches	SIANO, Matheus	1941	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
574	Camareiro Cuidadoso: sketch	SIANO, Matheus	1941	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
575	Dentista patife...mas de sorte!	SIANO, Matheus	1941	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
576	Ela e o chofêr	SIANO, Matheus	1941	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		

577	Meu grande amor!	SIANO, Matheus	1941	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
578	O palpite do Manoel	SIANO, Matheus	1941	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
579	A tragédia	SIANO, Matheus	1941	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
580	Viúvos do século XX	SIANO, Matheus	1941	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
581	O vagabundo, ou, Amanhã: drama em 1 acto. Nova ed.	LARANJEIRA, Manoel	1941	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia.	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 132
582	Tiradentes. Comédia histórica em 3 atos e 7 quadros	CORRÊA, Viriato	1941	Ministério da Educação e Saúde	RJ		Col. Brasileira de Teatro, série A., Vol. III
583	Mater Dolorosa. Tragédia em 1 ato. (L'icone qui s'éteint – por M. Palan)	PEREIRA, Thomaz	1941	Papelaria Mendes	RJ		
584	Nossa gente: comédia em 3 atos	MELO NÓBREGA	1941	sem editora	?		
585	História de Gabriel Malagrida, da Companhia de Jesus	MURY, Paulo, pe.	1941	sem editora	Porto Alegre-RS		
586	A manicura, sainete em 1 ato	SOUZA, H. de Almeida	1941	Tip. A Folha Esportiva	São José dos Campos-SP		
587	O pintor, comédia em 3 atos	CAMARGO, Christovam de	1941	Tip. Bedeschi	RJ		
588	O homem dos cabelos grisalhos	SILVA, Cardoso	1941	Tip. Progresso	Araras-SP		
589	O “Às” do volante ou Corrida fora da pista. Farsa em 1 ato	TOJEIRO, Gastão	1941	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		Série Teatro Rápido, 9
590	O Cazuza arranhou outra ou saíram juntos...no retrato. Farsa em 1 ato	TOJEIRO, Gastão	1941	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		Série Teatro Rápido, 2
591	O maluco n. 4	GONZAGA, Armando	1941	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		
592	A Voz e o canto. Tratado de empostação e ortofonia	MOREIRA, P. Lopes	1942	?	RJ		
593	A ceia dos canibais	SANTELMO, Amador	1942	A Modinha	RJ		
594	Réflexions du comédien	JOUVET, Louis	1942	Americ-Edit	RJ		
595	L'Annonce faite a Marie. Mystère en quatre actes et un prologue	CLAUDEL, Paul Louis Charles	1942	Americ-Edit	RJ		
596	Cyrano de Bergerac. Comédie héroïque em cinq actes en vers	ROSTAND, Edmond	1942	Americ-Edit	RJ		
597	Caxias. Peça civica em 5 atos	CAVACO, Carlos	1942	Batista de souza	RJ		
598	O veneno dos ciúmes. 2. ed.	CAVACO, Carlos	1942	Batista de souza	RJ		
599	Além das forças, duas peças (Over Acvne)	BJÖRNSSON, Björnstjerne	1942	Delta	RJ	Tradução de Guilherme de Figueiredo	
600	Seis lendas amazônicas		1942	Departamento de Cultura de São Paulo	SP		
601	Iaiá Boneca. Comédia em 4 atos	FORNARI, Ernani	1942	Dom Casmurro	RJ		Dom Casmurro Teatro, 3
602	Carlota Joaquina. 2. ed.	MAGALHÃES JÚNIOR, R	1942	Dom Casmurro	RJ		
603	L'Appolon de Marsac. Comédie em un acte.	GIRAUDOUX, Jean	1942	Dom Casmurro	RJ		Dom Casmurro Teatro, 5
604	Um homem mau. Comédia-romance, em 3 partes e 21 capítulos	HOLANDA, Nestor de	1942	Edição da Revista Brasilidade	RJ		Col. Brasilidade Teatro, N. 1
605	Avanço de sinal. Comédia em 3 atos	GONZAGA, Armando	1942	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 48
606	Vocês acabam casando. Comédia em 3 atos	PINTO, Serra e DRUMOND, Luiz	1942	Edição da S.B.A.T.	RJ		Teatro Nacional, 49
607	Senhorita Vitamina. Comédia em 3 atos	TIGRE, Manuel Bastos	1942	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 47
608	Amo todas as mulheres. Comédia em 3 atos	WANDERLEY, José e ROCHA, Daniel	1942	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 50
609	Teatro	JUVENAL, Ildefonso	1942	Edição do autor	Florianópolis-SC		Série Obras Completas, v.1.

610	Coisas de teatro	ORLANDO, Paulo	1942	Edição do Autor	RJ		
611	O Regabofe dos vândalos (paródia à “Ceia dos Cardeais” de Júlio Dantas)	MURCE, Renato	1942	Edição do Autor	RJ		
612	O fazedor de reis	BONOW FILHO, Germano	1942	Edição do Centro de Estudantes de Direito	Porto Alegre-RS		Teatro do Estudante
613	Pertinho do Céu. Comédia em 3 atos	WANDERLEY, José e LAGO, Mário	1942	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 1
614	O Garçon do Casamento, Comédia em 3 atos	BITTENCOURT, Carlos; SANTOS, Miguel	1942	Edição Talmagráfica	RJ		Col. Teatro Brasileiro, 4
615	Mulheres modernas. Comédia em 3 atos	COUTINHO, Lourival	1942	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 5
616	O Troféu. Comédia em 3 atos	GONZAGA, Armando	1942	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 3
617	Chuvas de verão. Comédia em 3 atos	IGLESIAS, Luiz	1942	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 6
618	Alvorada. Comédia em 3 atos	MAGALHÃES, Paulo de	1942	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 9
619	O Marido nº 5	MAGALHÃES, Paulo de	1942	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 2
620	As Preciosas ridículas	MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin	1942	Edição Talmagráfica	RJ	Transposição para português em versos alexandrinos por Celestino Silva	Teatro Nacional, 8
621	Teatro: Uma casa de bonecas. Espectros	IBSEN, Henrik	1942	Edições Cultura	SP	Prof. José Perez	Série Clássica de Cultura Os Mestres do Pensamento, 25
622	Tragédias. Romeu e Julieta, O Mercador de Veneza, Macbeth, A Tempestade	SHAKESPEARE, William	1942	Edições Cultura	SP	Tradução Prof. José Perez	Série Clássica de Cultura. Os Mestres do Pensamento, 19
623	Tragédias. 2º volume: Hamlet, Otelo, Rei Lear	SHAKESPEARE, William	1942	Edições Cultura	SP	?	Série Clássica de Cultura. Os Mestres do Pensamento, 20
624	Obras completas. 3º volume: Redondilhas. Teatro: Comédia dos anfitriões. Comédia de El-rei Seleuco. Comédia de Filodemo. Cartas	CAMÕES, Luiz Vaz de	1942	Edições Cultura	SP		I Série Clássica Brasileiro-Portuguêsa. (Os Mestres da Língua, I-B).
625	Conflito. Comédia em 3 atos	JACINTHA, Maria	1942	Editora Globo	Porto Alegre-RS		Col. Tucano, 3. Peça premiada pela Academia Brasileira de Letras
626	Stella Maris	?	1942	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil, 25
627	A fuga malograda: um ato episódico da vida maravilhosa da Bemaventurada Ana de S. Bartolomeu companheira de S. Teresa	?	1942	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ	do Flamengo por Hilario Witjen	Palco Juvenil, 26
628	As calças penhoradas	F.D.S.	1942	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil, 30
629	O filho do carrasco: drama em 5 atos	REYNOLDS, W.	1942	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil, 70
630	O covil de assassinos, Quanto é bom vivê no mato. 3 ed.	?	1942	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil, 9
631	O teatro no dia das vocações: primeiro volume		1942	Escolas Profissionais Salesianas	Niterói-RJ		Leituras católicas de Dom Bosco; v. 52, n. 623
632	Novos “sketches”. Cortinas clássica	CÉLIA, Maria	1942	Gráfica Muniz	RJ		

633	Pedro Maneta, Romance, por Paulo Licio Rizzo, Julho 10, comédia, por Leda Maria de Albuquerque e Maria Luíza Castelo Branco.	RIZZO, Paulo Licio e outros	1942	Imprensa Nacional	RJ		
634	A quinta coluna. Peça em 3 atos	RUY, Affonso	1942	Imprensa Vitória	Salvador-BA		Col. Cena Brasileira
635	Dramatizações cívicas - para as escolas primárias, ginásios e colégios, academias, orgs. culturais e dramáticas	MORAES, João Barbosa de	1942	Jacinto	RJ		
636	Leopoldo Fróis e o teatro brasileiro. Ensaio	TOMÉ, Alfredo	1942	José Olympio	RJ		
637	Cortina sonora	LOUZADA, Armando	1942	José Olympio	RJ		
638	Os Priâmidas. Peça em 3 atos	MESQUITA, Alfredo	1942	José Olympio	RJ		
639	Retours. Pièce en deux parties et quatre tableaux	MESQUITA, Alfredo	1942	José Olympio	RJ		
640	Jeanne la simple; Joana Maluca	ORICO, Osvaldo	1942	Liv. Victor	RJ	Tradução de Charles Oulmont	
641	Deus lhe pague... (Comédia em 3 atos). 7. ed.	CAMARGO, Joracy	1942	Livraria Editora Zélio Valverde	RJ		
642	A Doença branca	CAPEK, Karel	1942	Livraria Editora Zélio Valverde	RJ	Leo Marten	
643	Dirceu e Marília. Drama lírico em 3 atos	FRANCO, Afonso Arinos de Melo	1942	Livraria Martins	SP		
644	Uma experiência!...: comédia em 1 acto. Original. Nova ed.	MACHADO, Baptista	1942	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 105
645	Culpa e Perdão: drama original em 2 atos	CHAVES, Pedro Carlos d'Alcantara	1942	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 175
646	Uma casa de estroinas: comédia em 1 acto. Nova ed.	VICTORIA, Frederico Napoleão de	1942	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 50
647	Mambembadas. Vida anedótica do teatro brasileiro	BARROS, Olavo de	1942	Papelaria e Typographia Coelho	RJ		
648	O sonho de Ana Maria	ZITA, Dina	1942	Papelaria Pedro Primeiro	RJ		
649	A tragédia e o teatro romano	P. José Joaquim Lucas.	1942	sem editora	RJ		
650	Os sinos dobram a defuntos. Tragicomédia radiofônica	CARDOSO E SILVA	1942	Tipografia Progresso	Araras-SP		
651	A Felicidade pode esperar. Novela em 3 capítulos, dividida em 7 episódios	SILVA, Eurico	1942	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		Teatro Nacional, 7
652	Uma página de escola realista. Drama cômico em quatro palavras	ALVES, Antônio de Castro	1943	Academia Brasileira de Letras	RJ		Col. Afrânio Peixoto, Bibl. De Cultura Nacional, I, Literatura
653	L'Aiglon. Drame en six actes en vers	ROSTAND, Edmond	1943	Americ-Edit	RJ		
654	La Samaritaine. Évangile en trois tableaux en vers	ROSTAND, Edmond	1943	Americ-Edit	RJ		
655	Marabá. Peça em 4 atos sobre a vida de Gonçalves Dias	LIMA, Stella Leonardos da Silva	1943	Borsoi	RJ		
656	Palmares (Trilogia biográfica II, Vida de Castro Alves. Teatro em alexandrinos)	LIMA, Stella Leonardos da Silva	1943	Borsoi	RJ		
657	Rufa ao longe um tambor! (Trilogia biográfica III: Vida de Olavo Bilac. Teatro de alexandrinos)	LIMA, Stella Leonardos da Silva	1943	Borsoi	RJ		
658	... E o sonho continua: peça em três atos e treze quadros	SILVA, Arthur Nunes da	1943	C. Mendes Junior	RJ		
659	Contribuição para um método científico de prosódia e de canto, 1º volume	BRAGA, José de Lima	1943	Casa Artur Napoleão	RJ		
660	Fausto. Uma tragédia de Goethe. 1ª parte	GOETHE, Johann Wolfgang von	1943	Cia. Editora Nacional	SP	Jenny K. Segall	

661	A família Léro-Léro	MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo	1943	Dom Casmurro	RJ		Dom Casmurro Teatro, 9
662	Le Sieur de Beaumarchais. Pièce en 4 actes et 7 tableaux	SOUZA, Cláudio de	1943	Ed. P.E.N. Club	RJ		
663	Copacabana. Comédia em 3 atos	DOMINGUES, Mário; MAGALHÃES, Mário	1943	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 53
664	Leilão da Felicidade, comédia em 3 atos	ORLANDO, Paulo	1943	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 51
665	Casamento no Uruguai. Comédia em 3 atos	MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo	1943	Edição da S.B.A.T.	RJ		Thatro Brasileiro, 52
666	O Rio	LACERDA, Carlos	1943	Edição do autor/Gráfica Cruzeiro do Sul	SP		Teatro de Carlos Lacerda
667	Como se fez nossa bandeira. Sainete cívico-musical-coreográfico em 1 ato	WANDERLEY, Eustórgio	1943	Edição Talmagráfica	RJ		Col. Teatro Breve, 4
668	A Proteção de Deus ou Os Milagres da Fé. Peça dramática em 1 ato	FREITAS, Aníbal de	1943	Edição Talmagráfica	RJ		Col. Teatro Breve, 3
669	O príncipe encantado. Comédia em 3 atos	LEANDRO, Luiz	1943	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 11
670	A Felicidade chegou. Comédia em 3 atos	MESSINA, Felipe	1943	Edição Talmagráfica	RJ		
671	Os Homens?... Que horror!... Comédia em 3 atos	MESSINA, Felipe	1943	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 12
672	Sai da porta, Deolinda! ou Um sobrinho igual ao tio, 3 atos cômicos e ligeiros	TOJEIRO, Gastão	1943	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 13
673	Se não fosse o telefone... Anteato. Faze o que eu digo e ... Episódio doméstico em 1 ato	TOJEIRO, Gastão	1943	Edição Talmagráfica	RJ		Col. Teatro Breve, 5
674	Solteira é que não fico! ou Aquela que pisca o olho. Farsa em 1 ato e 5 quadros	TOJEIRO, Gastão	1943	Edição Talmagráfica	RJ		Série Teatro Rápido, 7
675	Uma vendedora de recursos. Episódio doméstico em 1 ato	TOJEIRO, Gastão	1943	Edição Talmagráfica	RJ		Col. Teatro Breve, 1
676	A vida brigou comigo. Comédia em 3 atos	WANDERLEY, José e ROCHA, Daniel	1943	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 10
677	Uma visita de cerimônia. Comédia em 1 ato	SANTOS, Miguel	1943	Edição Talmagráfica	RJ		Col. Teatro Breve, 2
678	Mania de grandeza. Comédia em 3 atos	CAMARGO, Joracy	1943	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 14
679	Obras Completas. v.1. Poesia: Iara; Líricas de Frei Angélico. Teatro em verso: Núpcias de D. João Tenório ; Quando as fogueiras se apagam; O julgamento; 1830; O cofre.	GONÇALVES, Paulo	1943	Edições Cultura	SP		Últimas Gerações, 1
680	Obras Completas. v.2. Teatro em prosa: As noivas; A comédia do coração; As mulheres não querem almas.	GONÇALVES, Paulo	1943	Edições Cultura	SP		Últimas Gerações, 2
681	Tragédias	EURÍPIDES	1943	Edições Cultura	SP	?	Série Clássica de Cultura. Os Mestres do pensamento, 29
682	Teatro Cômico	MARTINS PENA, Luiz Carlos	1943	Edições Cultura	SP		Série Clássica Brasileira-Portuguêsa. Os Mestres da Língua, 16
683	Teatro espiritualista. 2ª série	MACHADO, Leopoldo	1943	Editora Lar de Jesus	RJ		
684	Irará em revista	ALMEIDA, Ubaldino de	1943	Irará Jornal	Irará-BA		
685	Fatima	VARELLA, Corrêa	1943	Jornal do Commercio	RJ		
686	Ubirajara de José de Alencar. Adaptação ao rádio-teatro	SILVA, Iracema Rêllo de A.	1943	Livraria Editora Zélio Valverde	RJ		
687	A vida maravilhosa de Sarah Bernhardt	VERNEUIL, Louis	1943	Livraria Martins	SP	Galeão Coutinho	Col. A Marcha do Tempo, 10
688	O milagre de São João: poema teatral musicado	CEARENSE, Catulo da Paixão	1943	Livraria Para Todos	RJ		

689	Os filhos da canalha: drama em 3 atos. Nova ed.	NUNES, Joaquim	1943	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 61
690	João, o corta-mar!: drama marítimo. Nova ed.	OLIVEIRA, Antônio Cândido de	1943	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 49
691	Dalila: drama em 6 quadros. Imitação do romance do mesmo título, de Octave Feuillet	PONTES, J. Vieira	1943	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 178
692	O primeiro marido da França: comédia em 3 atos	VALABRÈGUE, Albin	1943	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP	Gervazio Lobato	Bibliotheca Dramática Popular, 177
693	O sanatório Medem	TURKOW, Zigmunt	1943	sem editora	Recife-PE	David Fassberg	
694	Como e porque se paga direito autoral no Brasil		1943	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais; União Brasileira de Compositores	RJ		
695	O despertar de um sonho	SILVA, Arthur Nunes da	1944	?	RJ		
696	Teatro de Amadores de Pernambuco: suas atividades artísticas de 1942 a 1943		1944	?	Recife-PE		
697	Pai João. Trilogia	RODRIGUES, Wilson Woodrow	1944	A Noite	RJ		
698	Les chefs-d'oeuvre de Molière	MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin	1944	Americ-Edit	RJ		Collection La France de Toujours
699	La découverte du nouveau monde. Pièce en trois actes sur des thèmes de Lope de Vega.	RAEDERS, Georges	1944	Atlântica Editôra	RJ		
700	Flama sagrada. (Teatro em alexandrinos); Fruto da Inconfidência	LIMA, Stella Leonardos da Silva	1944	Borsoi	RJ		
701	O poder da fé. Drama sacro	PEIXOTO, Antônio da Silva	1944	Edição da Associação Mantenedora do Teatro Nacional	RJ		
702	Granfinos em apuros. Comédia em 3 atos	MAGALHÃES, Heloísa Helena de	1944	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 55
703	A cigana me enganou. Comédia em 3 atos	MAGALHÃES, Paulo de	1944	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 56
704	Veneno de cobra. Comédia em 3 atos	SILVA, Eurico	1944	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 58
705	Um caso de amor. Comédia em 3 atos.	WANDERLEY, José e ROCHA, Daniel	1944	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 57
706	O homem que não soube amar. Comédia em 3 atos	RODRIGUES, Ferreira	1944	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 54
707	For Screen and Stage	VEIGA, Vinícius da	1944	Edição do autor	RJ		
708	Santa Cecília. Drama sacro em 3 atos	FERREIRA NETO, José e ROHEWEDDER, Jarbas Guimarães	1944	Edição Talmagráfica	RJ		Coleção Teatro Breve, 12
709	Apuros de um coronel (atrás do gato). Comédia em 2 atos	PINTO, Teixeira	1944	Edição Talmagráfica	RJ		Coleção Teatro Breve, 10
710	O cartão de visita. Comédia em 1 ato	RIBEIRO, José	1944	Edição Talmagráfica	RJ		Coleção Teatro Breve, 7
711	Entrou de caixeiro e saiu de sócio. ½ ato cômico.	ROSA, Abadie Faria	1944	Edição Talmagráfica	RJ		Coleção Teatro Breve, 9
712	Aluga-se esta casa... Comédia em 1 ato.	SANTOS, Miguel	1944	Edição Talmagráfica	RJ		Coleção Teatro Breve, 8
713	Teatro histórico. Teatralização de episódios célebres da história do Brasil. 1º Fascículo, I. O grito do Ipiranga; II. Irmã Joana Angélica; III. A morte de Poti.	WANDERLEY, Eustórgio	1944	Edição Talmagráfica	RJ		
714	A morena de Caxambú. Comédia em 1 ato.	PINTO, Teixeira	1944	Edição Talmagráfica	RJ		Coleção Teatro Breve, 11

715	Uma lição conjugal, 1 ato; A sorte grande, Rádio-sketche	PINTO, Teixeira	1944	Edição Talmagráfica	RJ		Coleção Teatro Breve, 6
716	Pensão de D. Stela. Comédia satírica em 3 atos	BARROSO, Gastão	1944	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 15
717	Óperas. Tomo I	SILVA, Antônio José da (O Judeu)	1944	Edições Cultura	SP		Série Clássica Brasileiro-Portuguêsa. Os Mestres da Língua, 26
718	Óperas. Tomo II	SILVA, Antônio José da (O Judeu)	1944	Edições Cultura	SP		Série Clássica Brasileiro-Portuguêsa. Os Mestres da Língua, 27
719	Vestido de noiva. A mulher sem pecado	RODRIGUES, Nelson	1944	Edições O Cruzeiro	RJ		
720	Seis Dramas. Um inimigo do povo. O pato selvagem. Rosmerholm. A dama do mar. Solness. o construtor. Quando despertamos de entre os mortos	IBSEN, Henrik	1944	Editora Globo	Porto Alegre-RS	Tradução dados biográficos e comentários de Vidal de Oliveira	Biblioteca dos Séculos, 10
721	Uma mulher na multidão, comédia	CARDOSO FILHO, Francisco Martins	1944	Editora Lima	Porto Alegre-RS		
722	O homem que sobrava, comédia	CARDOSO FILHO, Francisco Martins	1944	Editora Lima	Porto Alegre-RS		
723	Teatro infantil: comédias e esquetes	CARDOSO FILHO, Francisco Martins	1944	Editora Lima	Porto Alegre-RS		
724	HUGO, Victor Marie	William Shakespeare (Vida e obra)	1944	Editora Pan-Americana	RJ	Álvaro Gonçalves	Série Redescobrimto do Homem
725	Um duelo: farsa em 1 ato. 2. ed.	?	1944	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil
726	Lágrimas de mãe, ou Um filho... Um pecado	MACEDO, Luiz	1944	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 182
727	Gaspar Cacête....: a voz do sangue. Comédia em 3 atos	GARRIDO, Eduardo	1944	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 156
728	Cirano de Bergerac. (Cyrano de Bergerac). Comédia heróica em 5 atos e em verso. 5. ed.	ROSTAND, Edmond	1944	Pongetti	RJ	Tradução em versos portugueses, por Carlos Porto Carreiro	Coleção As 100 Obras Primas da Literatura universal, 40
729	Ainda se morre de amor: peça dramática em um ato, em verso	VIEIRA, Arnaldo Damasceno	1944	Sociedade de Homens de Letras do Brasil	RJ		Teatro Brasileiro
730	Amor e sacrifício: a vida de São Geraldo	MICHELOTTO, Mario	1944	Typographia e Papelaria Coelho	RJ		
731	Crítica Theatral	ASSIS, Machado de	1944	W. M. Jackson	RJ		
732	Theatro	ASSIS, Machado de	1944	W. M. Jackson	RJ		
733	Autos e loas; teatro e poesia	PEIXOTO, Afrânio	1944	W. M. Jackson	RJ		
734	O burro. Peça em 3 atos	CAMARGO, Joracy	1944	Zélio Valverde	RJ		Coleção Teatro de Joracy Camargo, 3
735	Maria Cachucha. Comédia em 3 atos. 2. ed.	CAMARGO, Joracy	1944	Zélio Valverde	RJ		Coleção Teatro de Joracy Camargo, 2
736	O sábio. Peça em 3 atos.	CAMARGO, Joracy	1944	Zélio Valverde	RJ		Coleção Teatro de Joracy Camargo, 4

737	O avarento	MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin	1944	Zélio Valverde	RJ	Bandeira Duarte	Biblioteca do Teatro, 1
738	Textos quinhentistas. Camões: Sôbolos rios – Cristóvão Falcão: Crisfal – Antônio Ferreira: Castro – Gil Vicente: Auto da alma. Estabelecidos e comentados por Souza da Silveira.	SILVEIRA, Souza da	1945	?	RJ		Coleção Textos Antigos e Modernos I. Faculdade Nacional de filosofia da Universidade do Brasil
739	Fruta do tempo (Contos, crônicas, teatro)	ERSE DE FIGUEIREDO, Armando (João Luso)	1945	A Noite	RJ		
740	L'annonce faite à marie. Mistère en quatre actes et un prologue. 2. ed.	CLAUDEL, Lois Charles Paul	1945	Americ-Edit	RJ		
741	Les chefs-d'oeuvre de Corneille	CORNEILLE, Pierre	1945	Americ-Edit	RJ		Collecion La France de Toujours
742	Les chefs-d'oeuvre de Marivaux, par Edmond Jaloux	MARIVAUD, Pierre Carlet de Chamblain de	1945	Americ-Edit	RJ		Collection La France de Toujours
743	Vida de Wagner. Nova edição	DUMESNIL, René	1945	Athena Editora	SP	Maria Ricardina Mendes de Almeida	
744	O novo Otelô	FONTOURA, Bolivar	1945	Bolivar Fontoura	Porto Alegre-RS		Teatro
745	O teatro soviético	CAMARGO, Joracy	1945	Cia. Editora Leitura	RJ		Coleção Teatro do Mundo, 1
746	O inspetor. Comédia em 5 atos	GOGOL, Nicolai Vasilievich	1945	Cia. Editora Leitura	RJ	Tradução direta do russo, de Zygmunt Turkov e Isaac Paschoal	Coleção Teatro do Mundo, 2
747	Sindicato dos Mendigos	CAMARGO, Joracy	1945	Dom Casmurro	RJ		Dom Casmurro Teatro, 7
748	Joaninha Buscapé	IGLESIAS, Luiz	1945	Dom Casmurro	RJ		Dom Casmurro Teatro, 8
749	Mais um drama da vida	WANDERLEY, José e ROCHA, Daniel	1945	Dom Casmurro	RJ		Dom Casmurro Teatro, 11
750	Cidadão zero	CAMINHA, Delorges; SILVA, Gastão Pereira da	1945	Dom Casmurro	RJ		Dom Casmurro Teatro, ?
751	Maria vai com as outras	COSTA, Rui	1945	Dom Casmurro	RJ		Dom Casmurro Teatro, 13
752	Angelus	FERREIRA, Bibi	1945	Dom Casmurro	RJ		Dom Casmurro Teatro, 11
753	O "crime" do Libório. Comédia em 3 atos.	ORLANDO, Paulo	1945	Edição da S.B.A.T	RJ		Theatro Brasileiro, 63
754	A barbada. Comédia em 3 atos	GONZAGA, Armando	1945	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 59
755	O Diabo enlouqueceu. Comédia em 3 atos.	MAGALHÃES, Paulo de	1945	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 62
756	Trio em lá menor. Comédia em 3 atos.	MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo	1945	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 61
757	Sol de primavera (continuação do argumento de Chuvas de Verão). Comédia em 3 atos	IGLESIAS, Luiz	1945	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 60
758	Uma mulher diferente	CATALLO, Pedro	1945	Edição do autor	SP		

759	Comédias. Terêncio e o teatro de classe, por José Pérez.	TERÊNCIO, Publius	1945	Edições Cultura	SP	?	Série Clássica Universal. Os Mestres do Pensamento, 43
760	Obras: cartas, poesias, teatro	GUSMÃO, Alexandre de	1945	Edições Cultura	SP		Série Clássica brasileiro-portuguesa. Os mestres da língua, 15
761	Teatro. Comédia dos anfitriões. Comédia de El-Rei Seleuco. Comédia de Filodemo. Redondilhas. Cartas. Nova edição	CAMÕES, Luis Vaz de	1945	Edições Cultura	SP		
762	O teatro soviético na guerra	DANA, Henry W. Longfellow	1945	Edições Horizonte	RJ	?	Coleção A Guerra dos Povos, As Grandes reportagens da Guerra, 5).
763	As fábulas dos melodramas. Resumos e enredos das óperas líricas do repertório mundial	MURST, Maurício; LEONI, G. D.	1945	Edições Ricordi	SP		
764	Um taciturno (Un taciturne)	GARD, Roger Martin du	1945	Editora Globo	Porto Alegre-RS	Casemiro Fernandes	Coleção Tucano, 9
765	A mulher do padeiro. Comédia em 3 atos	ALVIM, Renato e ABREU, Nelson	1945	Editora Minerva	RJ		
766	Longe dos olhos. Peça em três atos	ROSA, Abadie Faria	1945	Editora Minerva	RJ		
767	Pátria Brasileira. Episódios patrióticos litero-cênicos em 4 atos	GAMA, Carmo	1945	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil, 31
768	O lobo no rebanho	?	1945	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ	Do flamengo pelo Côn. Hilário Wijten O. Prem.	Palco Juvenil, 29
769	O pequeno Volantim. 3. ed.	SCHUTZ, J. H.	1945	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ	M. de Queiroz	Palco Juvenil, 3
770	O triunfo de Anchieta. Drama em tres atos	SANTINI, Lidvino	1945	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil, 38
771	Vítimas do preconceito. Peça radiofônica em três atos.	SANTOS, Isaltino Veiga dos (Lucas)	1945	Est. Gráfica Atlântico	SP		
772	A tara. 3 atos. 2. ed.	ROMANOWSKI, L.	1945	Gráfica Mundial	Curitiba-PR		
773	O sonho de Vera. Alta comédia em 3 atos.	REIPERT, Herman de Castro	1945	Gráfica Xavier	SP		
774	Le Théâtre Moderne et le Brésil	STROWSKI DE ROBKOWA, Fortunat	1945	Imprensa Nacional	RJ		
775	Encontro com a vida. Fantasia dramática em 1 ato	OSCAR, Henrique	1945	Jornal do Comércio	RJ		
776	Maria Cachucha. Comédia em 6 quadros. 3. ed.	CAMARGO, Joracy	1945	Livraria Editora Zélio Valverde	RJ		
777	Terra generosa. Comédia em 3 atos	CARDOSO FILHO, Francisco Martins	1945	Livraria Riachuelo	Porto Alegre-RS		Teatro
778	A filha do marinheiro. Drama em 3 actos. 4. ed.	PONTES, J. Vieira (imitação)	1945	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 20
779	A raiz maravilhosa..., ou, Receita Kneipp. Comédia em 1 ato (imitação). Nova ed.	PONTES, J. Vieira	1945	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 117
780	O último adeus!... Ou, O preso da cela nº 8. Drama em 1 ato (imitação). 3. ed.	PONTES, J. Vieira	1945	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 151
781	As nodoas de sangue: drama em três atos. imitação. 5. ed.	BRAGA, Francisco Augusto da Costa; MESQUITA, A. L. de	1945	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Biblioteca Dramática Popular, 83

782	Tipos da atualidade: comédia em 3 atos. 3. ed.	FRANÇA JUNIOR, Joaquim José de	1945	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 66
783	Soldados da retaguarda. Comédia social em 3 atos.	OLIVEIRA, Valdemar de e BORBA FILHO, Hermilo	1945	Ministério do Trabalho	RJ		
784	Vote em mim, dona Xandoca, ou, se preferirem, Quando as mulheres votam	TOJEIRO, Gastão	1945	Papelaria Pedro Primeiro	RJ		Col. Teatro Rápido, 6
785	O operário e o médico. Teatro educativo. Comédia em 3 atos	MARTINS, Alberto	1945	sem editora	RJ		
786	O olhar d'ou atrevido: teatro	LEONARDOS, Thomas	1945	sem editora	RJ		
787	Gente da rua: peça em 3 atos	RUY, Affonso	1945	sem editora	Salvador - BA		
788	Vida de Teatro. Alta comédia em 3 atos	REIPERT, Herman de Castro	1945	sem editora	SP		
789	O teatro da minha vida	IGLEZIAS, Luiz	1945	Zélio Valverde	RJ		
790	Almas e destinos. Peças rádio-teatrais (Único beijo, peça em 3 atos – Retalhos da vida, peça em 3 atos)	BONAFINI, Darcilia Azarany	1945	Zélio Valverde	RJ		
791	Anastácio. Tragi-comédia em 3 atos. 3. ed.	CAMARGO, Joracy	1945	Zélio Valverde	RJ		Coleção Teatro de Joracy Camargo, 6
792	O neto de Deus. Comédia em 3 atos	CAMARGO, Joracy	1945	Zélio Valverde	RJ		Coleção Teatro de Joracy Camargo, 7
793	A pupila dos meus olhos. Comédia em 3 atos	CAMARGO, Joracy	1945	Zélio Valverde	RJ		Coleção Teatro de Joracy Camargo, 5
794	O escravo. Drama em 3 atos	CARDOSO, Lúcio	1945	Zélio Valverde	RJ		Coleção Teatro de Lúcio Cardoso, 1
795	Nada. Peça em 4 atos. 2. ed.	FORNARI, Ernani	1945	Zélio Valverde	RJ		Coleção Teatro de Ernani Fornari, 1
796	Bicho do mato. Comédia em três atos	IGLEZIAS, Luiz	1945	Zélio Valverde	RJ		Coleção Teatro de Luiz Iglézias, 1
797	Vila Rica. Peça em 3 atos.	MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo	1945	Zélio Valverde	RJ		Coleção Teatro de R. Magalhães Júnior, 1
798	Deus lhe pague... Comédia em 3 atos. 8. ed.	CAMARGO, Joracy	1945	Zélio Valverde	RJ		Coleção Teatro de Joracy Camargo, 1
799	Comédias e Dramas	REIPERT, Herman de Castro	1946	?	?		
800	Um boêmio no céu (Teatro). 5. ed.	CEARENSE, Catulo da Paixão	1946	A Noite	RJ		Col. Caiçara
801	Cyrano de Bergerac. Comédie héroïque en cinq actes en vers. 3. ed.	ROSTAND, Edmond	1946	Americ-Edit	RJ		
802	The Winter's Tale	SHAKESPEARE, William	1946	Confraria dos Bibliófilos Brasileiros "Cattleya Alba"	RJ		
803	Pirandello e seu teatro	SOUZA, Claudio de	1946	Ed. P.E.N. Club	RJ		
804	Hás de ser minha. Comédia em 3 atos	WANDERLEY, José e ROCHA, Daniel	1946	Edição da S.B.A.T.	RJ		Theatro Brasileiro, 64
805	O amor não existe? Comédia em 3 atos	REIPERT, Herman de Castro	1946	Edição do autor	RJ		
806	O beijo que era meu (canário). Comédia em 3 atos	WANDERLEY, José e LAGO, Mário	1946	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 16
807	Obras completas. Tomo I.	VICENTE, Gil	1946	Edições Cultura	SP		Série Clássica Brasileira-Portuguesa. Os Mestres da língua, 31

808	Obras completas. Tomo II.	VICENTE, Gil	1946	Edições Cultura	SP		Série Clássica Brasileira-Portuguesa. Os Mestres da língua, 32
809	Album de família e Vestido de Noiva	RODRIGUES, Nelson	1946	Edições do Povo	RJ		
810	Bôdas de saudades. Teatro	COUTO, Helio Bastos	1946	Editora Aurora	RJ		
811	O barbeiro de Sevilha ou a precaução inútil. Comédia em 4 atos (Le Barbier de Séville)	BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de	1946	Editora Globo	Porto Alegre-RS	Mário Quintana	Col. Tucano, 21
812	Esplendor e decadência de John Barrymore. Vida e época de um grande ator. (The Life and Time of John Barrymore. Good Night Sweet Prince)	FOWLER, Gene	1946	Editora Globo	Porto Alegre-RS	Raymundo Magalhães Júnior	
813	Tarcísio, o pequeno martyr da Eucaristia. 3. ed.		1946	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ	Côn. Hilario Wijten O. Prem.	Palco Juvenil, 24
814	Festinhas escolares: comédias, diálogos, cenas infantis, monólogos para as crinças das escolas. 2ª edição	ANSELMO, José	1946	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Col. Palco juvenil, 100
815	O milagre do calvário, ou, A luz do Golgota	CASTRO, Eduardo de	1946	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco juvenil, 90
816	Inveja. Rádio-teatro: novela em 10 capítulos	FERNANDES, Nabor	1946	Gráfica Brescia	SP		
817	Camões e Dinamene (Peça dramática)	AMARAL, Antônio R.	1946	Gráfica Ouvidor	RJ		
818	Vamos Representar?	MELLO, Zuleika de	1946	Imprensa Oficial	Belo Horizonte-MG		
819	Teatro de Amadores de Pernambuco: seus cinco anos de vida, 1941-1946		1946	Imprensa Oficial	Recife-PE		
820	6 Peças radiofônicas. Maria Clara. Vinte anos. Uma criança. Entre êles. Ouça, meu filho. Depois da renúncia. Teia de aranha.	LEANDRO, Luiz	1946	Jornal de Piracicaba	Piracicaba-SP		
821	A pecadora : peça em 3 atos e 25 quadros	SOARES, Aloísio Alexandre	1946	Livraria Carioca	Belém-PA		
822	Garcia Lorca (através da vida e da obra de Garcia Lorca).	CAVALHEIRO, Edgard	1946	Livraria Martins	SP		Coleção Turquesa, 4
823	A filha do mar. Drama em 1 prólogo e 4 actos. Nova ed.	LUCOTTE, Leon	1946	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP	Tradução e Adaptação de Eduardo Vitorino	Bibliotheca Dramatica Popular, 71
824	O inspetor geral	GOGOL, Nicolai Vasilievich	1946	O Museu	RJ	Murilo Araújo	Romance magazine
825	O palhacinho quebrado. História de um menino doente. Uma glória maior. (Três cenas líricas para as crianças). Duas ariêtas ingênuas do autor	ARAÚJO, Murilo	1946	Pongetti	RJ		
826	A escola dos maridos (Comédia em 3 atos)	MOLIÈRE, Jean Baptiste Poquelin	1946	Pongetti	RJ	Tradução em versos de Jenny Klabin Segall	Coleção As 100 Obras Primas da Literatura Universal, 54
827	Maria Stuart. Tragédia em 5 atos	SCHILLER, Johann Christophe Friedrich von	1946	Pongetti	RJ	E. P. Fonseca	Coleção As 100 Obras Primas da Literatura universal, 55
828	A vingança de um obsessão	PAPA, Theodoro José	1946	sem editora	Ribeirão Preto-SP		
829	Escola da saudade	MONTELO, Josué	1946	Serviço de Imprensa Oficial do Maranhão	São Luis-MA		
830	Júlio César. Tragédia em cinco atos	SHAKESPEARE, William	1946	Sociedade Editora Leitura	RJ	Oscar Bastian Pinto	

831	O Imperador Galante. Comédia de fundo histórico em 3 atos.	MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo	1946	Zélio Valverde	RJ		Coleção Teatro de R. Magalhães Júnior, 4
832	Feira de idéias. Crônicas, contos, rádio, teatro, fragmentos, trovas.	OLIVEIRA, Álvaro de	1946	Zélio Valverde	RJ		
833	Elisabete: contos e teatro	AZEVEDO, Raul de	1947	A Noite	RJ		
834	Marquei um encontro com o destino. Rádio-novela	MONTALVÃO, Alberto	1947	A. Coelho Branco F.	RJ		
835	Teatro	BARBOSA, Lauro de Araújo	1947	Agir	RJ		Coleção Vigília, 2
836	Mulher, encanto da vida (Cena romântica em versos e em um ato)	FERREIRA, Alcides	1947	Cia. Brasileira de Artes Gráficas	RJ		
837	Voltamos à ditadura. Comédia em três atos	PEIXOTO, Antônio da Silva	1947	Edição da Associação Mantenedora do Teatro Nacional	RJ		
838	Fantomas, o homem da meia noite. Drama policial em 3 quadros	GRILL, José; PEIXOTO, Antônio da Silva	1947	Edição da Associação Mantenedora do Teatro Nacional	RJ		
839	Terezinha de Jesus. Radio-novela	DOMINGOS, Anselmo	1947	Edição do autor	RJ		
840	Esquetes	FERREIRA, Inácio da Costa	1947	Edição do Departamento de Propaganda de União da Mocidade Espírita de Uberaba	Uberaba-MG		
841	O amor de Castro Alves. História de um poeta e sua amante (Em um prólogo, três atos e um epílogo)	AMADO, Jorge	1947	Edições do Povo	RJ		
842	Gente de teatro. 1900-1946. (Gens de Théâtre, 1900-1945)	MICHEL, Michel Georges	1947	Edições O Cruzeiro	RJ	Maria Stela Bruce	
843	Vingança! Ou uma aventura na córsega. Teatro. (Vendetta! Une aventure Corsee)	CAMI	1947	Editora Vecchi	RJ	Alfredo Ferreira	Coleção Desopilante
844	A cadeira elétrica	LOOYENS, Huberto	1947	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil
845	Obras completas: Canções do exílio, Camões e Jau, Brazilianas. Cânticos. As Primaveras e Páginas em prosa. Nova edição	ABREU, José Marques Casimiro de	1947	Editora Zélio Valverde	RJ		Coleção Grandes Poetas do Brasil, 4
846	Cristo (Teatro)	ALMEIDA, Alberto Rebêlo de	1947	Empresa Gráfica Ouvidor	RJ		
847	Neguinho e Juracy. Cenas domésticas de um casal incompreensível	SOVERAL, Hélio do	1947	Gráfica Olímpica	RJ		
848	Lígia. Drama em 3 atos	REIPERT, Herman de Castro	1947	Gráfica Xavier	SP		
849	Flor de maio: (amor e poesia)	MIRANDA, Jesu de	1947	Imprensa Oficial	Belo Horizonte-MG		
850	Filho do meu coração. Comédia em 3 atos	MENDES, José Enéas Trota	1947	Jornal do Brasil	RJ		
851	Teatro	BARBOSA, D. Marcos	1947	Livraria Agir	RJ		
852	Romeu e Julieta. Tragédia em cinco atos. (The Tragedy of Romeo and Juliet). 2. ed.	SHAKESPEARE, William	1947	Livraria do Globo	Porto Alegre-RS	Tradução integral em prosa e verso por Onestaldo de Pennafort	Biblioteca dos Séculos, 13
853	O besouro da meia noite. Comédia em 4 atos	SPINA, J.; MIRA, F. Rubens	1947	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 184
854	Agua mole em pedra dura...: comédia em 3 atos (tradução)	CABRAL, Pedro	1947	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia.	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 59
855	Cirano de Bergerac. (Cyrano de Bergerac). Comédia heróica em 5 atos e em verso. 6. ed.	ROSTAND, Edmond	1947	Pongetti	RJ	Tradução em versos portugueses, por Carlos Porto Carreiro	Coleção As 100 Obras Primas da Literatura universal, 40

856	Duas conferências - teatro: arte do povo; reflexões sobre a "mise-en-scène"	Hermilo Borba Filho	1947	Prefeitura Municipal do Recife - Diretoria de Documentação e Cultura	Recife-PE		
857	A arte de falar em público. Retórica, eloquência. 4. ed.	BUENO, Silveira	1947	Saraiva	SP		
858	Sonata ao luar: radio teatro	ALFREDO, Newton	1947	Secretaria Municipal de Cultura	Cuiabá-MT		
859	A comédia do teatro e dos seus cômicos	MARIANO, Júlio	1947	Tip. Paulino	Campinas-SP		
860	O noivo de Luíza. Comédia em 3 atos	SENNA, Saint-Clair	1948	Asa Artes Gráficas	RJ		
861	O demônio e a rosa	CAMPOS, Manoel Eduardo Pinheiro	1948	Clã	Fortaleza-CE		
862	Cyrano de Bergerac	ROSTAND, Edmond	1948	Confraria dos Bibliófilos Brasileiros "Cattleya Alba"	RJ		
863	O Noviço. Comédia em 3 atos	MARTINS PENA, Luís Carlos	1948	Departamento de Cultura de São Paulo	SP		Coleção Departamento de Cultura, v. 34
864	A história singular	SEQUEIRA, Walter	1948	Edição Talmagráfica	RJ		Coleção Teatro Social, 3
865	O pivete. Comédia em 3 atos	IGLEZIAS, Luiz e SANTOS, Miguel	1948	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 19
866	Opereta sem música. Comédia em 3 atos	LEANDRO, Luiz	1948	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 17
867	O marido da deputada. Comédia em 3 atos	MAGALHÃES, Paulo de	1948	Edição Talmagráfica	RJ		Teatro Nacional, 18
868	Guerra aos preconceitos. Sátira social em 3 atos	SEQUEIRA, Walter	1948	Edição Talmagráfica	RJ		Coleção Teatro Social, 1
869	Liberdade de amar. Sátira social em 3 atos e 4 quadros	SEQUEIRA, Walter	1948	Edição Talmagráfica	RJ		Coleção Teatro Social, 2
870	Segredo de família. Comédia em 3 atos	FONTOURA, Mateus da	1948	Edição Talmagráfica	RJ		Coleção Teatro Nacional, 20
871	Manual prático de caracterização (técnica)	AZEVEDO, Raimundo Olegário Portela de	1948	Edição Talmagráfica	RJ		
872	Técnica teatral	RANGEL, Otávio	1948	Edição Talmagráfica	RJ		
873	Trevas ardentes. Diálogo visionário sobre o comunismo, o misticismo e o cataclismo atômico	GREGOR, Paul	1948	Edições Corcovado	RJ		
874	Anjo Negro. Vestido de noiva. A mulher sem pecado	RODRIGUES, Nelson	1948	Edições O Cruzeiro	RJ		
875	Vamos recitar?	WANDERLEY, Augusto e Eustórgio	1948	Editora do Brasil	SP		
876	Aventuras de um sapateiro. 5. ed.	?	1948	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil, 22
877	As consequências da cólera. 3. ed.	CHAUVIGNÉ, A. de	1948	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil, 21
878	Noivo por uma hora	COLOMBO, P. J. C. M.	1948	Editora Vozes Ltda.	Petrópolis-RJ		Palco Juvenil
879	História de um quadro ou O preço de uma obra prima. Drama em um prólogo e 3 atos	REIPERT, Herman de Castro	1948	Gráfica Americana	SP		
880	Troças e trocas	CERCAL, Cid	1948	Gráfica Mundial	Curitiba-PR		
881	O drama de Jerusalém - Natal	CRUZ, Dagoberto	1948	Gráfica Rama Lescal	RJ		
882	Jardim das confidências	COUTO, Annibal de Mello	1948	Homero	Barra do Pirai-RJ		
883	O viúvo	FUSCO, Rosario	1948	L.R.	RJ		
884	O grande enigma. Comédia em 3 atos.	SOARES, Aloísio Alexandre	1948	Livraria Amazônia	Belém-PA		
885	Tragédias: Romeu e Julieta. Hamlet. Macbeth.	SHAKESPEARE, William	1948	Livraria Martins	SP	Tradução em prosa e verso, por Oliveira Ribeiro Neto	Coleção Excelsior Gigante, 17
886	Teatro das crianças: coleção de peças infantis. 4. ed.	PONTES, J. Vieira (org.)	1948	Livraria Teixeira, Vieira Pontes & Cia	SP		
887	Na Roça: comédia em 1 acto. Nova ed.	BRAGA, Belmiro	1948	Livraria Teixeira; Vieira Pontes & Cia. Ltda. Editores	SP		Bibliotheca Dramatica Popular, 110

888	Auto representado na festa de São Lourenço: peça trilingüe do séc. XVI	ANCHIETA, José de	1948	Museu Paulista	SP	Transcrita, comentada e traduzida, na parte tupi, por M. de L. de Paula Martins	
889	Auto da mula do padre	BORBA FILHO, Hermilo	1948	Prefeitura Municipal do Recife - Diretoria de Documentação e Cultura	Recife-PE		
890	Uma luz pequenina	LACERDA, Carlos	1948	R. A. Ed.	RJ		
891	Sangue Limpo. Drama original em 3 atos e 1 prólogo	EIRÓ, Paulo	1948	Rev. Arq. Municipal	SP		
892	Manual de califasia. Califonia, salirritmia e arte de dizer. 3. ed.	BUENO, Silveira	1948	Saraiva	SP		
893	Menefatá. Drama em 3 episódios. 2. ed.	CRUZ, Dagoberto	1948	sem editora	RJ		
894	O segredo do Padre Jeremias. Drama em 3 atos de Ferreira Neto	FERREIRA NETO, José	1948	Tip. A Tribuna	Campinas-SP		
895	Agora seremos felizes! (Marmiteiros). Comédia em 3 atos, 5 quadros	FERREIRA NETO, José e ROHEWEDDER, Jarbas Guimarães	1948	Tip. A Tribuna	Campinas-SP		
896	A conquista do Itiberê. Drama histórico em 4 atos	NASCIMENTO JÚNIOR, V.	1948	Tip. Fênix	Paranaguá-PR		
897	Macbeth; Rei Lear	SHAKESPEARE, William	1948	W. M. Jackson	RJ	Arthur de Sales e J. L. Costa Neves	