

Teatro

O Teatro
do Estudante
do Brasil
de Paschoal
Carlos Magno

Fabiana Siqueira Fontana

TEB

O Teatro
do Estudante
do Brasil
de Paschoal
Carlos Magno

Presidenta da República

Dilma Rousseff

Ministro da Cultura

Juca Ferreira

Fundação Nacional de Artes — Funarte

Presidente

Francisco Bosco

Diretor Executivo

Reinaldo da Silva Verissimo

Diretora do Centro de Programas Integrados

Maristela Rangel

Diretor do Centro de Artes Cênicas

Leonardo Lessa

Gerente de Edições

Filomena Chiaradia

O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno

Fabiana Siqueira Fontana

Copyright © Fabiana Siqueira Fontana
Todos os direitos reservados.
Fundação Nacional de Artes — Funarte
Rua da Imprensa, 16 — Centro — Cep: 20030-120
Rio de Janeiro — RJ — Tel. (21) 2279-8071
livraria@funarte.com.br — funarte.gov.br

Edição

Filomena Chiaradia

Produção Editorial

Jaqueline Lavor Ronca

Produção Gráfica

Julio Fado

Produção Executiva

Gilmar Cardoso Mirandola

Capa e Projeto Gráfico

BR75 Produções

Preparação de Originais

BR75 Produções | Silvia Rebello e Clarisse Cintra

Revisão

BR75 Produções | Fernanda Pantoja, Michele Paiva e João Sette Camara

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Funarte/Coordenação de Documentação e Informação

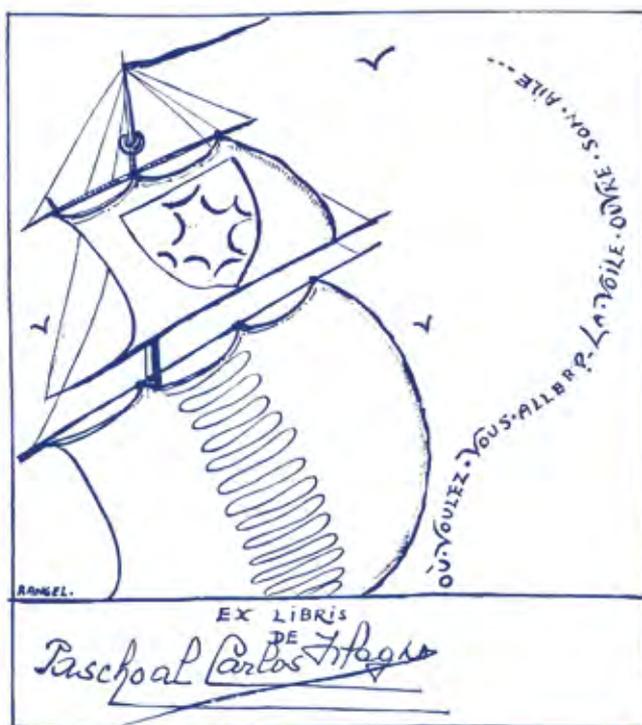
Fontana, Fabiana Siqueira.

O Teatro do Estudante do Brasil de Paschoal Carlos Magno/
Fabiana Siqueira Fontana. — Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
512 p.: 26 cm.

ISBN 978-85-7507-174-8

1. Teatro do Estudante do Brasil. 2. Teatro amador — Brasil.
3. Magno, Paschoal Carlos, 1906-1980. 4. Teatro brasileiro —
História e crítica. I. Título.

CDD 792.0222981



"Para onde você quer ir? A vela abre suas asas..."
(tradução livre)

Trecho do poema "Barcarolle", de Théophile Gautier.
Ex-libris de Paschoal Carlos Magno. Acervo Paschoal Carlos Magno.

AGRADECIMENTOS

Nunca é demais lembrar que, apesar de ser o trabalho de pesquisa e escrita algo solitário, existem sempre aqueles a quem devemos agradecer a atenção e a compreensão, sem os quais eu acredito que tudo teria sido mais difícil ou menos incrível do que foi.

Em primeiro lugar, e de forma jamais suficiente, à minha orientadora Tania Brandão, responsável por grande parte da minha formação intelectual.

Aos professores Maria Helena Werneck, Luciana Quillet Heymann, Deolinda Vilhena, Angela Reis, Victor Hugo Adler Pereira e Lídia Kosovski, por marcarem, em diferentes momentos, a minha trajetória acadêmica. Neste sentido, fica também registrada a minha gratidão a Emmanuel Wallon, que me conduziu na realização de um estágio doutoral em Paris.

Aos amigos do Cedoc/Funarte: Carol, Joelma, Cristina, Marcelo, Glória, Márcia Cláudia, Beth, Filó e Gabriel. À Márcia Fonseca quero agradecer ainda a prontidão com que atendeu aos meus pedidos relativos à consulta aos documentos do Arquivo Institucional da Funarte, os quais não foram poucos.

A todo o pessoal da Fundação da Casa do Estudante do Brasil, por terem sido atenciosos e disponíveis quanto às minhas demandas de pesquisa. Em especial: Jorge Narciso Rosas (presidente), Roberto Magaro (superintendente) e Alexandre Diniz (auxiliar).

À historiadora Maria Thereza Vargas, pela confiança com que me dispôs fontes importantes para esta pesquisa, e à crítica teatral Barbara Heliodora (*in memoriam*), que gentilmente me contou o que sabia sobre o início desta história e seus personagens.

À Angela Ricci Camargo, por dividir comigo fontes e inquietações sobre o teatro no Brasil. Sua generosidade é ímpar!

Aos amigos Bia Ittah, Iury Trojaborg e Claudio Serra, pela lida com diferentes idiomas, em traduções e leituras. Ao Renato Marques, pela "assistência

técnica”. E pelo companheirismo, a Diego, Fernando, Janaina, Helen, Elisa e Natasha.

À minha família — meus pais, Erlons e Maria Aparecida, e minha irmã Carolina —, pelo fato de, mesmo não estando todos os dias perto, estarem sempre “ao meu lado”. Incluo ainda nesta categoria o meu muito obrigada ao Lincoln, pelo amor, simplesmente.

À Faperj e à Capes pelos auxílios concedidos ao longo dos anos de realização desta pesquisa.

SUMÁRIO

Nas asas do passado, o futuro	13
Introdução	19
Capítulo 1	
As origens do TEB nas reconfigurações de uma prática: Os novos sentidos impostos ao teatro amador no esteio da busca por um Brasil moderno	26
Teatro e Estado: uma nova função para o amadorismo teatral	29
O TEB em sua origem e em seus aspectos gerais	42
Capítulo 2	
A fase primeira do TEB e o lançamento da estética dos grandes espetáculos	60
O <i>Romeu e Julieta</i> de 1938: a estreia do grupo	62
A temporada de 1939	88
Capítulo 3	
Um líder — efeitos de sua ausência	116
Direção-geral de Maria Jacintha	119
Breve retorno de Paschoal ao comando do TEB	152
Direção-geral de José Jansen	167
Capítulo 4	
Caminhos e descaminhos do TEB — a temporada de 1948	184
<i>Hamlet</i> e Hamlet	191

<i>Inês de Castro</i> ou <i>A Castro</i>	245
O Seminário de Arte Dramática e a Concentração Tijuca	251
Capítulo 5	
Sonhos de uma terra de verão	268
O <i>Romeu e Julieta</i> de 1949	279
<i>Macbeth</i>	286
<i>Sonho de uma noite de verão</i>	288
A crise financeira do TEB e a “Despedida do fracassado”	303
Capítulo 6	
O país como palco na campanha pelo teatro amador	328
A origem da Viagem ao Norte	331
Os trâmites de produção e criação da turnê do TEB	345
A recepção do TEB no Norte do país: ensinar a fazer ou fazer junto?	363
Capítulo 7	
“Caro Paschoal...” — as cartas dos amadores e as notícias de um projeto em expansão	390
As cartas como objeto de análise privilegiado	396
Paschoal: de mentor de um grupo a líder de um movimento	403
As condutas epistolares mais frequentes dos amadores	420
Da troca de cartas ao desejo de encontros e intercâmbio	428
Considerações sobre o amadorismo teatral no Brasil do século XX	435
Conclusão	442
Anexo	450
Fontes e bibliografia	498

NAS ASAS DO PASSADO, O FUTURO

O novo nos apaixona, nos arrasta — talvez um resultado forte do passado colonial seja o nosso desesperado apego ao futuro, algo doentio, como se o novo nos ajudasse a fugir de algo que nos intimidasse sempre. Em nenhum lugar, a tradição. E para ganhar distância do vivido, ultrapassado, o mergulho no inédito, no desconhecido, o enlace com o futuro. A atitude é humana, mas ganha contornos especiais no Brasil. E como se dá aqui a construção do novo?

Nos estudos de arte, a pergunta é fundamental. Adquire extrema complexidade nos estudos teatrais, quando a produção depende diretamente de situações coletivas: o novo se faz como estrutura de produção, mas também precisa ser estrutura de recepção. Ao mesmo tempo em que os artistas necessitam desposar a inovação, o público deve contar com referências claras para desejá-la, percebê-la.

No entanto, produzir o novo nos palcos não é tarefa simples. Francastel¹ afirmou com acerto que o palco de cada geração é o espaço cênico da geração anterior — ou o do século anterior. O mesmo autor afirmou também que não conseguiremos saber a verdadeira dimensão do novo em nossas vidas, pois a tarefa será obra exatamente do futuro, o único capaz de eleger no passado as notas de maior impacto produzidas em nossa época. Ou seja, fugimos do passado, mas estamos condenados a ser figuras do passado, até que o futuro, ansioso por seu próprio futuro, nos redima.

Os grandes rebeldes sabem desse risco, jogam com ele, exorcizam o medo no flerte com a tradição. Aqui no Brasil, porém, não há tradição, apenas sobrevivência; os rebeldes não ficam intimidados, provavelmente por causa da acir-

¹ FRANCASTEL, Pierre. Le Théâtre est-il un art visuel? In: Bablet, Denis; Jacquot, Jean. *Le Lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: CNRS, 1969.

rada *novomania* brasileira. Assim, a luta a favor da renovação se torna a razão de viver de muitas figuras a cada geração. O resultado de suas lutas por vezes incide no vazio, por vezes altera a marcha dos fatos. Mas há um moto-contínuo, em que o novo de ontem se fossiliza, acaba suprimido sem deixar rastro. E a infância dos estudos de arte completa a obra, faz do novo do passado objeto de esquecimento.

Um exemplo impressionante de engajamento a favor da mudança pode ser encontrado em Paschoal Carlos Magno (1906-1980), um autêntico cavalheiro do futuro. E apesar de todos os monumentos que ele ergueu a favor de sua obra e em benefício da compreensão dos seus gestos, o tempo fez um caminho perverso contra o impacto de tudo o que criou. Talvez a mesma avidéz desenfreada obcecada pelo novo tenha feito com que sua obra, imensa, tenha aos poucos se inclinado à ruína, ao longo do desaparecimento dos contemporâneos. Os sucessores persistiram buscando o novo, outro novo. E talvez houvesse ao lado dele algum novo mais sedutor para a posteridade — para nós, de certa forma.

A juventude, contudo, firmou um pacto definitivo com o velho líder, talvez um atestado da grandeza de suas realizações. E foi no interior do que restou do formidável arquivo de Paschoal Carlos Magno, uma fortuna incalculável de documentos e de objetos vários doados pela família ao Cedoc/Funarte, que a jovem pesquisadora Fabiana Siqueira Fontana conheceu a dimensão existencial espantosa do intelectual, escritor, diplomata, dramaturgo, crítico de teatro, jornalista, homem de teatro, empreendedor e animador cultural. A envergadura dos vestígios despertou o desejo de justiça: eis aqui neste livro um trabalho sério, isento, rigoroso, movido por um interesse legítimo de restabelecimento da História do Teatro Brasileiro.

De certa forma, nossa paixão pelo novo e nosso desejo de invenção conquistam nestas páginas outro estatuto. Ao contemplar a riqueza do trabalho de pesquisa de Fabiana Siqueira Fontana e deparar, graças à sua dedicação, com um inventário alentado da qualidade histórica da obra de Paschoal Carlos Magno, percebemos que muito do novo somos nós, tributários do delírio de realização deste grande homem. O texto, claro, bem escrito, generoso em informação, é revolucionário no melhor sentido. Ele nos leva a ver os caminhos percorridos em prol de uma sociedade reinventada, transformada nas suas cristalizações autoritárias e estamentais, herdadas de uma dinâmica escravista e centralista. A fresta aberta pela História, que a atuação de Paschoal Carlos Magno incorporou e ecoou, foi demolidora, no sentido da passagem de um cenário agroexportador, patriarcal, rural, conservador, para um espaço urbano, dinâmico, industrial (ou quase), da sociedade de massa.

Vale destacar que muitas são as vozes que disputam o papel de liderança nas mudanças renovadoras enfrentadas pelo Brasil na primeira metade do século XX. De certa forma, o protagonismo de Paschoal Carlos Magno aconteceu no teatro, situação inegável. Ainda assim, os textos convencionais de História do Teatro são marcados por hesitações peculiares em relação à sua trajetória e ao sentido de sua obra. Para a convenção, o teatro moderno brasileiro teria sido iniciado em 1943, com a encenação amadora de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo Os Comediantes, sob a direção de Ziembinski.

A data, transformada em célebre divisor de águas, encerra uma injustiça e dá vitória a uma disputa surda. A resposta à indagação a respeito de qual seria a vertente decisiva para a implantação do moderno no carcomido palco brasileiro, prisioneiro de procedimentos e rotinas velhas como o século XIX? Parece fora de dúvida que um ciclo de intervenções novas aconteceu a partir de 1938, data da estreia de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, com direção da atriz Itália Fausta, primeira produção do Teatro do Estudante do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno. Este foi, certamente, o marco inicial do teatro moderno no Brasil.

Naquele momento, alguns dos integrantes do grupo Os Comediantes, mais tarde dedicados ao ofício de historiadores ou de cronistas da aventura moderna, estariam começando a se reunir na tentativa de formar um grupo. Contudo, para os procedimentos historiográficos, um grupo só acontece e só marca o seu tempo, pois emerge da ordem privada e anônima, depois que estreia. E a estreia do Os Comediantes só aconteceu em 1940, com a montagem de *A verdade de cada um*, de Luigi Pirandello, com direção de Adacto Filho, fato que assegura ao TEB o primeiro papel na proposição de um novo teatro, diferente daquele oferecido pelos profissionais de então, mesmo que os guerreiros de Os Comediantes proclamem que em 1938 já começavam a se reunir para pensar um projeto de teatro renovador. Os fatos são mais fortes do que as intenções.

O corte concebido por Paschoal Carlos Magno nasceu do seu conhecimento do teatro europeu e da sua familiaridade com os rituais singelos do teatro nacional. Ele percebeu a necessidade de uma classe teatral renovada, de uma escolha ousada de texto, de uma direção artística consolidada. E concluiu que o novo contingente só poderia ser formado a partir da classe estudantil — camada em franca expansão qualitativa e numérica na época —, que o autor deveria ser Shakespeare (praticamente inédito no país) e que a direção deveria ser entregue a uma atriz consagrada, de consolidada formação cultural, grande conhecedora do teatro europeu mais denso.

A importância do trabalho de Fabiana Fontana nasce de sua percepção cristalina a respeito do deserto que envolveu a obra e a trajetória de Paschoal Carlos Magno. A pesquisadora, num primeiro momento uma simples estagiária de pesquisa do Acervo Paschoal Carlos Magno, se deu conta de que o empreendedor, embora muito citado na historiografia, não fora objeto de estudos consistentes, situação enfrentada também pelo TEB. Assim, o seu primeiro trabalho dedicado ao estudo do TEB com foco na própria trajetória do grupo foi a dissertação de mestrado, defendida no PPGAC/UniRio, em 2009.

Para conquistar a compreensão do conjunto, foi necessária a abordagem do perfil artístico e intelectual de seu criador, a análise do contexto institucional em que ele surgiu, com foco na Casa do Estudante do Brasil, tão pouco estudada ainda, e na criação da Comissão de Teatro Nacional e do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Na Era Vargas, o Estado criava instrumentos para fomentar a mudança das artes cênicas no Brasil. A voga foi decisiva para o nascimento do TEB e para o surgimento e a manutenção de Os Comediantes.

A extensão do tema, em todos os seus aspectos, deixou logo clara a necessidade de múltiplos projetos, múltiplas pesquisas, para que se viesse a obter algum resultado expressivo. Diante do volume de trabalho, a dissertação de mestrado ficou restrita ao início da história do TEB. E no doutorado foi possível planejar a continuidade da pesquisa.

Um recorte renovado garantiu à tese de doutorado uma formulação muito original, uma estrutura conceitual especular, em que o perfil de Paschoal Carlos Magno ilumina — e é iluminado — pelo desenho do TEB. Diante da cena de dificuldade de trabalho para os modernos no Rio de Janeiro, nos anos 1940 e 1950, responsável pelo rápido fim de Os Comediantes e de tantos grupos amadores de pretensão renovadora, e também responsável pelo forte fluxo de migração de jovens artistas para São Paulo — eleita a nova capital teatral do país, moderna —, como explicar a sobrevivência e a continuidade de trabalho do TEB, mesmo que sujeitas a oscilações e quebras?

A tese buscou, portanto, analisar a trajetória do TEB como sobrevivência artística — como e por que foram encenados os seus espetáculos foi uma das perguntas que se procurou responder. E qual era a natureza desse teatro, sempre definido como “instrumento de elevação cultural do país”? Houve um “projeto” que norteou as escolhas e as ações do conjunto? Quem e como pensava o TEB, com que objetivo?

O resultado obtido impressiona não só por sua dimensão objetiva como pesquisa, séria, formulada com clareza, bem estruturada, centrada em fontes primárias inéditas de extremo valor. Além da contribuição decisiva para a metodolo-

gia da pesquisa histórica e para o documentalismo, Fabiana Siqueira Fontana promove uma pequena revolução que liberta a cada um de nós, seus leitores. Pois ela nos traz o novo com o sentido pleno do fato — uma nova maneira de ver, de pensar, uma nova perspectiva para olhar a História do Teatro Brasileiro, uma nova informação. Não uma febre passageira de origem obscura, a mera ânsia por inovação, mas a certeza cristalina de que o passado precisa ser compreendido, analisado, valorizado nas suas atitudes fundantes. O que ela propõe não é a *novomania* nem a consagração de ritos e tradições mortos, mas a percepção dinâmica, objetiva, do lugar que nos concebeu, do lugar de onde viemos, o diálogo histórico inteligente com o novo.

Tania Brandão

INTRODUÇÃO

Você morre, quando você morre, às vezes recebe uns aplausos,
umas manchetes, mas se você não tiver alguém para trabalhar
por sua memória, você é absolvido no esquecimento.

Paschoal Carlos Magno, 1977, p. 158

De forma sintética, eu poderia definir este livro como o resultado de cerca de seis anos de pesquisa, os quais originaram dois estudos aqui condensados: a dissertação de mestrado “Teatro, cultura e Estado: Paschoal Carlos Magno e a fundação do Teatro do Estudante do Brasil”, defendida em 2009, e a tese de doutorado “Por um sonho de nação: Paschoal Carlos Magno e o Teatro do Estudante do Brasil”, finalizada em 2014. Ambos os trabalhos foram realizados dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UniRio).

No entanto, seria leviano de minha parte tratar de modo tão esquemático a apresentação desta obra, porque ela representa, na verdade, um encontro, um acontecimento que viria a redefinir de maneira radical os meus interesses no campo dos estudos teatrais e, de forma mais específica, no universo do teatro brasileiro. Afinal, foi em decorrência do meu contato com o Acervo Paschoal Carlos Magno² que me aproximei das questões que envolveram o processo de modernização do nosso teatro. Dessa forma, não seria demais dizer que descobri o Teatro do Estudante do Brasil e Paschoal Carlos Magno sem procurar por eles, posto que comecei a desvendar a

² O Acervo Paschoal Carlos Magno é composto por biblioteca do titular do conjunto e seu arquivo pessoal.

intimidade de um homem antes mesmo de saber da importância da sua obra para o desenvolvimento das artes cênicas nacionais.

Contar um pouco sobre esse encontro é antes uma tentativa de retribuir a sorte que julgo ter tido, chamando a atenção para o fato de como pode ser profícua a interação entre a academia e ambientes institucionais dedicados à guarda do nosso patrimônio documental, no que se refere ao conhecimento a ser gerado a partir da aproximação de discentes do material que esses espaços custodiam, em momentos mesmo de sua organização.

Em março de 2005, recém-saída do meu bacharelado em Artes Cênicas, comecei a trabalhar na organização do espólio de Paschoal, locado no Centro de Documentação e Informação da Fundação Nacional de Artes (Cedoc/Funarte). Sendo um arquivo pessoal, é possível defini-lo, *grosso modo*, como um conjunto constituído por documentos acumulados pelo seu titular, ao longo de sua vida, em decorrência de sua trajetória profissional e de seus interesses (Heymann, 2012). Composto por documentos dos mais diversos tipos e espécies — fotografias, recortes de revistas e jornais, manuscritos de toda ordem, programas de espetáculo, cartas, além de biblioteca — todo esse conjunto pertenceu a Paschoal, assim como a parte de sua família, sendo sua irmã Orlanda aquela que, depois dele, mais documentos tem acumulados no interior de tal fundo.³

Desde a morte de Paschoal, em 1980, o seu arquivo estava armazenado na Fazenda de Arcozelo. No ano de 2000, graças ao trabalho voluntário do sr. Martinho de Carvalho, amigo e escudeiro da memória de Paschoal, todo o acervo foi resgatado e levado para o Cedoc/Funarte, lá ficando à espera de tratamento adequado por mais de cinco anos. Apenas em 2005, por meio de um convênio entre a Petrobras e a Associação de Amigos da Funarte, foi concedido um patrocínio para a realização do primeiro projeto “Brasil — Memória das Artes”, que previa, além de outras atividades, o tratamento dos documentos que hoje compreendem o Acervo Paschoal Carlos Magno.

Sob a liderança de Helena Ferrez, na época coordenadora do Cedoc/Funarte, uma equipe de pesquisadores de diferentes áreas foi contratada para trabalhar com os documentos e livros de Paschoal e de seus familiares. Fui uma das integrantes desse grupo que, durante pouco mais de um ano, começou o tratamento desse vasto conjunto. Inicialmente, toda essa documentação estava apenas reunida, aparentemente sem ordenação alguma, formando um grande caos de folhas

³ Trata-se de um “conjunto de documentos de uma mesma proveniência”, o termo aqui é utilizado como sendo equivalente a arquivo (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 97).

soltas e emaranhadas. Eu atuei, principalmente, no que se convencionou chamar de “setor da correspondência” — a parte do arquivo que compreendia tudo o que, além da biblioteca, não fosse folheto, fotografia ou recorte de jornal.

Acabado o prazo estabelecido para esse projeto, o trabalho no Acervo Paschoal Carlos Magno interrompeu-se, voltando o seu arquivo a ser investido de atenção por parte de sua instituição de custódia em 2010 — quando retornei para, novamente, prestar serviços ao Cedoc/Funarte. Foi então que se pôde pensar de forma mais cautelosa na composição de um arranjo para esse fundo e no melhor meio de se elaborar um instrumento de pesquisa que propiciasse o acesso a esse conjunto, muito embora a atividade de descrição do arquivo de Paschoal não tenha sido engendrada da maneira que desejávamos, dados o tamanho e a complexidade que o distinguem.

Apesar de certo desespero gerado pela dimensão do desafio, meu trabalho no Acervo Paschoal Carlos Magno sempre foi gratificante. E não só por ter sido em virtude dele que fiquei conhecendo “de perto” uma das figuras mais significativas do século XX para o nosso teatro, mas porque foi em razão do meu envolvimento com esse papelório que criei o interesse em desvendar os acontecimentos que se inserem no passado das artes cênicas no Brasil, em vista não somente das obras ou experiências estéticas inseridas nesse âmbito. Pois, mais do que documentos referentes àquilo que se deu nos palcos, ou relativos ao que foi criado como letras (a dramaturgia), o espólio dos homens e das mulheres de teatro guarda muito mais do que registros ligados à criação de um espetáculo ou de um texto teatral.

Nesse sentido, trata-se de deixar claro que a trajetória que aqui se quer apresentar — a que me liga a um arquivo, e um arquivo a este livro — foi o que determinou um dos aspectos do meu trabalho de pesquisa que acredito ser o mais relevante: a preocupação em mostrar a intenção que esteve por trás da criação do Teatro do Estudante do Brasil, em termos de ser ele um projeto artístico, de cunho civilizatório, embasado por um pensamento nacionalista, e como tal intenção determinou inclusive o modo pelo qual ele foi produzido.

Logo, não seria forçoso dizer que o contato direto com o papelório de Paschoal foi decisivo para o estabelecimento de uma abordagem do TEB própria para esta pesquisa, visto que a estada nesse arquivo — incluindo as atividades que envolvem o processamento técnico de um arquivo pessoal — me fez atentar para vínculos entre fatos que ampliaram a minha percepção acerca do teatro para além daquilo que normalmente é englobado pelos estudos a respeito dele no Brasil: a cena ou o texto teatral. Afinal, trabalhar na organização de um material com tal especificidade é estar atento ao nexos entre as peças que formam um todo. O que

interessa, em primeiro lugar, é preservar o vínculo existente entre os registros que compõem um conjunto documental de tal ordem. Trata-se de um “esforço de contextualização” constante, visto ser o arquivo pessoal “um conjunto indissociável, cujas parcelas só têm sentido se consideradas em suas mútuas articulações” (Camargo e Goulart, 2007, p. 35-36).

Sendo assim, a investigação sobre o Teatro do Estudante do Brasil foi realizada não só com base naquilo que foi posto “em cena”, mas também levando em consideração os planos idealizados, mas não concretizados, em termos de espetáculos, excursões e temporadas do grupo. Pois as tentativas malfadadas de realização, de qualquer dessas ordens, me ajudaram a decifrar a que ideário o TEB aludia e a entender, principalmente, a insistência de Paschoal, seu fundador, em levar adiante o que, às vezes, me parecia ser um disparate. Em última instância, trata-se de um esforço analítico que consiste em iluminar o que esteve em foco com uma luz indireta, ou de apreender o sentido de uma obra pelo que restou dela também como desejo — muito embora o teatro seja definido como a arte da presença.

A preocupação em desvendar a forma como se deu a produção dos eventos no interior do TEB tem explicação também no fato de o grupo ser considerado um dos precursores do teatro moderno no Brasil — processo pelo qual outro estatuto de teatro foi reclamado por parte de intelectuais e artistas inseridos no contexto cultural dos anos 1930. Pois “a busca de um novo teatro passa [...] logicamente por uma procura de novas formas de organizações econômicas e sociais” (Vilhena, 2007, p. 11; tradução livre). Era então urgente trazer à baía das discussões a respeito do teatro brasileiro moderno aspectos da estrutura interna, do funcionamento e do pessoal de um dos conjuntos mais significativos deste contexto. Trata-se mesmo de investir numa história factual de tudo o que pudesse estar por trás dos espetáculos do Teatro do Estudante do Brasil. Desse modo, se mostrou imperativo também investigar a maneira como foram lançadas as montagens do grupo, no que se refere à sua publicidade e à forma como eram administradas suas finanças quando possível.

Além do mais, o meu interesse por tal aspecto do grupo vinha de uma desconfiança que penso ter se comprovado com todo o meu trabalho de pesquisa; desconfiança esta que se encontra bem expressa naquilo que Foucault (2007, p. 18) diz quando trata da oposição entre a genealogia e a história: “O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada da origem — é a discórdia entre as coisas, é o disparate”. Porque, como veremos no decorrer deste livro, o jeito como tudo se deu no TEB aponta para um “meio de caminho” entre a forma como se produzia um espetáculo no seio de uma prática profissional

— padrão com o qual se queria romper — e a maneira como se dizia ser necessário agir para a criação de um teatro mais digno, melhor, da nação que se desejava construir. Essa constatação não invalida, entretanto, a importância do grupo para a instauração do teatro brasileiro moderno, mas comprova que a proposição do moderno como um novo modelo de teatro no Brasil não se deu em condições tão puras quanto talvez se quisesse — ou ainda se queira — crer. Estou me referindo aqui, logicamente, à proposição do espetáculo *Vestido de noiva*, de 1943, como marco inaugural desse processo.⁴ Ou, como diria Foucault (idem), o começo do teatro brasileiro moderno é, na verdade, “baixo”, se pensarmos na vontade dos primeiros estudiosos sobre o tema — os quais fizeram parte desse contexto⁵ — em “acreditar que as coisas em seu início” se dão “em estado de perfeição”.

Por fim, cumpre dar ainda alguns esclarecimentos de ordem prática acerca deste livro.

Primeiro, apesar de ser imenso o espaço que Paschoal ocupa no livro, este não tem como objetivo ser um estudo biográfico. Grande parte, inclusive, da dissertação que este livro compreende — a qual dá destaque à trajetória de Paschoal como poeta, dramaturgo e ator — foi cortada visando a sua elaboração. Eu perderia o foco se me propusesse aqui a esquadrihar, com a verticalidade que empreendi durante o mestrado, os fatos que marcaram a vida de Paschoal como fundador do TEB. Além do mais, diferentemente da dissertação, que tinha como escopo o estudo da criação do TEB, o livro tem base na minha tese que seguiu com a narrativa historiográfica sobre o grupo por mais de dez anos, tempo de sua existência. Assim, além de Paschoal, surgiram outros personagens de significativo papel, como a atriz portuguesa Esther Leão. Tentei, tanto quanto me foi possível, trazer alguns desses outros colaboradores do TEB para o centro da sua história quando assim pedia o roteiro. Mesmo assim, me compete compor, nesta introdução, um breve retrato do intelectual Paschoal Carlos Magno.⁶

Nascido em 1906, Paschoal foi um homem múltiplo e bastante dinâmico. Já entre as décadas de 1920-1930, publicou alguns livros de poesia e romances, e escreveu também textos teatrais. Quanto a estes últimos, dois deles foram representados nessa época: *Pierrot*, pela Companhia Jaime Costa, em 1931, e a

⁴ Nesse sentido, este livro se alinha com a análise proposta por Brandão (2009) de que o início da modernidade no teatro brasileiro se deu a partir do espetáculo de estreia do TEB.

⁵ Ver DÓRIA (1975), MAGALDI (2001) e PRADO (1988).

⁶ As breves considerações feitas a seguir a respeito da vida de Paschoal foram elaboradas com base no inventário do seu arquivo, disponível no Cedoc/Funarte.

revista *O Brasil é nosso*, levada à cena no ano seguinte pela Farândula Encantada, que trazia Otilia Amorim como artista principal. No entanto, a peça de sua autoria que mais parece ter tido repercussão em solo nacional foi *Seremos sempre crianças*, encenada em 1947 sob o comando de Esther Leão. Durante sua juventude, Paschoal também escreveu em alguns jornais, tendo se firmado como crítico teatral no *Correio da Manhã* a partir de 1946.

Paschoal foi também bastante ligado às causas estudantis, tendo recebido da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1956, o título de “Estudante Perpétuo”. Foi inclusive em razão de sua ligação com a mocidade que Paschoal foi chamado para atuar como oficial de gabinete da Presidência da República, durante o Governo Juscelino Kubitchek (1956-1961). Após esse período, ele esteve à frente do Conselho Nacional de Cultura por mais de dois anos, tendo sido nomeado pelo então presidente João Goulart, em fevereiro de 1962, seu secretário-geral. Nessa ocasião, Paschoal concretizou alguns de seus mais famosos empreendimentos: a Caravana da Cultura e as duas edições do Encontro de Escolas de Dança do Brasil.

Todas as iniciativas de Paschoal em prol da cultura nacional e do teatro foram realizadas em alternância com seus compromissos como diplomata. Nesse campo, vale destacar que ele serviu, em diferentes momentos, na Inglaterra, na Grécia e na Itália.

Também é importante ressaltar que, assim como Paschoal não é personagem exclusivo da história do TEB, ainda que seu papel seja “o principal”, não só do Acervo Paschoal Carlos Magno saíram as fontes desta pesquisa. De igual importância para o entendimento do TEB foi a documentação compreendida em dois outros conjuntos documentais de caráter institucional: o Arquivo da Casa do Estudante do Brasil (não organizado) e os processos do Serviço Nacional de Teatro, em parte inventariados pelo Cedoc/Funarte. Foi também de enorme valia a consulta a outros arquivos pessoais, como o fundo Maria Jacintha, locado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa, e os demais conjuntos que compreendem parte do acervo do Cedoc/Funarte, como o Arquivo Bandeira Duarte, o Arquivo Geraldo Avellar, o Arquivo José Jansen e um álbum do ator Antonio Di Monti.

Apesar de ter se constituído como uma prática desta pesquisa a busca por fontes em arquivos, alguns pontos que ficaram obscuros devido às lacunas existentes em conjuntos documentais dessa natureza foram perscrutados em jornais da época. Para tanto, me utilizei exclusivamente da Hemeroteca Digital Brasileira, portal de periódicos nacionais da Fundação Biblioteca Nacional. Vez ou ou-

tra também foram consultados os dossiês de impressos do Cedoc/Funarte, nos quais os registros são organizados com foco no assunto.

As citações em português foram mantidas no original, devido ao fato de ter sido impossível atualizar uma ortografia que se configurava muitas vezes como uma assinatura. Este livro traz a transcrição de muitas cartas; algumas delas carregam em si as tentativas de aproximação de estrangeiros com o nosso idioma, de forma que entendo que os erros nelas presentes marcam a própria autoria do manuscrito. Fora isso, é possível notar também que várias incorreções, tanto ortográficas quanto de sintaxe, presentes em parte dos documentos reproduzidos, são consequência da luta de seus autores com a velha máquina de escrever. Logo, optei por deixar tudo conforme foi escrito, sem mesmo assinalar as incorreções presentes nas citações de trechos originários da correspondência, manuscritos ou artigos reproduzidos aqui — mesmo correndo o risco de essa minha opção atravancar a leitura.

Há apenas um anexo que integra esta obra. Trata-se da transcrição das fichas técnicas dos espetáculos do TEB, conforme suas configurações originais, ou seja, como se deu em suas estreias. Para a composição de tal seção, as fontes de pesquisa são única e exclusivamente os programas de espetáculos do grupo.

Antes de encerrar a introdução, quero ainda esclarecer o motivo que me levou a empreender a escrita da história do Teatro do Estudante do Brasil. Trata-se mesmo de justificar a memória do TEB e do próprio teatro moderno, no que diz respeito à minha compreensão dos fatos.

Rancillac (2009), em um artigo muito bem intitulado “Se souvenir de l’avenir” (“Se lembrar do amanhã”), busca explicar por que ele entende ser necessária a preservação dos arquivos de teatro, ao tratar de modo mais específico da documentação da Comédie de Saint-Étienne — centro dramático onde ele então trabalhava, e que havia feito parte da famosa descentralização teatral do pós-guerra. Segundo ele, um “retorno às fontes” lhe permitia relativizar as dificuldades e as questões dos tempos de agora, descobrindo que elas são as mesmas dos que começaram com tudo aquilo com o que ele se relacionava nos dias de hoje, como uma herança — ainda que o contexto sociopolítico houvesse mudado completamente. Assim, o trabalho com os arquivos possibilitava a Rancillac se situar “dentro de uma história, num combate inscrito numa duração” (p. 11-12; tradução livre).

No caso deste livro, também posso dizer que durante todo o período em que estive envolvida com a pesquisa que nele resultou, me senti próxima aos pioneiros de um percurso no qual nos considero, atualmente, ainda inseridos de alguma forma, porque estamos girando em torno de uma mesma questão — que está formulada na conclusão deste livro, visto que esta obra sobre o TEB não visa ser uma resposta.

1.

As origens do TEB nas reconfigurações de uma prática:
Os novos sentidos impostos ao teatro amador no esteio
da busca por um Brasil moderno

Fica para os teatros de arte, [...] para os grupos de amadores, o papel de criar um público.

Paschoal Carlos Magno¹

¹ MAGNO, Paschoal Carlos. Theatro na Inglaterra. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. Rio de Janeiro, ano 3, n. 16-17, junho-julho de 1938, p. 12. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Aventura ou utopia? Nem tanto uma quanto outra. Porque é no intervalo entre essas duas palavras que está a definição do que foi o Teatro do Estudante do Brasil. É justamente naquilo que transforma uma busca inalcançável na peripécia de um indivíduo que reside o significado desta obra, que foi por excelência uma obra de Paschoal Carlos Magno. No seu caráter de aventura e utopia é que se encontra ainda a razão pela qual se deve entender o domínio no qual o TEB se inscreve: o amadorismo teatral. Pois, além de ser uma de suas características, o fator amadorístico é o que o fundamenta como projeto cultural e artístico de dimensões políticas e civilizatórias.

Falar, entretanto, de teatro amador no Brasil, em razão das experiências que se deram aqui a partir do final da década de 1930, é tratar de um contexto cultural bastante específico: o teatro brasileiro moderno. O TEB é, aliás, definido pela nossa historiografia teatral como um grupo amador que fez parte da instauração deste processo que visava à reformulação estética do nosso teatro.

Contudo, além de questões inseridas no âmbito das transformações artísticas operadas principalmente no domínio da cena, a proposta de inserção de outro estatuto para o teatro propiciou um verdadeiro embate de gerações, principalmente no Rio de Janeiro. Uma disputa que objetivava questionar algumas dinâmicas próprias, até aquele momento, ao setor — como a configuração de uma companhia teatral, organizada em torno da figura de um primeiro ator ou de uma atriz, e o estabelecimento desse tipo de empresa com base no mercado do entretenimento.

O processo de instalação do teatro brasileiro moderno guarda também uma discussão acerca da adoção de referências externas na proposição de um paradigma estético contrário a um padrão nacional condizente com o sistema de produção do teatro profissional, no qual preponderava uma arte de cunho mais popular. Pois a busca do teatro moderno no país é entendida, na maior parte das vezes, como uma resposta a um anseio particular da intelectualidade de equiparar o que se fazia aqui, em termos de espetáculo, com o que era visto ou conhecido lá fora — em especial, na Europa.

Desse modo, estabelecer — como um preâmbulo para a apresentação da história do TEB — a análise sumária do papel do teatro amador no contexto de instalação do teatro brasileiro moderno é buscar inserir um homem em um tempo e um espaço; é tirar das ações de Paschoal um cunho *espontaneísta* do qual por vezes elas parecem estar revestidas quando comentadas por aqueles que as testemunharam, fato decorrente talvez da magnitude e da ousadia que definiram muitas das atitudes de Paschoal em prol do nosso teatro. Contudo, é também

uma oportunidade de chamar atenção para um assunto ainda pouco abordado por parte dos estudiosos da história do teatro brasileiro: o desenvolvimento do amadorismo teatral no decorrer do século XX e o seu papel na consolidação de ideias e ideais que ligaram (e talvez ainda liguem) o teatro ao Estado e o teatro à cultura, relações estas surgidas sob a égide de um desejo de nação.

Teatro e Estado: uma nova função para o amadorismo teatral

Apesar de muito mencionado em obras, estudos e pesquisas acerca das artes cênicas no Brasil, principalmente por aquelas que tratam do teatro moderno, não é fácil encontrar definições para o que seja de fato o amadorismo teatral. Maria Thereza Vargas, no verbete “Teatro Amador”, do *Dicionário do teatro brasileiro* (apud Guinsburg, Faria e Lima, 2006), o define como sendo um teatro que “como a designação indica, é aquele praticado por um grupo de pessoas que apreciam o teatro, executam-no com dedicação, mas sem dele tirar proveito econômico” (p. 22). E o qual, sendo uma “prática teatral”, pode assumir os seguintes aspectos:

[...] simples diversão, reflexão ou crescimento de uma comunidade, rememoração de outras culturas [...], pregação ideológica e, por último, uma significação que foi de suma importância para o teatro brasileiro: assumir seriamente um compromisso de realizar montagens nem sempre viáveis para o teatro profissional. (Ibidem, p. 22-23)

A definição de Vargas, concisa e própria a um verbete, serve, entretanto, para mostrar alguns traços daquilo que veio a se tornar um consenso histórico a respeito do amadorismo teatral, tendo em vista a sua estrutura e a sua função. Tratar da naturalização de algumas ideias a respeito do teatro amador é uma forma de deixar claro uma necessidade que aqui se quer reclamar: a de perceber o amadorismo teatral como uma prática dotada de historicidade, ainda que se possa procurar entendê-lo como uma categoria teatral. Primeiro, é possível perceber que, para construir sua definição, Vargas se utiliza, ainda que disso não pareça ter consciência, de uma imagem um tanto quanto consolidada do teatro amador. Uma imagem que, segundo Mervant-Roux (2004), apesar de ser sociológica, é construída sobre critérios principalmente econômicos. De tal imagem decorre uma confusão bastante comum, que figura como uma das principais falhas dos estudos sobre o tema: a de não distinguir o teatro amador do conjunto de outras práticas não profissionais, como o teatro nas escolas,

o teatro terapia, o teatro de agitação etc. Logo, o que entra em jogo é a sedimentação de uma atribuição para o amadorismo teatral a partir da interseção de domínios que extrapolam o próprio teatro e que vai de encontro com a necessidade, defendida por Mervant-Roux, de “se interrogar sobre o sentido e o valor da noção de amadorismo” no que concerne à própria dimensão da “vida teatral” (ibidem, p. 8; tradução livre).

Outra crítica direcionada por Mervant-Roux ao modo como vem se estabelecendo um consenso acerca do teatro amador recai sobre as abordagens a respeito do tema realizadas estritamente pela historiografia teatral. O amadorismo é, na maior parte das vezes, analisado por estudos dessa natureza como um momento excepcional, quando nele se pode detectar uma influência sobre uma renovação cênica operada no domínio do teatro profissional. Assim, é constante, em biografias de encenadores, comediantes e cenógrafos, a presença de uma “pré-história amadora”, o que conseqüentemente conflui para que persista, em tais narrativas, um caráter anedótico a respeito do tema.

No caso específico da historiografia teatral brasileira, é comum encontrar, em estudos biográficos e principalmente nos estudos a respeito do teatro moderno, a atribuição de um caráter precursor para as práticas amadoras justificada numa certa liberdade criativa e inclinação contestadora que se crê ser a condição *sui generis* do amadorismo teatral. Não sendo raro, portanto, afirmativas um tanto quanto ingênuas — como a de Décio de Almeida Prado (1988) —, que buscam expor em termos de vanguarda o papel dos amadores em detrimento da prática dos profissionais do palco, no que diz respeito à sua atuação na instauração do teatro moderno no Brasil:

A ação renovadora do amadorismo não é fato incomum na história do teatro. [...] O ciclo em suas linhas gerais se repete: um teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que não encontram saída a não ser à margem dos palcos oficiais, tendo sobre estes a vantagem de não necessitar tanto da bilheteria para sobreviver; a formação de um público jovem que, correspondendo melhor às aspirações ainda mal definidas do futuro, acaba por prevalecer; e o ressurgimento triunfal do profissionalismo, proposto já agora em bases diversas, não só artísticas mas às vezes até mesmo econômicas e sociais. (p. 38)

O trecho citado é exemplar da naturalidade com que é atribuída, aos conjuntos amadores, a responsabilidade de uma “ação renovadora”, no contexto do teatro brasileiro moderno, baseando-se, somente, numa compreensão de estar sempre reservada, ao amadorismo teatral, a tarefa de contestar, atualizar e redefinir os parâmetros estéticos que vigoravam, ou vigoram, no teatro profissional. Porém, como já foi assinalado, se é na dicotomia com esse que reside a condição mesma de ser do teatro amador, isso não significa que em todos os casos, e que em todos os tempos, tal dicotomia possa ser observada em termos de oposição e contradição (Mervant-Roux, 2004). Deste modo, para que se entenda qual a função do teatro amador no interior do processo de modernização do teatro brasileiro, faz-se necessário analisar um pouco mais de perto o modo como se deu a institucionalização desse papel, visto que nessa trajetória é que estão guardados ainda os elementos constitutivos do Teatro do Estudante do Brasil.

Falta muito ainda para que se possa dizer algo em termos da história do teatro amador no Brasil. O verbete de Maria Thereza Vargas serve para indicar a vastidão do tema, até o momento, pouco explorado. Para ela, as ocorrências de manifestações amadoras no país remontam ao início da nossa colonização. Ao que tudo indica, falar das experiências inseridas no âmbito desse tipo de teatro, anteriores ao século XX, é tratar de expressões pontuais, circunscritas em determinadas localidades. Algumas das experiências citadas pela historiadora denotam o aspecto regional de iniciativas dessa natureza antes dos anos 1930 — momento a partir do qual o amadorismo toma corpo como um movimento organizado no teatro brasileiro. Seria impossível aqui aprofundar o tema, mas observar com um pouco mais de calma o teatro amador oitocentista pode ser suficiente para revelar a grande mudança que se identifica, em termos de significado e de propósito, no caráter do amadorismo teatral no Brasil com o advento do novo regime instituído com a chegada de Getúlio Vargas ao poder.

Galante de Sousa (1960, p. 144) afirma que, em paralelo às companhias profissionais, nacionais e estrangeiras, começou a se desenvolver no Brasil, a partir da primeira metade do XIX, o amadorismo teatral — prática que só se tornaria mais expressiva, em termos quantitativos, na segunda metade daquele século. O modo como Galante de Sousa trata do tema não foge muito à enumeração de algumas agremiações que ele destaca a fim de mostrar a proliferação das sociedades amadoras pelos principais centros do país. Porém, para impor certa relevância ao tema, ele utiliza alguns mecanismos de legitimação a respeito da existência desses grupos que servem, ainda que às avessas, para denotar o teor do papel do amadorismo teatral nesse período. Fora os argumentos sobre a

participação de pessoas “de renome” (como Arthur Azevedo) ou a montagem de textos de escritores aclamados (como os de Machado de Assis) nesses e por esses grupos, o autor procura justificar a importância do teatro amador por meio da exposição de suas investidas para fora do âmbito do privado. Assim, Galante de Souza distingue as principais conquistas e feitos dessas agremiações: a ocupação do espaço público, por meio não só da utilização de edifícios teatrais como a Casa de Ópera em Porto Alegre, mas também da construção de seus próprios teatros; a elaboração de estatutos; e a edição de periódicos. Logo, o que se pode notar por meio de tal retrato é que, se, nesse período, parte do teatro amador não se restringia ao âmbito familiar, ele também não ia muito além do espaço reservado para organizações recreativas de pequeno porte, como um grêmio ou um clube.

Contudo, ainda que com dimensões modestas, o teatro amador parece ter tido um significado importante para as sociedades do século XIX e do início do XX. Em um estudo sobre os conjuntos amadores cariocas entre 1865 e 1920, Franca (2011) mostra como era significativo o número de agremiações, associações e clubes desse tipo que ocupavam não só os subúrbios do Rio de Janeiro, mas dividiam o Centro da cidade com as principais companhias teatrais da época. Preocupada principalmente em entender a variedade desses conjuntos no que diz respeito às origens sociais de seus artistas e os diferentes objetivos dos que se dedicavam ao teatro sem nele buscar subsídios, Franca encontra no amadorismo de então uma finalidade que é útil para que se perceba a sua conotação. Além da análise que ela faz do teatro praticado por imigrantes e por operários, Franca diz que os espetáculos dos conjuntos amadores eram destinados tanto para “o lazer dos sócios” quanto para “levar aos seus públicos ideias e comportamentos que [se] queriam ‘ensinar’” (ibidem, p. 56). Nesse sentido, é ilustrativa a citação que a autora recupera acerca do motivo que leva o Club Dramático Gonçalves Leite à prática dos palcos:

[...] porque o Theatro é uma prática elevada, cuja missão é moralizar a sociedade ensinando-lhe como se desafronta graves ofensas, qual o fim sinistro de uma paixão ou vida desregrada, as flores que recebem os heróis do bem e os grilhões que oprimem os heróis do mal. (Ibidem, p. 68)

Propósito semelhante aparece também na seguinte transcrição de um dos tópicos do estatuto da Sociedade Teatral Recreio e Instrução, datado de 1841, encontrada em Galante de Souza (1960, p. 184): “manter a estabilidade da moral e da instrução por meio das representações dramáticas”. Portanto, ao que tudo

indica, o teatro amador do século XIX é visto como um recurso para o ensino de condutas apropriadas, boas maneiras e conhecimentos gerais — práticas pedagógicas destinadas ao refinamento do indivíduo, circunscritas num âmbito ainda bastante próximo do privado.

Todavia, a esse amadorismo teatral, que talvez possa ser denominado de oitocentista, apesar de avançar no que diz respeito à sua estrutura e ao seu papel até as primeiras décadas do século XX, foi destinada também outra função, que ganha contornos mais sólidos a partir do fim do século XIX, e que não deixa de estar estritamente relacionada ao caráter pedagógico do amadorismo visto como uma ferramenta para a instrução da “moral e dos bons costumes”. Para alguns homens dessa época, o teatro amador era visto também como uma possibilidade de salvação para o teatro nacional, que, para alguns literatos e abastados, estava em crise, posto que as companhias teatrais se dedicavam quase que exclusivamente à montagem de peças de cunho mais popular. Observando as opiniões de Arthur Azevedo sobre o assunto, é Franca (2011) ainda quem afirma que o teatro amador — marcado pelo esforço e pela dedicação dos artistas e desprovido de compromissos financeiros condicionados pelos lucros da bilheteria — era uma alternativa para que se buscasse melhorar a qualidade do teatro, principalmente no que tange ao repertório apresentado. Se com ênfase na dramaturgia nacional para alguns, e isso muito pouco importando para outros, o fato é que o teatro, para ser sério, deveria estar longe do que se costumava ver nos espetáculos apresentados pelos profissionais: as revistas.

Entretanto, se já se nota que, no final do século XIX e no início do XX, é atribuído ao teatro amador um papel de contraposição à prática dos profissionais, é perceptível também que tal investimento parte mais daqueles que dele não participavam, principalmente os articulistas. E, mesmo assim, é nítido que o grau dessa oposição se dá ainda em termos bastante tímidos, visto que, se o teatro amador nesse período é reconhecido como uma possibilidade de salvação para o teatro brasileiro, é no que lhe cabe a responsabilidade de ser só uma influência aos profissionais do palco. Apenas a partir de meados dos anos 1930 é que irá se perceber de fato um tom de contestação e ruptura no estabelecimento de um antagonismo entre amadores e profissionais, oposição esta que, para ser instalada e instituída, dependeu antes de tudo de uma mudança radical na situação política do Brasil: a instauração do Governo Provisório e, de forma mais contundente, do Estado Novo.

Já nos primeiros anos do Governo Getúlio Vargas, o advento da nação e a centralização do poder começam a dar um colorido diferente para o amadorismo teatral,

na medida em que a intelectualidade da época ganha espaço privilegiado no comando do país. É com a definição e a constituição “do domínio da cultura como um ‘negócio oficial’” (Miceli, 2001, p. 198), nesse período, que o caráter de diletantismo do teatro amador passa a ser compreendido não só com base em seu gosto pela Arte, como também, e inclusive, pelo seu desprendimento em prol da nação. Nação esta que entra em plena corrida rumo ao seu desenvolvimento como Estado moderno, a partir da subida de Vargas ao poder. Nota-se assim que não seria fora desta associação entre arte e nação, e no bojo da institucionalização da cultura nacional, que o teatro amador ganharia a incumbência e a possibilidade de exercer o papel que exerceu na instauração do teatro moderno no Brasil. Desse modo, fica nítido que a instauração do teatro moderno em nosso país só pode ser entendida junto às transformações ocorridas, antes de tudo, no campo da produção cultural, conforme já bem atestou Pereira (2001, p. 59): “Analisar as particularidades, no Brasil, do processo de modernização teatral traz à tona um conjunto de transformações ocorridas no conjunto da produção cultural, durante o Estado Novo”.

Ao que se tem notícia, o primeiro subsídio destinado ao teatro, como ação do governo, para além da prática do mecenato, foi concedido a um dos mais importantes representantes do teatro amador dos anos 1930, Renato Viana. O apoio foi instituído por Gustavo Capanema, logo no primeiro ano de seu mandato à frente do Ministério da Educação e Saúde, em 1934. Pouco há acerca dessa concessão, mas parece que a criação da Comissão de Teatro Nacional — a origem do que se pode entender como sendo um programa mais elaborado em termos de política para o teatro no Brasil — foi consequência dessa subvenção. Capanema teria nomeado tal comissão em resposta às críticas a ele dirigidas pelos artistas profissionais, que julgaram seu ato, em prol de Renato Viana, como uma escolha desprovida de critérios (*idem*). A Comissão de Teatro Nacional foi instituída um pouco depois desse “incidente”, em 1936, por determinação do presidente Vargas, e durou menos de um ano. Entre suas ideias e iniciativas estava aquilo que se consolidou como “uma das principais linhas de atuação tanto da Comissão como do Serviço Nacional de Teatro”, órgão que a sucederia: o amparo aos grupos amadores (Camargo, 2011, p. 92).

O amparo da Comissão Nacional de Teatro ao amadorismo, perceptível por algumas de suas ações, mostra como esse vinha se institucionalizando como uma modalidade de prática teatral de contornos específicos, capaz de contribuir para o desenvolvimento do teatro no país, no interior do estabelecimento de uma política de Estado voltada para o aprimoramento da cultura nacional. Em 1937, foram distribuídas, ainda que em caráter módico, subvenções a conjuntos

amadores de diversas facetas, inclinados a montar peças dramáticas, óperas de câmara, operetas, bailados e teatro infantil. Em um parecer sobre as atividades desenvolvidas pela comissão naquele ano, aparece um resumo do que foi feito em relação ao teatro amador, e também a aprovação de tal iniciativa de fomento:

Foram atribuídas aproximadamente vinte subvenções, de três a cinco contos de réis, a conjunto de amadores. Tais conjuntos funcionaram com escrúpulo e honestidade; chegando alguns a ótimos resultados artísticos. Não se enganou a Comissão de Teatro Nacional em considerar o amadorismo uma esplêndida escola.²

Diante de tal desempenho, conclui a Comissão de Teatro com as seguintes considerações acerca desta modalidade teatral, vista, a partir de então, como um instrumento a ser utilizado pelo governo para o melhor aprimoramento do teatro no Brasil:

- a) deve-se estimular, mais ainda, a atividade dos amadores;
- b) o auxílio não deve ser dado por espetáculo, mas para a atividade anual contínua, o que produzirá melhores resultados;
- c) deve-se instituir um serviço de assistência técnica para tirar melhor partido do amadorismo.³

Tais conclusões, que são verdadeiras proposições de amparo por parte do governo em relação ao teatro amador, aparecem mais bem estruturadas mais adiante nesse parecer, como um item dentro de um quadro de sugestões que a Comissão de Teatro Nacional lança para 1938. Duas das principais características do TEB são, inclusive, consonantes com as indicações que se encontram apontadas no parágrafo do parecer no que compete à “assistência econômica e técnica aos amadores”: o aproveitamento de artistas do amadorismo para o teatro profissional e o auxílio técnico dado a esses conjuntos por profissionais mais experientes. Elas podem ser observadas no trecho a seguir, retirado da mesma fonte:

O Ministro escolherá dez conjuntos de amadores, entre comédia, opereta, bailados, a fim de lhes conceder um auxílio anual

² COMISSÃO DE TEATRO NACIONAL. Parecer, 1937. Arquivo Gustavo Capanema (GC g 1935.04.30). Rio de Janeiro, CPDOC/FGV. n. p.

³ Idem.

de 12 contos, para a realização de um programa de, pelo menos, seis empreendimentos. Três conjuntos serão assistidos por um técnico designado pela Comissão de Teatro Nacional para orientar a ensaiadores e sugerir o aproveitamento de bons elementos à Companhia Oficial de Comédia. Despesa Total (120 contos mais 24 contos para os técnicos — 144:000\$000).⁴

A atenção dada ao amadorismo teatral pela comissão também se consolidou como uma linha de ação no interior do Serviço Nacional de Teatro, criado em 21 de dezembro de 1937. No decreto-lei que o promulgou, uma das competências do SNT era “organizar grupos amadores de teatro de todos os gêneros” (apud Calabre, 2009, p. 36). Esta era vista como uma das medidas que contribuiriam para aquilo que o governo considerava a razão mesma da institucionalização do teatro nas malhas do aparelho burocrático. Trata-se do entendimento do teatro como “uma das expressões da cultura nacional”, sendo sua finalidade, “essencialmente, a elevação e edificação espiritual do povo”, de forma que esse órgão estava incumbido de “animar o desenvolvimento e o aprimoramento do teatro nacional”, conforme o texto do decreto-lei (ibidem, p. 35). Em termos gerais, tratando-se da atribuição de uma função política para o teatro, nada poderia estar mais em consonância com os amadores empenhados em propostas de reformulação estética com tônica de campanha nacional do que este texto introdutório do documento que registra a criação do SNT e a entrada definitiva do teatro para dentro do Estado.

Durante todo o Estado Novo, o amadorismo teatral foi largamente amparado pelo governo por meio de verbas concedidas pelo SNT. Assim, as concessões distribuídas pelo órgão — em razão do mando direto ou sob aprovação do presidente Vargas e/ou do ministro Capanema — foram responsáveis pela concretização de grande parte das atividades dos conjuntos amadores que depois se tornariam os representantes de um movimento compreendido pela nossa historiografia teatral como o início de uma proposta de modernização do teatro brasileiro. Dessa forma, nota-se que o teatro amador, pondo-se em consonância com alguns aspectos nacionalistas da ditadura de Vargas, foi sendo instituído como uma prática de diletantismo cívico com caráter de ação oficial, baseada em princípios expressos na dicotomia arte × entretenimento.

O amadorismo com tônica de campanha nacional tomou fôlego mesmo na década de 1940, quando foram criados conjuntos expoentes no processo de formu-

⁴ Idem.

lação do teatro brasileiro moderno. Junto com o TEB, o Teatro Universitário (TU) e Os Comediantes são considerados os grupos mais importantes nesse contexto, no âmbito carioca, além do Teatro Experimental do Negro — que surge apenas no fim do Estado Novo.⁵ Todos esses grupos, além de alguns outros, foram contemplados, com certa frequência, com subvenções adquiridas no SNT, durante a ditadura varguista (Camargo, 2011). Essa questão foi, inclusive, abordada em outros estudos que se dedicaram a compreender aspectos do amadorismo teatral nesse período, mas só no que compete aos subsídios recebidos pelo grupo Os Comediantes (Pereira, 2001; Brandão, 2009). Decorre disso, talvez, uma noção que não condiz com a realidade: que o dinheiro público investido nesse conjunto foi uma ação isolada, uma iniciativa do próprio Capanema. De fato, os episódios relativos às verbas destinadas a Os Comediantes guardam peculiaridades que distinguem o grupo dos demais quanto a uma preferência do ministro. Mas o apoio financeiro que Os Comediantes recebeu do governo não foi exclusivo no que tange a uma política de Estado.

Até 1945, Os Comediantes foi o conjunto amador que recebeu as mais altas subvenções do SNT, estando sob a proteção de Capanema. O ministro foi quem determinou o valor da verba ofertada ao grupo para 1943 (160 mil cruzeiros), e autorizou uma subvenção ainda maior para o ano seguinte (200 mil cruzeiros) — muito embora Os Comediantes não tivesse sanado todos os seus compromissos relativos ao primeiro dos auxílios (Camargo, 2011).⁶ Porém, durante o mesmo

⁵ Várias são as referências que tratam de tais conjuntos amadores dentro do contexto do teatro brasileiro moderno. No entanto, esses grupos, até hoje, não foram contemplados com estudos monográficos que lhes dedicassem uma análise própria, uma investigação acerca de suas trajetórias e meios de produção. Para uma visão panorâmica do período, ver Brandão (2009) e Faria (2013).

⁶ Ilustram bem a intervenção do ministro no que se refere às subvenções concedidas a Os Comediantes dois documentos que integram os processos do SNT relativos aos episódios citados. Acerca da verba arranjada em 1942, vale o conteúdo da comunicação de Carlos Drummond de Andrade — chefe do gabinete de Capanema — que abre o Processo nº 37.658/42, datada de 8 de julho de 1942: “De ordem do Sr. Ministro, levo ao vosso conhecimento o teor da recomendação hoje transmitida ao Sr. Diretor do Serviço Nacional de Teatro: ‘O Sr. Ministro incumbem-me de transmitir-vos recomendação no sentido de, no orçamento desse serviço para 1943, ser incluída a parcela de 160 contos, destinada a auxílio ao grupo teatral ‘Os Comediantes’, desta capital. Na hipótese de já ter sido encaminhada a proposta orçamentária e a verba global da mesma não permitir o auxílio em causa, S. Exc. deseja que o S.N.T. se entenda com os órgãos competentes, para o aumento da dotação’”. Quanto ao subsídio de 200 mil contos, referente ao ano de 1944, consta no Processo nº 17/1944 a seguinte mensagem de Capanema dirigida a Vargas, em 6 de maio de 1944: “O grupo teatral ‘Os Comediantes’ realizou, em 1943, uma aplaudida temporada de teatro de alta categoria, sob os auspícios e com o apoio financeiro do governo. A vista do êxito obtido, pretende aquele conjunto prosseguir, êste ano, na realização do seu programa cultural, pelo qual solicita concessão de novo auxílio pecuniário. Submetendo o pedido à consideração de V. Exc., sou de parecer que merece deferimento, sugerindo que se conceda a ‘Os Comediantes’, pelo crédito orçamentário próprio, o auxílio de Cr\$ 200.000,00, importância essa destinada, no corrente, incentivar o amadorismo teatral”. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

período, o Teatro Universitário e o TEB receberam, com maior regularidade que Os Comediantes, recursos do SNT, que eram, no entanto, de valores mais baixos do que o ofertado ao conjunto que lançou Nelson Rodrigues. No caso do Teatro Universitário, as verbas não ultrapassaram os Cr\$ 100.000,00, e no que se refere ao TEB, os Cr\$ 50.000,00. Assim, Camargo conclui que o SNT, durante o Estado Novo, procurou distribuir maiores quantias para um menor número de conjuntos amadores, privilegiando desse modo alguns ao atendê-los com certa constância.

É claro que todo o dinheiro público empregado no amadorismo teatral não esteve a salvo de críticas. Não foram poucos os artistas profissionais, e até alguns críticos em prol de tais artistas, que reclamaram o espaço que o teatro amador vinha ganhando em meio ao poder durante o Estado Novo. Portanto, não eram raros os debates travados na imprensa acerca das subvenções distribuídas pelo SNT aos conjuntos cariocas, principalmente no que tange às dotações concedidas ao TEB e a Os Comediantes. Ilustra bem o teor dessas discussões, que se deram muito em tom de disputa, a declaração dada por Jaime Costa em entrevista a *Diretrizes*:

[...] não compreendo é o SNT viver pagando subvenções a amadores que sempre colocam de lado nossos grandes autores, levando á cena peças de importancia relativa. [...] Não vejo onde querem chegar com essa coisa de dizerem que os amadores gran-finos são superiores aos profissionais.⁷

Parte da crítica feita por Jaime Costa aos artistas amadores está baseada no repertório estrangeiro que, na época, constituía a base das propostas amadorísticas que visavam o soerguimento do teatro e a elevação cultural da nação. Esse fato levava muitas vezes para o centro desses debates o autor nacional. A provocação de Jaime Costa, entretanto, não ficou sem resposta. E pouco mais de um mês após suas afirmações terem sido publicadas, a mesma revista realizou uma reportagem de capa com os representantes do amadorismo, os quais partiram em defesa de suas ações colocando-se em oposição às considerações tecidas anteriormente pelo ator-empresário, porém, de maneira mais “diplomática”. Falaram então Maria Jacintha, na época à frente do TEB, Benjamin Lima, que comandava o Curso Prático de Teatro, do próprio SNT, e Brutus Pedreira, de Os Comediantes.⁸ A colocação deste último é,

⁷ O teatro nacional precisa de cinco mil contos!. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 46, p. 12-13, 8 mai. 1941.

⁸ Os amadores querem um teatro. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 52, p. 12-13, 18, 19 jun. 1941. Estampava a capa deste número da revista o par romântico Paulo Porto e Sônia Oiticica — protagonistas da peça *Romeu e Julieta*, primeira montagem do TEB, assunto do próximo capítulo.

no entanto, a mais pertinente, porque mostra, ainda que sutilmente, que o embate entre amadores e profissionais não era uma simples disputa por recurso público:

O amadorismo [...] bem orientado pretende fazer — não sei se o faz sempre, mas pretende — exatamente o que os profissionais não fazem. E as razões são óbvias. [...] O profissional teatral vive do teatro. Nele encontra a garantia financeira de sua vida quotidiana. Nada mais justo e lógico que, nessa circunstância, procure agradar a quem, através da bilheteria, lhe proporcione um amanhã menos sombrio: o respeitável público. Mas o público é conservador e comodista, não gosta de perturbações, nem de esforços. [...] Essa é a razão do “baixo nível artístico do repertório profissional”. [...] Bem mais do que o nível alto ou baixo, vejo na permanência qualitativa do repertório profissional, coisa muito diferente e digna de encomios e louvores: o sentimento de gratidão. Pois se o público é quem o sustenta, porque ha-de o profissional retribuir o benefício dando ao público o que o aborrece e o contraria? [...] Quanto aos amadores, a sua independência financeira, visto não viverem de teatro, o seu ar revolucionário, mesmo quando fazem coisas já feitas há mais de cinquenta anos, o seu espírito de reação contra o meio ambiente, a sua concepção um pouco intransigente do que seja Teatro, levam-nos naturalmente a fazer o que, pelos motivos expostos é impossível aos profissionais: o espetáculo desligado do gosto do público; a escolha de peças de valor intrínseco, sem levar em conta as razões da bilheteria; as montagens executadas com mais vagar e cuidado; a maior homogeneidade entre todas as partes que, reunidas, formam o espetáculo teatral [...]. Não é de admirar, por conseguinte, que as representações de amadores sejam de qualidade superior às dos profissionais. Essa superioridade é, apenas, consequência das determinantes, sob cujo influxo ambos se movem. [...] Não vejo, pois, motivo para a espécie de rivalidade e má vontade, entre amadores e profissionais, que começa a desenhar-se nas rodas de teatro.⁹

⁹ Ibidem, p. 13 e 18.

A colocação de Brutus Pedreira, apesar de constituir um julgamento depreciativo quanto ao teatro profissional, deixa emergir uma questão importante, estabelecida no interior do processo de institucionalização da cultura no Brasil, para a compreensão da oposição entre este e o amadorismo teatral. Quando Brutus Pedreira fala em “gratidão”, ele aponta, talvez mesmo sem intenção, para o fato de que a subserviência ao público — que caracteriza a relação dos artistas profissionais com a plateia — não era resultado apenas de fatores econômicos. De acordo com Metzler (2011, p. 103), é difícil acreditar que a atividade dos profissionais “fosse desprovida de qualquer interesse estético, que todo o empenho da classe teatral fosse feito almejando a afluência do público, com o fim exclusivo de ganhar dinheiro”. A pesquisadora defende que os artistas populares “produziam o teatro em que acreditavam”, o qual correspondia, inclusive, “às convicções estéticas suas e de seu público — convicções muito provavelmente convergentes” (Ibidem, p. 105). Desse modo, a questão da interdependência entre os artistas populares e o público não pode ser analisada em termos exclusivamente financeiros, posto que os profissionais do palco atuavam também em razão de uma ideia particular de teatro — a sua.

Logo, se faz mister ressaltar aqui que o embate entre os amadores e os profissionais — o qual gira em torno das dicotomias, que, apesar de não encerrarem tal embate, o resumem, como “os novos *versus* os antigos”, “o teatro sério *versus* o teatro ‘para rir’”, “o erudito *versus* o popular” — não se deu apenas em decorrência da injeção de dinheiro público no desenvolvimento do setor teatral durante o Estado Novo. Tratou-se, antes, de um embate de ideias, de concepções diferentes do que era, ou deveria ser, o teatro. Até porque os artistas profissionais, durante a ditadura varguista e mesmo depois dela, foram os que mais “lucraram” com a criação do SNT. A eles foram distribuídas as maiores fatias do bolo, e com maior frequência. O fato ainda é pouco abordado pela nossa historiografia teatral, mas serve de ilustração, pelo menos por enquanto, mencionar o lugar de destaque que Jaime Costa e Procópio Ferreira ocupam na lista de auxílios concedidos pelo órgão, entre 1939 e 1945, assim como apontar a presença de alguns outros nomes, expoentes do teatro popular, no mesmo documento.¹⁰

Durante o Estado Novo, Jaime Costa recebeu subvenção do SNT todos os anos — dotações que variaram de Cr\$ 6.000,00 a Cr\$ 200.000,00 —, somando

¹⁰ Lista de auxílios concedidos entre 1939 e 1945. O documento referido está nos anexos da dissertação de Camargo (2011, p. 199-205).

um total que ultrapassou de longe o que foi concedido a qualquer grupo amador no mesmo período. Procópio Ferreira foi contemplado com dotações regulares, entre os anos de 1940 e de 1944, atingindo também somas como as de Jaime Costa. Porém, Procópio nunca chegou a receber menos do que Cr\$ 35.000,00 do governo. Incluem-se ainda na lista dos profissionais atendidos pelo SNT, com certa regularidade, Delorges Caminha e Luiz Iglezias. E em algum momento também receberam auxílios do Estado Walter Pinto e Alda Garrido — nada menos do que Cr\$ 50.000,00 cada —, além de outros.

Camargo (2011, p. 193-194) conclui então da seguinte maneira sobre a atuação do SNT durante o Estado Novo, no que concerne à oposição que veio a se estabelecer no setor teatral entre amadores e profissionais:

Concentrando a maior parte de suas ações na prática da subvenção, o SNT amparou espetáculos de diversos gêneros e modalidades, revelando um caráter abrangente [...]. Não imprimiu um sentido único à produção teatral, não excluiu as experiências consideradas negativas, mas interagiu com a cena existente. Atendeu tanto às novas propostas de grupos amadores que se encaixavam na ideia de “elevação” da cena nacional quanto às pressões das companhias de comédia tradicionais, que apelavam para a denúncia de sua precária situação ou se adequavam às diretrizes culturais emanadas do governo, e, muitas vezes, valiam-se das relações pessoais com o ministro, com o presidente Vargas ou com o diretor do órgão.

Entretanto, mesmo que o amparo oficial direcionado aos conjuntos amadores não tenha se dado como uma ação exclusiva no interior do SNT, ou mesmo em termos de constituir uma linha mestra no que diz respeito a uma política de Estado, a interferência do governo no setor teatral vai determinar a tônica de uma discussão sobre a função do teatro no Brasil que parece ter sido a condicionante sociocultural para a inquirição do processo de modernização do teatro brasileiro. Pois, por trás da inauguração do patrocínio do Estado para o teatro está a questão da atribuição de uma finalidade política para este. E não é fora desse âmbito de discussão que se pode analisar o Teatro do Estudante do Brasil, pois ele só se sustentou como um projeto artístico, de Paschoal, porque as suas justificativas como tal eram consonantes com alguns dos propósitos estabelecidos pelo Estado para o teatro, em decorrência do processo de oficialização da

cultura, que nasce com o Governo Provisório e se torna mais contundente durante o Estado Novo.¹¹

O TEB em sua origem e em seus aspectos gerais

Foi justamente em decorrência dessa aura de abnegação cívica — calcada no desinteresse do empreendimento quanto aos lucros de mercado definidos pelo ganho de bilheteria —, que tão bem serviu para caracterizar o Teatro do Estudante do Brasil como um projeto de finalidade nacionalista, que o grupo de Paschoal operou um verdadeiro redimensionamento no esteio do amadorismo teatral, rompendo com os limites em que muitas das experiências desse teor antes se encontravam inseridas. A chave para a compreensão desse fato está no repertório encenado pelo TEB, formado por textos que seus dirigentes, quase sempre, denominavam clássicos. Como o propósito do grupo era a difusão de obras tidas como cânones da dramaturgia universal, Paschoal alargou as dimensões dos espetáculos comumente produzidos pelos amadores. Miroel Silveira (1977, p. 136) conta o que representou para o cenário teatral dos anos 1930 o surgimento do TEB e o tamanho das montagens do grupo:

Quanto às encenações, estavam ligadas a propostas muito limitadas, restritas a sala de visitas, coisas desse tipo. Predominavam as comédias de costumes e os espetáculos maiores só começaram em 1938, quando Itália Fausta dirigiu *Romeu e Julieta* para o Teatro do Estudante do Rio de Janeiro. Foi a primeira encenação que se voltou novamente para um grande palco, quarenta pessoas em cena, dança, música, vários cenários. [...] Até esse momento, eram encenações muito pobres que havia como regra. Depois disso começou o trabalho de reformulação.

Os espetáculos do TEB ficaram, em sua maioria, caracterizados pela sua magnitude — traço explicado pelo termo que Paschoal algumas vezes se utilizou para definir o TEB, logo no início de sua trajetória: “teatro de massas”. Segundo o próprio Paschoal, tal teatro, definido como sendo aquele de “grande massas humanas apresentando para outras massas”, se distinguia por

¹¹ Sobre o estabelecimento de uma política para os palcos no contexto da institucionalização da cultura no Governo Vargas, ver Camargo (2011), em especial o capítulo 2, “O teatro no processo de construção de políticas para a cultura” (p. 50-79).

“numerosa comparsaria e um numeroso elenco”,¹² sendo que sua atribuição principal era um objetivo ancorado no repertório apresentado: o aperfeiçoamento da “sensibilidade das platéas, acostumando-as a amar aquelle repertório universal, que é feito de sensibilidade e inteligência”.¹³ Anos mais tarde, em 1952, para marcar o início de uma nova fase de seu movimento cultural a partir da abertura do Teatro Duse, Paschoal falou o que foi o TEB, justamente, em termos do seu programa artístico e da sua finalidade política: “apresentar alguns espetáculos, anualmente [...] divulgando clássicos, valendo como instrumento de elevação cultural das massas e criação de plateias” (apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 293-294).

Para que se tenha uma visão panorâmica do repertório apresentado pelo Teatro do Estudante do Brasil, tendo em vista as diferentes temporadas, quem comandava o grupo e os diretores de seus espetáculos, foi elaborada a tabela a seguir, com base em suas estreias:

¹² Recorte de jornal sem referência [1939]. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹³ Idem.

Quadro 1

Ano	Peça teatral	Autor	Diretor do espetáculo	Diretor do TEB
1938	<i>Romeu e Julieta</i>	William Shakespeare	Itália Fausta	Paschoal Carlos Magno
1939	<i>Leonor de Mendonça</i>	Gonçalves Dias	Esther Leão	Paschoal Carlos Magno
1939	<i>Os romanescos</i>	Edmond Rostand	Esther Leão	Paschoal Carlos Magno
1940	<i>Dias felizes</i>	Claude-André Puget	Esther Leão	Maria Jacintha
1940	<i>O jesuíta</i>	José de Alencar	Esther Leão	Maria Jacintha
1941	<i>3.200 metros de altitude</i>	Julien Luchaire	Esther Leão	Maria Jacintha
1942	<i>Como quizeres</i>	William Shakespeare	Sadi Cabral	Maria Jacintha
1944	<i>Palmares</i>	Stella Leonardos	Esther Leão	Paschoal Carlos Magno
1945	<i>Auto de Mofina Mendes e Auto do El-Rei Seleuco</i>	Gil Vicente/Camões	Esther Leão	José Jansen
1948	<i>Hamlet</i>	William Shakespeare	Hoffman Harnisch	Paschoal Carlos Magno
1948	<i>Inês de Castro</i>	Julio Dantas	Esther Leão/ Paschoal Carlos Magno	Paschoal Carlos Magno
1949	<i>Romeu e Julieta (Festival Shakespeare)</i>	William Shakespeare	Esther Leão	Paschoal Carlos Magno
1949	<i>Macbeth (Festival Shakespeare)</i>	William Shakespeare	Esther Leão	Paschoal Carlos Magno
1949	<i>Sonho de uma noite de verão (Festival Shakespeare)</i>	William Shakespeare	Ruggero Jacobbi	Paschoal Carlos Magno
1952	<i>Romeu e Julieta (Viagem ao Norte)</i>	William Shakespeare	Silva Ferreira	Paschoal Carlos Magno
1952	<i>O noviço (Viagem ao Norte)</i>	Martins Pena	Esther Leão/Silva Ferreira	Paschoal Carlos Magno
1952	<i>Hécuba (Viagem ao Norte)</i>	Eurípedes	Jorge Kossowsky/ Silva Ferreira	Paschoal Carlos Magno
1952	<i>Édipo Rei (Viagem ao Norte)</i>	Sófocles	Silva Ferreira	Paschoal Carlos Magno
1952	<i>Espectros (Viagem ao Norte)</i>	Henrik Ibsen	Jorge Kossowsky/ Silva Ferreira	Paschoal Carlos Magno
1952	<i>Antígona (Viagem ao Norte)</i>	Sófocles	Esther Leão/Silva Ferreira	Paschoal Carlos Magno
1952	<i>A revolta dos brinquedos (Viagem ao Norte)</i>	Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga	Fernando César	Paschoal Carlos Magno

Como se pode observar, o repertório é composto basicamente por obras denominadas como primas, textos consagrados da dramaturgia ocidental ou nacional, salvo algumas exceções. Dois são os motivos por trás dessa linha mestra do projeto de Paschoal: 1) porque nessas obras residia uma matéria que ele entendia ser necessário introduzir no país, em termos de uma educação sentimental e um aprimoramento dos sentidos do indivíduo, das massas e, conseqüentemente, da nação. É o aprendizado de uma suposta alta cultura, como um conjunto de referenciais estéticos, que Paschoal buscou oferecer em vias de um refinamento intelectual e uma apuração das sensibilidades ao povo (pelo menos esse seria seu desejo); 2) e se o texto teatral é o arcabouço de todo um conteúdo sensível que ele gostaria de transmitir, é ele também subsídio para um teatro que Paschoal ansiava por construir no Brasil, com base no que se fazia na Europa — um teatro “de arte” —, visto que o disciplinamento do palco, no interior do TEB, se deu em termos da supremacia do texto teatral. Ninguém, nem mesmo o ator ou o diretor, teria mais destaque no grupo do que o autor das peças por ele encenadas. Portanto, não seria forçoso definir a prática teatral do grupo como uma prática textocêntrica.

Logo, o texto teatral, como obra consagrada, é o ponto-chave para o entendimento do TEB como projeto artístico, cultural e civilizatório. Contudo, tal primado só pode ser analisado na medida em que o texto é suporte para a cena. O jogo entre um e outro que se estabelece na produção dos espetáculos do grupo pode parecer simples, mas é importante lembrar que a relação entre essas duas noções teatrais, tal como se deu no TEB, é inaugural no Brasil, e carrega em si um alto teor político. Afinal, era o repertório o que reunia o conteúdo e a forma de um novo teatro que se acreditava estar mais condizente com a imagem de Brasil então almejada, não só por Paschoal, mas por tantos outros que desejavam a formação de uma nação a partir da sua equiparação às demais potências do mundo. Assim, no teatro, pelo menos no primeiro momento desse processo de modernização, o acento nacionalista de algumas iniciativas, como o do TEB, estava então em colocar em cena aquilo que não era necessariamente nosso, mas que permitia que nós viéssemos a compartilhar, pelo menos no palco, o que se queria conjugar como universo: o Ocidente.

Tal ideal, que tinha como base a promoção de um repertório dramático internacional entendido como patrimônio cultural, aparece, ainda, manifesto em algumas das ações da Comissão de Teatro Nacional e das competências do SNT (estabelecidas no momento mesmo da sua criação); fato que permite mostrar que o TEB, como projeto de Paschoal, apesar de inédito em termos de pro-

posta, era condizente com o que estava na pauta do dia na esfera de uma política pública para o teatro no Brasil, nos instantes inaugurais tanto de um quanto de outro. No decreto-lei que instituiu o SNT, diz-se que uma de suas competências é “traduzir e publicar as grandes obras teatrais estrangeiras” (apud Calabre, 2009, p. 36). Tal determinação parece ter origem na ideia da Comissão de Teatro Nacional de criar uma biblioteca brasileira de teatro universal. Preocupada com o progresso cultural do país, a comissão expunha resoluções que acenavam para uma proposta de educação popular por meio do teatro. Nesse sentido, foi estabelecida como necessidade a ampliação do alcance da dramaturgia clássica dentro do Brasil. Fazia-se imperativo então que traduções de obras canônicas da literatura dramática ocidental fossem urgentemente versadas para o português. E para que a Comissão de Teatro Nacional acertasse na escolha dos textos, foi lançado um inquérito, pela pasta ministerial de Capanema, solicitando a ajuda de professores, políticos e alguns artistas da época. Por meio do seguinte questionário, assinado pelo próprio ministro, pedia-se a ajuda de diversas pessoas de renome da sociedade civil sobre o assunto:

Das obras de teatro (tragédia, comédia etc.), de todos os tempos, e de todas as línguas (menos a portuguesa), quais as vinte que, a seu ver, podem ser apontadas com os seguintes requisitos:

- a) serem obras primas da literatura;
- b) terem sentido universal e humano;
- c) serem capazes de despertar interesse no grande público.¹⁴

Entre os muitos nomes propostos a destinatários desse questionário estavam o de Roquette-Pinto, Mário de Andrade, Alcântara Machado, Manuel Bandeira, Renato Viana, Joracy Camargo, Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Álvaro Moreyra, Menotti del Picchia, José Oiticica, Jorge Amado, Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Paulo Prado e Monteiro Lobato. O mais interessante é que não se encontram referências a atores e atrizes profissionais do teatro dentro da lista desse inquérito lançado pela Comissão Nacional de Teatro.

¹⁴ Carta de Capanema a Laurindo Freire. Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1936. Arquivo Gustavo Capanema (GC g 1935.04.30). CPDOC/FGV. As considerações quanto à criação da biblioteca brasileira de teatro universal foram tecidas aqui com base em um pequeno conjunto de documentos formado por cópias de cartas expedidas com o mesmo conteúdo desta — todas elas são parte integrante também do arquivo pessoal de Gustavo Capanema.

As sugestões que chegaram a Capanema apontavam como preferência *O Cid*, de Racine, depois *Hamlet*, de Shakespeare, e *Fausto*, de Goethe. O resultado prático desse inquérito consistiu, contudo, num único volume: a tradução de *Romeu e Julieta*, de Onestaldo de Pennafort, publicada em 1940 pelo Ministério da Educação e Saúde (Camargo, 2011). A versão foi utilizada pelo TEB para uma montagem em 1949. Ainda assim, em 1938, houve a notícia de que a pasta de Capanema já estaria mandando traduzir 23 peças “das mais aparecidas” no tal inquérito realizado anos antes. Eram elas:

“Prometeu acorrentado”, de Eskilo; “Antígona” e “Édipo Rei”, de Sófocles. “Hamlet”, “Romeu e Julieta”, “Otelo”, “Macbeth”, “Rei Lear”, de Shakespeare; “A vida é um sonho”, de Calderon; “O Cid”, de Corneille; “Atalia”, “Fedra”, de Racine; “O tartufo”, “O misantropo”, “O avarento”, “O doente imaginário”, de Molière; “Fausto”, de Goethe; “Os espectros”, de Ibsen; “Santa Joana”, de Shaw; “A Gioconda”, de D’Annunzio; “Enrique IV”, de Pirandello, “Knock”, de Jules Romains.¹⁵

O enfoque dado por Paschoal no repertório para a formulação do TEB como projeto mostra que sua originalidade não está ligada ao formato do conjunto — um grupo amador de bases estudantis —, mas na ampliação de um molde antigo devido a um programa artístico bastante conciso e audacioso, com destaque nos textos encenados.

Antes mesmo da estreia do Teatro do Estudante é possível encontrar uma iniciativa que se aproxima do que Paschoal viria a realizar um pouco mais tarde. Trata-se da estreia do Teatro Universitário, de Georges Raeders, em 1937, com *As preciosas ridículas*, de Molière (em versão original), junto de *A luva*, de Júlio Dantas, no Teatro Municipal de São Paulo. O grupo havia sido criado no interior da Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras, onde Raeders lecionava Língua e Literatura Francesas. No entanto, pouco se sabe de como foi a repercussão do lançamento do Teatro Universitário, ou mesmo sobre aspectos dos seus espetáculos, pois o conjunto é abordado pela nossa historiografia teatral apenas como sendo a origem do Grupo Universitário de Teatro, fundado por Décio de Almeida Prado (Bernstein, 2005; Faria, 2013). Após a sua estreia, o TU, no entanto, só viria a se apresentar novamente em 1939, com uma monta-

¹⁵ Cousas de Teatro. *Diretrizes: política, economia e cultura*, agosto de 1938, Ano I, n. 5, p. 60.

gem de *Noite de reis*, de Shakespeare, mas já encorajado pelo êxito do espetáculo de estreia do TEB: *Romeu e Julieta*, em 1938 (Magaldi e Vargas, 2000).

Na realidade, a ligação entre o teatro e a juventude, com cerne nos estudantes ou acadêmicos, é antiga no Brasil. Uma das experiências mais recuadas no tempo que se tem conhecimento remonta ao século XIX, quando alunos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, passaram a se dedicar de forma sistemática, e em paralelo à sua vida acadêmica, à produção dramaturgica. Seus textos eram montados pela companhia teatral da cidade ou por atores visitantes, e figuraram em matérias da crítica especializada, em parte redigidas pelos próprios estudantes. Foi em meio a esse grupo que surgiu um dos maiores expoentes do nosso romantismo literário: Castro Alves. Entre 1846 e 1870, época em que os acadêmicos se utilizaram do teatro como “veículo de ideias políticas e sociais” (Azevedo, 2000, p. 179), essa prática ocorreu de forma mais contundente. Depois disso, segundo o que foi estudado, ou pelo menos inventariado, esses jovens já estavam envolvidos na formulação do teatro moderno, por meio da criação de ou da participação em conjuntos amadores (Guinsburg, Faria e Lima, 2006).

No Rio de Janeiro, o TEB não foi o único conjunto desse tipo que teve uma atuação de destaque. O Teatro Universitário, de Jerusa Camões, ainda que com menor projeção, dividiu espaço com o grupo de Paschoal, assim como as verbas do SNT, como já foi dito. Em um primeiro momento, o grupo esteve ligado à Escola de Música do Rio de Janeiro, pois Jerusa Camões era presidente do Diretório Estudantil da instituição. Depois, o TU se ligou à UNE, ocupando algumas salas da sua sede na Praia do Flamengo, 132 — época em que, segundo sua fundadora, se deu o estabelecimento de fato do conjunto (*Dionysos*, 1978). Ao que tudo indica, o elo do TU com os estudantes era estreito, diferente do que aconteceu com o TEB. Porque, apesar de o TEB ter sido criado em um ambiente institucional de peso — a Casa do Estudante do Brasil (CEB) —, a sua relação com tal categoria era fluida, pois, para Paschoal, o TEB era um movimento da mocidade, que ele costumava definir de maneira bastante genérica como sendo os jovens de 17 a 35 anos, “donos do amanhã” (Magno, 1967).

A criação do TEB se deu no interior da Casa do Estudante do Brasil em virtude do vínculo que Paschoal tinha com a instituição. Ele havia participado de sua fundação junto com Anna Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça em 1929. Criada inicialmente para prestar assistência social, a CEB aos poucos ampliou os seus desígnios, incluindo no seu programa de trabalho o intercâmbio e o congraçamento estudantil, assim como a difusão cultural entre os jovens. A entidade teve grande entrada na sociedade civil e no governo federal entre os anos 1930

e 1950 — período que este livro abarca mais especificamente. Chegou a receber, ao longo dos anos em que Vargas esteve no poder, significativos subsídios do Estado, como o promulgado pelo Decreto-lei nº 20.559, de 23 de outubro de 1931, pelo qual lhe foram concedidos 730:000\$000 advindos de doações da população para o pagamento da dívida externa do país depois da Revolução de 1930.¹⁶

O TEB foi criado dentro do Departamento Cultural da CEB, setor responsável pela promoção de “palestras e debates, exposições de arte, reuniões de intercâmbio etc.” — conforme o conteúdo do programa do espetáculo *Romeu e Julieta*,¹⁷ de 1938. Na verdade, o TEB e o Departamento Cultural da CEB surgiram juntos, em fevereiro daquele mesmo ano, quando o projeto de Paschoal começou a ganhar contornos mais sólidos em virtude da divulgação de sua intenção de criar no seio daquela entidade um conjunto de teatro amador. Sob sua direção, esse departamento iniciou, então, assim que criado, entre outras atividades, a campanha do teatro universitário. E foi nesse âmbito que foram dados os primeiros passos de edificação do Teatro do Estudante do Brasil.

O primeiro documento que atesta a criação do Departamento Cultural da CEB tem como assunto a sua principal realização no instante de seu surgimento: o próprio TEB. Trata-se de uma carta assinada por Paschoal Carlos Magno e enviada para Bandeira Duarte, da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. O assunto da carta era a criação de um teatro universitário pela CEB, e nela foi solicitada ao crítico uma espécie de colaboração. Bandeira Duarte foi convidado a opinar sobre essa modalidade teatral. A transcrição desse documento tem validade, principalmente pelo fato de ele não ter sido uma ocorrência isolada. Com o mesmo conteúdo, havia a ordem de expedição de outros desses pedidos para diversos artistas e autoridades teatrais do contexto cultural da década de 1930, como Oduvaldo Vianna, Dulcina de Moraes, Jaime Costa, Candido Nazareth, Armando Gonzaga, Procópio Ferreira, Alexandre Ribeiro, Carlos Lima, Heitor Moniz, A. Athayde, Lafayette Silva e J. Lyra:

A Casa do Estudante do Brasil pretende muito em breve iniciar o “Teatro Universitário”.

Trata-se de um movimento cultural com o objetivo de tentar, entre nós, um teatro onde os seus elementos sejam estudan-

¹⁶ Sobre a CEB ver o capítulo 2 de Fontana (2009).

¹⁷ Documento locado no Acervo Paschoal Carlos Magno.

tes, a maneira do que tem lugar em quase todas as universidades do mundo.

V. Ex., que é uma autoridade no que diz respeito ao problema do teatro, poderá perfeitamente opinar sobre o assunto, favorecendo-nos com sua experiência e conhecimentos.

Esse inquérito feito junto de gente ilustre do teatro do Brasil será publicado no “Boletim oficial” da CEB, em cujas páginas sairá a resposta de V. Ex., caso se digne a atender o pedido acima formulado, contribuindo para melhor orientação do movimento.

Cordialmente,

Paschoal Carlos Magno.¹⁸

Algumas das respostas publicadas no *Boletim da Casa do Estudante do Brasil* (periódico criado em 1936) foram localizadas: as de Bandeira Duarte, Claudio Souza, Joracy Camargo, Amadeu Amaral Júnior, Austregésilo de Athayde¹⁹ e Álvaro Moreyra. Com considerável pessimismo em relação à ligação da sociedade brasileira com o teatro, grande parte desses homens aprovava a intenção de Paschoal de criar um grupo amador vinculado à CEB. É o que mostra, por exemplo, a resposta de Joracy Camargo:

“Metam mão a obra! Façam teatro para vocês e para os que já não creem nos destinos dessa grande arte, no Brasil. Ensinem aos indiferentes a gostar das maravilhas que o teatro oferece ao espirito. [...] Pintem cenários. Façam conferências. Salves o nosso teatro, enfim!”²⁰

Álvaro Moreyra foi o único que respondeu sem grandes entusiasmos à enquete de Paschoal. Sua resposta, publicada no *Boletim da CEB* no mês de maio de 1938, deixava clara a crença do artista no teatro infantil. Segundo ele, era primeiro necessário promulgar no país um teatro a ser oferecido nos colégios, antes de se investir numa arte própria àqueles que estavam nas faculdades (*Dionysos*, 1978).

¹⁸ Cópia da carta enviada por Paschoal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil. Todas as cartas referidas nesse conjunto de destinatários datam de fevereiro. Em março e abril de 1938, novas cartas inseridas no âmbito desse inquérito foram remetidas, respectivamente, a Oswald de Andrade e Mário de Andrade, mas dessa vez os documentos foram assinados por auxiliares de Paschoal na CEB. Essa correspondência também se encontra no arquivo institucional da entidade.

¹⁹ Fragmento do *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. Acervo Paschoal Carlos Magno.

²⁰ *Idem*.

Contudo, se em seus primeiros anos o TEB se manteve bastante próximo de sua entidade de origem, já em meados de 1940 ele começou a deixar de ser identificado como obra da CEB para ir se tornando um empreendimento cada vez mais de Paschoal — visto terem sido dele a ideia e o esforço para a sua criação e, depois, para a manutenção do grupo. O Teatro do Estudante nunca foi algo elaborado ou conduzido como uma ação institucional da entidade. Cabia sempre ao diretor arranjar por si só a própria publicidade e o financiamento dos espetáculos do grupo. Ainda assim, Anna Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça (a presidente perpétua da CEB) chegou a declarar, algumas vezes, mesmo que não publicamente, que a CEB completava a quantia que o conjunto recebia do SNT — o que não pode ser comprovado com as fontes levantadas no decorrer da pesquisa. Ocasionalmente, em suas solicitações de donativos a instituições públicas ou privadas, ao tratar da constituição da CEB, ela descrevia da seguinte forma o TEB:

[...] iniciativa de arte e de cultura cujo êxito tem merecido verdadeira consagração da crítica, subvencionado anualmente pelo Serviço Nacional de Teatro, mas que dadas as suas proporções de grande empreendimento e a exiguidade das quantias obtidas exige sempre novos sacrifícios da Fundação.²¹

À revelia do distanciamento que vai se operando com o tempo entre a CEB e o TEB, a entidade parece, no entanto, ter mantido a sua principal função no que concerne ao amparo ao grupo, até o surgimento do Teatro Duse, auditório construído na casa de Paschoal: a de garantir um espaço para a sua administração, assim como um secretário, e o armazenamento dos itens que compunham o seu acervo.

No entanto, mesmo o TEB não se configurando como uma obra da CEB, ou como algo criado pelos estudantes como coletividade, ele se tornou “objeto de disputa” entre a UNE e Paschoal logo nos primeiros anos de existência da organização estudantil. O fato parece decorrer da rixa que se instalou entre a CEB e a UNE, assim que esta foi fundada. Essa rixa se intensificou em meados de 1939, com a eleição da nova diretoria da UNE, encabeçada por Trajano Pupo Neto. A partir de então, a UNE viria a redobrar seus esforços na luta por

²¹ Texto padrão encontrado em alguns dos documentos que compõem os livros de correspondência expedida pela CEB. A citação em particular refere-se à carta datada de 11 de maio de 1943, endereçada a Marques dos Reis, presidente do Banco do Brasil. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

autonomia, por meio da busca do apoio e do reconhecimento estatal.²² Assim, entendendo ser o TEB um órgão “da classe”, o pessoal da UNE dirigiu críticas ao modo como o grupo estava sendo conduzido por Paschoal.

Em novembro de 1939, a UNE fez circular um comunicado oficial na imprensa no qual questionava três pontos do direcionamento que Paschoal, até aquele momento, vinha imprimindo ao TEB: a contratação de artistas profissionais para preencher parte de sua ficha técnica (que não o elenco), a escolha de peças clássicas a compor o repertório e a participação de elementos que não eram estudantes. Segundo a UNE, um teatro denominado como tal deveria ser “um instrumento vivo” que refletisse “a cultura e as tendências da classe estudantil brasileira”, de modo a constituir-se como “uma escola de patriotismo”, sendo exclusivamente interpretado por estudantes, da mesma forma que só de estudantes deveriam ser as peças representadas por conjuntos dessa natureza.²³

Apesar de as manifestações de reprovação da UNE sobre as orientações dadas ao TEB não terem ido muito além das declarações feitas à imprensa — ainda que a UNE tenha feito questão de comunicar o seu posicionamento ante o SNT²⁴ —, o episódio é oportuno para mostrar o quanto o TEB foi uma obra de Paschoal.²⁵ Afinal, os três pontos questionados pela UNE são o amálgama do TEB como projeto estético. Portanto, esse fato torna explícito que o interesse de Paschoal ao fundar o grupo não era o de dar aos estudantes um teatro que

²² A UNE foi fundada em 1938, no II Congresso Nacional de Estudantes, evento organizado pela CEB. Segundo Müller (2005), a entidade passou então a ocupar um espaço vazio deixado pelo governo no que diz respeito à criação de uma política específica para a juventude, apesar das tentativas do Estado Novo de criar a Organização Nacional da Juventude e da Juventude Brasileira — a primeira, com objetivos claramente político-milicianos, e a segunda, com finalidade quase exclusiva de culto à pátria. Sobre a relação entre a UNE e a CEB, Müller a sintetiza da seguinte maneira: “a UNE nasceu sob a insígnia da CEB, seja por contingência política, ou por outra impossibilidade qualquer. O fato é que os estudantes que fundaram a UNE discordavam das idéias de Ana Amélia e seu grupo e acabaram por marcar sua posição, tornando a entidade independente da CEB” (Ibidem, p. 44-45). Porém, é preciso salientar aqui que a CEB até hoje não teve sua trajetória estudada, pois, até o momento, muito do que se sabe dela foi levantado em virtude da análise da origem da UNE e do TEB.

²³ Theatro do Estudante do Brasil. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

²⁴ Em 17 de novembro de 1939, a UNE enviou uma carta ao diretor do SNT que continha recortes de jornais nos quais figuravam declarações do seu secretário-geral que tinham o mesmo teor do comunicado oficial assinalado anteriormente. O objetivo da carta era esclarecer “o pensamento dos estudantes sobre tão palpitante assunto”, ou seja, sobre o que deveria ser o TEB como um teatro de estudantes. Processo 185/39. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

²⁵ Entretanto, em 1940, dadas as disputas ocorridas entre a CEB e a UNE, a Casa do Estudante registra como sendo de sua propriedade o título do grupo no Ministério do Trabalho (registro nº 68.622). Casa do Estudante do Brasil. *Relatório 1940*. Acervo Paschoal Carlos Magno.

fosse próprio à categoria como grupo social, assim como o objetivo de Paschoal, ao criar um conjunto de caráter amadorístico, não era dar projeção a uma prática que até então se caracterizava por um alcance circunscrito à localidade na qual estava inserida. Então, é preciso deixar claro que o teatro amador e/ou estudantil nunca foi uma das causas de Paschoal, mas o meio pelo qual ele viria a realizar o seu projeto civilizatório como proposta de reformulação do teatro brasileiro, objetivando contribuir para o progresso cultural da nação. Pois é pelo anseio de renovação estética e alteração no estatuto do teatro que ocorre a explosão dos limites próprios ao amadorismo teatral até o instante do surgimento do TEB.

A decisão de edificar o Teatro do Estudante do Brasil em bases amadorísticas e estudantis, assim como a de fazer do teatro clássico o ponto nevrálgico do TEB como projeto estético, e mais a ideia de trazer profissionais do palco para colaborar e orientar a mocidade têm explicação naquilo que Paschoal, como fundador do grupo, havia observado no teatro inglês nos anos de sua primeira missão diplomática. Paschoal embarcou em 1933 para a Inglaterra a fim de servir como auxiliar do consulado de Manchester, sendo transferido em menos de dois anos para Londres. E foi lá que ele percebeu que o teatro universitário, aliado ao repertório clássico, poderia ser um instrumento favorável para atender aos apelos de renovação artística, já anunciados no Brasil antes mesmo de sua ida para o estrangeiro — a partir de experiências como as de Renato Viana e de Álvaro Moreyra, das quais Paschoal participara como ator.²⁶ Foi ainda em decorrência do que vira em Londres que ele entendeu como um texto clássico poderia ser suporte para um espetáculo de aspectos cênicos bastante modernos. É o que mostra o conteúdo de uma das muitas cartas que Paschoal endereçou, da Inglaterra, a sua irmã Orlanda :

Londres é uma maravilha no que diz respeito a teatros. É de deixar a gente ficar doida... [...] E, Landinha se você visse a encenação de uma peça inglesa, a "production", como eles dizem na língua de cachorros que possuem. É impressionante. Linhas, planos, distribuições de luzes, efeitos de cor e luz, jogo de som, tudo feito com uma mão perfeita... Como lhe mandei dizer a pouco, a "production" de "Romeu e Julieta",

²⁶ Paschoal (1969, p. 15) tratava da seguinte forma a sua participação no Teatro de Brinquedo e na Caverna Mágica: "Representara ao lado de Renato Viana e Álvaro Moreyra, no desejo de melhorar a situação do nosso teatro".

de Gielgud, parecia ser até um conto féerico, e a peça velha parecia moderníssima.²⁷

O que Paschoal vira em Londres foi ainda tema de uma conferência dada por ele em 10 de novembro de 1937, evento considerado o estopim para o surgimento do Teatro do Estudante do Brasil. Ocorrida no salão nobre da Escola de Belas Artes, na capital federal, às 17 horas, Paschoal relatou, na ocasião, e com considerável minúcia, a situação geral do teatro inglês. Essa conferência, que surgiu de um convite feito por integrantes do Clube Universitário a Paschoal, parece ter entusiasmado a mocidade ali presente, dando a Paschoal alguns cúmplices na criação do TEB. O conteúdo dessa conferência foi, depois, publicado no *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, num texto que recebeu título homônimo ao da palestra: “Theatro na Inglaterra”. Trata-se de um artigo dividido em três números seguidos do *Boletim*.²⁸ Esse documento é uma fonte importante para a pesquisa do TEB, pois apresenta a origem de alguns aspectos do grupo, em termos de matriz.

Por meio do conteúdo da palestra (e do texto) de Paschoal é possível diagnosticar os modelos nos quais ele se baseou para a concepção da estrutura e do repertório do TEB: os teatros universitários de Oxford e de Cambridge, o Old Vic e as sociedades domingueiras — sendo os três primeiros aqueles que mais o influenciaram.²⁹ Cada um desses teatros tinha uma forma de produção própria e contava com um apelo diferente para se manter financeiramente, visto que a condição de estar “à margem” do mercado era a razão mesma de sua existência. Porém, todos esses teatros eram considerados por Paschoal refúgios em que havia espaço para a livre criação artística, abrigo para os anseios estéticos dos atores, que eram obrigados a trabalhar, mais comumente, em peças que não

²⁷ Londres, 15 de abril de 1936. Acervo Paschoal Carlos Magno. Muito provavelmente a montagem shakespeariana aludida por Paschoal, para exemplificar a magnificência do teatro inglês, foi a peça dirigida por John Gielgud, em 1935, em que o ator-diretor alternava o papel de Romeu e Mercutio com o astro de cinema Laurence Olivier.

²⁸ Ao que tudo indica, os números do *Boletim da Casa do Estudante do Brasil* que trazem tal texto de Paschoal são: 14, 15 e 16-17. Infelizmente, não foi localizado o início, que corresponderia ao nº 14. Além disso, não se pode ter certeza que o conteúdo daquilo que foi encontrado esteja completamente íntegro. Ainda assim, tais lacunas não impossibilitam a análise do assunto.

²⁹ Segundo Barbara Heliodora, as sociedades domingueiras eram clubes de teatro amador, ou “pré-profissionais”, que funcionavam aos domingos, quando todo o teatro profissional fechava por motivos religiosos. A fonte desta informação é a entrevista dada à autora, durante a pesquisa para a elaboração de sua dissertação de mestrado (Fontana, 2009), em que está transcrita. As demais citações a considerações de Heliodora, neste capítulo, têm a mesma referência.

se distinguiam por uma “qualidade do pensamento”, mas pela “quantidade de riso e lágrimas”.³⁰ Portanto, é nas diversas alternativas de organização teatral, situadas fora do âmbito profissional, observadas em Londres, que Paschoal encontrou os preceitos-chave para a organização do TEB. Ainda assim, é possível localizar nos conjuntos instalados em Oxford e Cambridge e no Old Vic, especificamente, a associação que Paschoal faz entre os clássicos e o amadorismo teatral — base do TEB —, além da ideia de juntar atores profissionais aos dilettantes na prática de um teatro que se pretendia um “teatro de arte”.

Paschoal conta, em “Theatro na Inglaterra”, que uma das formas de o Old Vic driblar os déficits, que lhe eram habituais, consistia em montar um espetáculo que contasse com a participação de atores conhecidos pelo grande público. John Gielgud e Laurence Olivier são dois dos artistas que ajudaram a manter aberto esse teatro de entradas populares que se fez famoso no mundo inteiro por suas encenações de Shakespeare; e o qual, segundo Barbara Heliodora (apud Fontana, 2009), havia, nos anos 1930 e 1940, se especializado na montagem de textos clássicos. Levar ao palco essa dramaturgia também era prática constante dos conjuntos universitários de Oxford e de Cambridge, de acordo com Paschoal. E sobre o primeiro, contou ele em entrevista ao jornal *O Globo* no momento de estreia do TEB, que o papel principal de uma peça era sempre desempenhado por uma atriz de renome, que era convidada a trabalhar por uma noite com os artistas daquela universidade.³¹ Apesar de artistas profissionais raramente representarem junto de amadores no Teatro do Estudante do Brasil, a participação de nomes consagrados do teatro profissional na equipe técnica do TEB era frequente, pois além de garantir orientação aos jovens inexperientes — sobre suas participações na condução das montagens —, eles traziam certo apuro à montagem do grupo e alguma publicidade e legitimação artística à iniciativa.

É possível presumir, no entanto, que os exemplos dados pelas experiências teatrais de Oxford e de Cambridge chamaram a atenção de Paschoal de maneira especial, pois fizeram-no ver, com clareza, a tríade que sustentaria o TEB por anos: mocidade, teatro clássico e amadorismo teatral. E isso não foi à toa. Devido ao seu envolvimento com as causas estudantis quando da criação

³⁰ MAGNO, Paschoal Carlos. Teatro na Inglaterra. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 15, p. 9, maio de 1938. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³¹ Um drama de amor que tem mais de três séculos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 de outubro de 1938. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

da CEB, Paschoal percebera na Inglaterra que o teatro amador associado à juventude correspondia a uma alternativa bem próxima de si para a criação de um conjunto artístico que pudesse se estabelecer fora do âmbito do mercado, um grupo pautado em anseios renovadores, e justificado na arte e na nação. Os moços se tornaram então a alternativa perfeita para Paschoal, pois eram o estofado para a criação de um teatro que, já em Londres, ele ansiava por criar no Brasil. É o que mostra outra de suas cartas endereçadas a Orlanda. Justificando o desejo de uma promoção, Paschoal diz das razões que o levariam a lutar pela sua nomeação como cônsul: “primeiro vontade de ver vocês e mamãe; e segundo — porque quero realizar uma campanha no Brasil, em favor de um verdadeiro e grande teatro [...] e quero, no começo, ter um emprego que me ampare financeiramente até que *eu possa me libertar dele*”.³²

O significado da participação da mocidade na criação do TEB está conectado à necessidade de se conseguir, em solo nacional, instituir uma nova classe de atores antes de se reclamar um novo teatro. Essa foi a premissa para todo o movimento de revisão do teatro que significou, em última instância, a modernização dos palcos no país. Tania Brandão (2009, p. 96-97) é enfática quanto a isto, ao considerar que “o TEB deu início efetivo à formação de uma primeira geração de atores modernos”, “condição prioritária para a possibilidade mesma do moderno, ponto de partida decisivo para a viabilidade de qualquer projeto”. Sergio Britto, ator que fez parte do elenco do *Hamlet* de 1948 (montagem do TEB), disse sobre o tema: “o Paschoal, digamos assim, deu à renovação o material humano” (Teatro Vivo, 1979).

Para Paschoal, conseguir instituir essa nova classe de atores significava, antes de tudo, girar o eixo do teatro nacional quanto a uma ordem dos fatores que se impunham, em questão de importância, na concepção de um espetáculo. Ao contrário de um teatro centrado na figura de um astro principal, o que ele queria, ao fundar o Teatro do Estudante do Brasil, na condição de um grupo formado por um elenco de iguais (ou seja, gente anônima), era atribuir ao texto teatral a razão mesma de ser de uma montagem. Dessa forma, os atores passariam a estar a serviço de uma peça, e não mais a peça seria elaborada a serviço dos atores. Essa inversão de valores — que corresponde, sinteticamente, a uma troca entre o ditame que diz ser a personalidade do ator aquilo que deve pautar a elaboração de um papel, para a noção de que o personagem é que deve

³² Londres, 20 de novembro de 1936. Acervo Paschoal Carlos Magno.

ser representado pelo intérprete — corresponde ao combate daquilo que Paschoal chamou, em “Theatro na Inglaterra”, de “mania grandiosa *theatralis*”: uma “espécie de lunatismo que persegue os atores, os quais estão inclinados a exagerar seus méritos”.³³ Essa exacerbação de si próprio no ator é ainda tratada por Paschoal, neste mesmo texto, como sendo um “complexo de superioridade” que é justamente a falha trágica do astro, ou da estrela, que, “ao invés de entrar no caráter do papel que interpretam é o seu caráter que toma conta do papel imaginário”.³⁴

É importante lembrar aqui ainda que a prática teatral textocêntrica, na qual Paschoal se pautou para a formulação do TEB, foi o que guiara muitas das inovações que marcaram o desenvolvimento do teatro moderno europeu, ocorridas a partir do final do século XIX (Roubine, 1982). Paschoal tinha plena consciência desse processo. É possível perceber, ainda em “Theatro na Inglaterra”, o significado que alguns desses nomes tinham para Paschoal em termos de referência, constituindo assim o norte de sua experiência no TEB. Tratando em termos do progresso do teatro inglês, e, de modo geral, do europeu, ele elenca como pontos dessa evolução: a Compagnie des Quinze (criada por Michel Saint-Dennis), o Teatro de Arte de Moscou, André Antoine e Jacques Copeau.

Entretanto, o TEB não deve ser entendido como um decalque de alguma das práticas teatrais estudadas e/ou observadas por Paschoal na Europa, ainda que tenha sido do velho continente que ele tenha tirado grande parte de sua inspiração para a formulação do grupo. Portanto, o fato de Paschoal trazer de fora um modelo de teatro para fomentar aqui o que ele entendia ser necessário implementar deve ser lido à luz das considerações que Renato Ortiz (2006) faz sobre a importação como um processo de “leitura seletiva”.

De acordo com Ortiz, a importação não é uma atividade que se constitui em mera imitação, visto que tal ação é praticada em virtude de demandas internas do lugar para onde se está querendo trazer determinado modelo tirado de fora. Assim, existe uma distinção entre a importação e a cópia (imitação) que deve ser percebida — diferença bastante significativa para que se entenda as ações de Paschoal na formulação do TEB. A cópia é mais um apelo de modismo, uma atitude ingênua e acrítica da própria realidade, pois se trata de um simples desejo, não muito

³³ MAGNO, Paschoal Carlos. *Theatro na Inglaterra*. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 16-17, p. 3, jun. - jul. 1938. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁴ Idem.

fundamentado, de ser o outro. Ao contrário, a importação é uma escolha que traz consigo a responsabilidade do intelectual que resolve implantar em seu país uma matriz oriunda de outra nação. E essa escolha, de acordo com Ortiz, desencadeia um segundo momento da importação como uma ação: o da seleção de elementos da matriz, ou seja, a decisão sobre a maneira em que o modelo será desenvolvido em terras nas quais não foi criado. Todo esse processo, para ocorrer, depende de uma atenção especial do seu proponente sobre a realidade na qual se insere, posto que é da observação dessa realidade que partem os pressupostos da sua escolha.

Tratar da criação do TEB, em vista das considerações estabelecidas sobre a importação como conduta, torna-se ainda a melhor forma de sintetizar aquilo que aqui se pretendeu, ao traçar algumas observações iniciais sobre Teatro do Estudante do Brasil, antes mesmo que se inicie a tratar de sua história. Pois se o grupo é obra de um homem, de Paschoal Carlos Magno, é, antes, obra de um sujeito inserido dentro do seu tempo e atento aos rumos e rumores da sua sociedade. Logo, sendo o TEB obra de Paschoal, é ele fruto das inquietações que estiveram em voga no Brasil nos anos 1930 relacionadas à elaboração de um novo teatro que estivesse mais próximo de uma nação que se desejava construir.



Figura 1
Paschoal Carlos Magno. Acervo Paschoal Carlos Magno.

2.

A fase primeira do TEB e o lançamento
da estética dos grandes espetáculos

Nunca é demais repetir que o ponto de partida de todos os movimentos teatrais da juventude foi o Teatro do Estudante do Brasil, que Pascoal Carlos Magno fundou e fez viver [...]. Citar os seus espetáculos inaugurais, registrando as qualidades de que se revestiram, não é o que mais importa. O que importa é o espírito que os animou, e a renovação de que foram mensageiros, os horizontes que ampliaram, na amplitude de seus objetivos. [...] É fato que sempre — antes e depois de Paschoal Carlos Magno — outras iniciativas amadoristas nasceram e viveram [...]. Nenhuma, porém, teve tamanha influência, no movimento teatral, ou tanta repercussão popular, ou despertou na juventude a idéia do Teatro como atividade canalizadora de suas mais nobres energias e como busca de solução para a inquietação dos sonhos que a atordoam.

Maria Jacintha¹

¹ JACINTHA, Maria. Os grandes momentos do teatro brasileiro contemporâneo. Texto datilografado, s.d. Acervo Paschoal Carlos Magno. A transcrição completa do documento pode ser encontrada em Fontana (2009).

O *Romeu e Julieta* de 1938: a estreia do grupo

Na noite de 28 de outubro de 1938, estreou, no Rio de Janeiro, o Teatro do Estudante do Brasil. Amparado por uma sorte de burburinhos, que tinham explicação no ineditismo da ação que sustentava a representação de *Romeu e Julieta* quanto a sua ousadia, o grupo de Paschoal foi saudado por grande parte da crítica especializada porque era a primeira vez no país que a tragédia dos jovens amantes de Verona era representada em vernáculo nacional. O nome de Shakespeare fundamentou então a iniciativa de Paschoal, junto de um grupo de moços, de lançar no Brasil um “teatro de arte”, um teatro digno dos apelos civilizatórios de uma elite desejosa em construir uma nação a partir do desenvolvimento cultural do país. A audácia do empreendimento manteve em alta, portanto, o sucesso que caracterizou o espetáculo de estreia do TEB, de modo que a base para a monumentalização do grupo, naquele momento, foi a glorificação dos fins que justificavam o seu surgimento. Era lançado então o Teatro do Estudante do Brasil, um empreendimento calcado no civismo e na abnegação juvenil, fiado na arte e em prol da nação.

O êxito do espetáculo de estreia do TEB, no entanto, não teve razão apenas nas intenções nacionalistas do grupo, ou ainda no arrojo que significava na época levar à cena Shakespeare com um grupo de jovens amadores. O tamanho do espetáculo impressionou tanto quanto os motivos que o animaram. Na equipe foram contabilizadas mais de trezentas pessoas. E à frente de tudo isto, e ao lado de Paschoal, esteve uma das atrizes mais aclamadas do teatro no Brasil: Itália Fausta (Figura 2). Como diretora cênica do espetáculo, ela cuidou de muitos aspectos da encenação de *Romeu e Julieta*, como a preparação dos atores e a movimentação deles no palco, além da composição de atmosferas e ambientações da peça.

É difícil precisar a origem da relação de Itália Fausta com o aparecimento do TEB. O início de tudo parece ter se dado com um convite que a atriz recebera de Paschoal, conferindo-lhe o comando do espetáculo de estreia do TEB. Disse Itália Fausta que pensou a princípio em rejeitar a proposta lançada por Paschoal, mas que acabou aceitando porque não se poderia recusar nada à mocidade.²

Itália Fausta e Paschoal já eram amigos quando este teve a ideia de fundar o TEB. Também não se sabe ao certo como começou a amizade entre eles.

² Itália Fausta e o seu entusiasmo em torno de *Romeu e Julieta*. *A Noite*, Rio de Janeiro, 23 out. 1938. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

É provável que o encontro dos dois tenha se dado no próprio meio teatral, haja vista alguns pontos de encontro na história dos dois artistas. Assim como Paschoal, Itália Fausta também participou do Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra. E, antes disso, ela foi atriz da Companhia de Gomes Cardim, o primeiro homem a avaliar uma peça teatral de Paschoal, quando ele ainda era menino.³ Já no ano de 1933, houve um concurso para o arrendamento do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, do qual participou a Empresa Artística Limitada. A proposta dessa organização, dirigida por Jaime Costa, era a de ser uma companhia de comédia brasileira. Itália Fausta seria a diretora cênica dessa empresa, que teria um repertório formado por obras de autores nacionais, entre os quais estava Paschoal. Não se sabe o desfecho de tal concurso, mas, em 1937, Itália Fausta e Paschoal voltam a figurar em uma folha de serviços elaborada por Jaime Costa. Porém, dessa vez, eles estavam cotados ao cargo de ensaiador. Tania Brandão (2009) situa a iniciativa do ator-empresário em um pedido de subvenção enviado ao Ministério da Educação e Saúde, por meio de um edital lançado pela Comissão de Teatro Nacional.

Se não é fácil precisar de onde vem a amizade entre Paschoal e Itália Fausta, não é tão difícil, no entanto, supor por que a atriz foi chamada por Paschoal para ser a diretora do primeiro espetáculo do TEB. Além da simpatia que Itália Fausta declarava ter pela mocidade, a sua disposição com o teatro amador — dada a sua participação, como já mencionado, no grupo de Álvaro Moreyra — a tornava um pouco diferente dentro do cenário teatral da época. Também não se pode esquecer que a atriz herdara de sua experiência no Teatro da Natureza o título de “a maior trágica” do teatro nacional.⁴ Dessa forma, pessoa alguma parecia ser melhor do que ela para dirigir a tragédia de Shakespeare que lançaria o TEB. Ao que tudo indica, Itália Fausta chegou ao TEB depois de o texto já ter sido escolhido, e quando parte do elenco também já estava reunida. Portanto, ela não participou da escolha da peça de estreia do grupo.

O elenco de *Romeu e Julieta* foi formado por estudantes de escolas superiores e secundárias.⁵ Parece que os jovens foram se oferecendo como atores de-

³ Sobre os aspectos iniciais do envolvimento de Paschoal com o teatro, ver Fontana (2009).

⁴ Sobre o Teatro da Natureza, ver Metzler (2006). O assunto é um pouco mais explorado no penúltimo capítulo deste livro.

⁵ Seguem os nomes de alguns dos atores e suas procedências escolares: Sônia Oiticica (Escola Técnica Secundária), Romeu (acadêmico de Direito), Antonio de Pádua (Universidade do Distrito Federal), Justiniano J. Silva (Faculdade de Direito), Geraldo Avellar (Faculdade de Direito), Paulo Baptista Pereira (Curso Brasil), Victorio Capparelli (Faculdade de Medicina), Athayde Ribeiro da Silva (Faculdade de Direito), Elvira Salles

pois de uma divulgação “boca a boca” da iniciativa de Paschoal. O recrutamento da equipe de moços — disposta a enfrentar o desafio de pôr no palco um texto de Shakespeare — parece ter se dado por uma espécie de cadeia, pois “um foi chamando o outro” para que, no final, fosse formado o conjunto dos 24 jovens responsáveis pela realização de *Romeu e Julieta*.

Inicialmente, a notícia de que seria criado no Brasil um grupo de teatro formado pela mocidade foi divulgada pela própria Casa do Estudante. E foi inclusive da CEB que saíram alguns dos jovens que compuseram a equipe técnica desse espetáculo. Paulo Porto, o Romeu, relatou que se sentiu obrigado a fazer o teste para um dos papéis da peça pois ele era um dos muitos estudantes que recebia apoio da CEB. Na época, o ator era diretor do Departamento Social da Casa do Estudante, de tal modo que teve de aceitar a incumbência de ser ator do primeiro grupo de teatro custodiado pela entidade (Teatro Vivo, 1979). Athayde Ribeiro da Silva, o Teobaldo, foi outro estudante que também já tinha laços estreitos com a CEB quando foi “feito” ator de *Romeu e Julieta*. Ele trabalhava como auxiliar na entidade, e, como tal, era um dos jovens que a presidente Anna Amélia ocasionalmente apresentava a atores e a empresários de famosas companhias do teatro profissional, a fim de angariar entradas gratuitas para estudantes em temporadas recém-iniciadas.⁶ O ator Sandro Polônio declarou que também frequentava a Casa do Estudante do Brasil, e que foi lá que ficou sabendo da “ideia revolucionária” de Paschoal (*Dionysos*, 1978, p. 68). Ele era sobrinho de Itália Fausta, e, aparentemente, teve conhecimento da investida artística de Paschoal antes mesmo do que sua tia.

Sônia Oiticica, a Julieta, revelou que foi Antônio de Pádua, o Mercutio, quem lhe falou sobre a iniciativa de fundar o Teatro de Estudante do Brasil, durante uma visita que ele fizera a sua casa. O rapaz era aluno de seu pai, José Oiticica, no Colégio Pedro II. No dia seguinte desse encontro com o amigo, Sônia foi à casa de Paschoal, onde se deram os primeiros ensaios e reuniões para a montagem do espetáculo de estreia do TEB. Depois de decidido que a peça montada seria *Romeu e Julieta*, Sônia chamou as outras atrizes que completariam o elenco feminino: Ivette (a Senhora Montecchio), Ilka (a Senhora Capuleto); e Elvira (a Ama). As três eram irmãs, integrantes da família Salles da Fonseca. Sônia diz

Fonseca (Escola Técnica Secundária), Ilka Salles Fonseca (Escola Nacional de Música), Yveta Salles Fonseca (Escola Técnica Secundária), J. Batista de Alvarenga (Faculdade de Direito). O que vai pelos teatros. Correio da Noite, Rio de Janeiro, 21 out. 1938. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁶ Essa prática de pleitear ingressos era feita via correspondência. Anna Amélia assinava esses pedidos que eram então levados pelos jovens auxiliares da CEB às companhias profissionais. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

que Elvira e Ilka eram colegas suas, e que Ivette foi chamada porque ainda faltava quem fizesse a mãe de Romeu (Vargas, 2005).

Diz Sônia Oiticica que a escolha por montar *Romeu e Julieta* para a estreia do TEB foi devido à sua entrada no grupo:

Quando cheguei, vi que a única moça presente era eu. Iam começar a ensaiar Júlio César. Paschoal, quando me viu, foi dizendo: *Por que não montamos Romeu e Julieta, se já temos uma Julieta? E me deu o monólogo do veneno para ler.* (Ibidem, p. 33-34)

Depois da leitura de Sônia, Paschoal teve certeza de que a tragédia dos jovens amantes de Verona era a peça exata para dar início aos trabalhos do TEB. Sônia diz que Paschoal parece ter gostado do modo como ela lera a peça, como ela mesma relatou, com “certo desembaraço”, visto ser do gosto de Sônia “ler alto” (ibidem, p. 33).⁷

Quanto à escolha do texto a ser encenado, conta Paschoal que “foi um problema a escolha de peças” para a estreia do TEB, pois foram sugeridas ao grupo obras de Racine, Molière, além de uma tragédia de Sófocles.⁸ Barbara Heliodora acreditava que uma suposta popularidade do texto *Romeu e Julieta* foi um fator importante para que Paschoal finalmente optasse por ele. Para ela, Paschoal selecionara a peça por acreditar que ela “seria a mais acessível” ao público, entre os textos já apontados, visto ser tal obra de Shakespeare aquela de que “as pessoas mais tinham ouvido falar” (apud Fontana, 2009). Realmente Paschoal pensava, na época, que, apesar de o texto clássico não ser uma preferência das massas,⁹ era Shakespeare “o mais popular de todos os autores”.¹⁰

Ainda assim, mesmo Paschoal acreditando na popularidade de Shakespeare e da peça *Romeu e Julieta*, Sônia Oiticica relata que alguns ajustes foram realizados no texto encenado a fim de facilitar o entendimento dele pela plateia. Segundo a atriz, palavras foram trocadas e alguns cortes foram feitos para que o público pu-

⁷ A mesma história é contada por Sônia Oiticica na revista *Dyonisos*, n. 23, 1978, na seção “Depoimentos”, e no programa de rádio *Teatro Vivo* (1979).

⁸ Um drama de amor que tem mais de três séculos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 out. 1938. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁹ MAGNO, Paschoal Carlos. Teatro na Inglaterra. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 15, p. 9, maio 1938. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁰ MAGNO, Paschoal Carlos. Teatro na Inglaterra. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 16-17, p. 3, jun.-jul. 1938. Acervo Paschoal Carlos Magno.

desse acompanhar melhor a obra de Shakespeare. Quanto a isso, Sônia diz: “Queríamos, mais do que tudo, que o texto fosse compreendido pelo público” (Vargas, 2005, p. 36). Diante de tal tarefa, a versão utilizada de *Romeu e Julieta* pelo TEB era toda em prosa, e não em versos, como no original. Tratava-se, na realidade, de uma tradução portuguesa de Domingos Ramos. Dois volumes desta obra utilizados na montagem de estreia do TEB foram localizados: um que pertenceu a Itália Fausta e outro à atriz Sônia Oiticica.¹¹ Porém, é preciso, antes que se prossiga com a descrição dessas fontes primárias da pesquisa, tratar de um aspecto curioso acerca do texto que os atores receberam para o ensaio de *Romeu e Julieta*, conforme consta nos relatos da atriz. Sônia Oiticica diz que aos jovens foram dadas só as suas falas na íntegra. Eles não tinham o texto inteiro; apenas a última palavra das falas de seus interlocutores (as deixas) lhes havia sido fornecida (idem).

Sônia Oiticica, no entanto, conseguiu o texto completo; provavelmente o adquiriu por conta própria, sob influência de seu pai. José Oiticica foi poeta e lecionava na Escola Dramática e no Colégio Pedro II, no qual foi professor de Português. Assim, a educação que ela havia recebido em casa parece ter impulsionado a jovem a ter para si a obra inteira na qual ela tomaria parte na condição de protagonista. A descrição do livro-texto de Sônia Oiticica corresponde àquela feita pela pesquisadora Tania Brandão (2009, p. 101) em relação ao caderno de direção de Itália Fausta:

Trata-se de um pequeno volume encadernado: Shakespeare, *Romeu e Julieta*. Porto: Livraria Chardron, de Lélo & Irmão, Ltda. Editores, 1924. A sua aparência externa é a de um livro bastante manuseado, mas em bom estado, forrado em papel chagrim castor. Na capa anterior tem filigranas em baixo relevo, com motivos florais e geométricos, motivos alusivos à tragédia e à comédia e, ao alto, no centro, a representação do rosto do autor, embaixo de seu nome e do título, outrora dourados. Na parte posterior da capa, há a logomarca do editor em relevo. A lombada conta com o mesmo motivo floral e geométrico, abaixo do nome do autor e do título e acima do nome da editora, originalmente em douração, que também se perdeu com o tempo.

¹¹ O livro-texto de Itália Fausta está sob a guarda da historiadora Tania Brandão, e o de Sônia Oiticica pertence a Maria Thereza Vargas. Ambos foram gentilmente cedidos para consulta à pesquisadora.

Entretanto, se a edição do livro de Itália Fausta data de 1924, a do livro de Sônia Oiticica é de 1918, e corresponde à segunda edição da tradução de Domingos Ramos. Na folha de rosto do exemplar de Sônia, há a assinatura da atriz e, logo abaixo, o ano da montagem do Teatro do Estudante: 1938.

As indicações que se encontram no livro-texto de Sônia sobre a realização do espetáculo do TEB são alterações nas falas da atriz e nas dos seus colegas de cena. Raramente há alguma rasura nas partes em que ela não estaria presente no palco. A razão para as modificações nas falas de Julieta, encontradas no texto de Sônia, corresponde ao objetivo que Brandão identifica como sendo o da maioria das anotações que existem no livro-texto de Itália Fausta:

As anotações mais numerosas são as de tratamento de texto: poucas são as falas que permaneceram sem qualquer modificação, no sentido de corte, algum abasileiramento, objetivação da fala. Na realidade o texto foi adaptado, com cortes diversos, o expurgo dos *lusitanismos* e ampliação da atmosfera coloquial. (Ibidem, p. 102)

No sentido da “objetivação da fala” e da “ampliação da atmosfera coloquial” de que fala Brandão, as mudanças mais frequentes encontradas no texto de Itália Fausta são: a supressão de quase todas as interjeições (Ah!, Oh!, Ai!), e o remanejamento das frases para uma sintaxe mais simples, seguindo a ordenação mais comum de sujeito, verbo e predicado. Isso pode ser visto como uma medida para facilitar o acesso do público ao texto de Shakespeare e como uma forma de tornar mais fácil aos jovens a tarefa de dizer aquelas falas.

Em relação aos cortes, pode-se dizer ainda, ao analisar o livro-texto de Itália Fausta, que a peça sofreu uma mutilação. Itália Fausta alterou a estrutura toda da peça de Shakespeare, pois, além de várias falas, algumas cenas foram suprimidas quase que inteiras. As partes do texto que foram cortadas apontam para uma opção da direção do espetáculo no que se refere a agilizar a ação dramática da peça. Isso se percebe pela natureza do que foi extraído. Primeiro, o que foi geralmente suprimido das falas foram os trechos em que os personagens elucubravam sobre alguma questão, ou faziam “rodeios” para exprimir o seu ponto de vista acerca de alguma situação. Um exemplo ótimo desse tipo de corte é um que há logo na primeira cena da peça. A Senhora Montecchio pergunta por Romeu a Benvolio. De acordo com o que há no texto de Shakespeare, na tradução de Domingos Ramos, Benvolio diria o seguinte:

Minha senhora, uma hora antes do sol bem amado ter mostrado a sua frente na janela de ouro do oriente, um mal es-

tar me obrigou a sair e à sombra dos sicómoros plantados ao oeste deste lado da cidade, vi o vosso filho, tam madrugador como eu, a passear: dirigi-me a êle, bem me viu, mas escondeu-se pela ramaria do arvored: eu, pondo o caso em mim, que, quanto mais solitário estou, mais preocupado me sinto, segui o meu caminho sem perturbar o seu, e evitei com satisfação quem tinha com satisfação em me evitar.¹²

Na peça do TEB, Benvolio respondeu de maneira bem mais precisa: “Vi-o antes do sol nascer, dirigi-me a ele. Sem dúvida precisava de solidão. Compreendi e afastei-me”.¹³ Pode-se notar, com esse exemplo, que, atrelada à vontade de simplificar o texto de Shakespeare, estava a intenção de Itália Fausta de fazer uma espécie de intermediação entre o autor e a plateia, e também entre Shakespeare e os jovens atores do TEB. Tal atitude se percebe na disposição dela em explicar o que o autor queria dizer de modo mais sucinto e claro. Quanto às cenas que foram quase suprimidas por completo, a atitude é ainda condizente com esta, pois as partes retiradas do texto foram aquelas que não pareceriam interferir diretamente na história, contribuindo assim para uma sintetização da trama, pondo em evidência a linha mestra do enredo da tragédia. Logo, mesmo que os trechos suprimidos caracterizem a peça de alguma forma, ao constituir o espetáculo, Itália Fausta parece ter preferido imprimir um ritmo cênico mais veloz à apresentação, em vez de mostrar ao público os pormenores da situação de *Romeu e Julieta*. A eliminação da cena IV do ato IV é emblemática nesse sentido. Trata-se de um momento curto da peça que mostra a família de Julieta ocupada com os preparativos do seu casamento com Páris. É uma cena anterior àquela em que a Senhora Capuleto e a Ama encontram a menina “morta”. Pode-se dizer que a cena não interfere diretamente no desenrolar da história, mas ela contribui, sem dúvida alguma, para evidenciar o aumento da tensão da peça, que vai culminar na morte dos dois amantes.

Diante de tantos cortes, o *Romeu e Julieta* do TEB acabou tendo quatro atos e 21 quadros, e a tragédia de Shakespeare é composta de cinco atos e 24 cenas, sem contar com os dois prólogos que antecedem o primeiro e o segundo atos da peça.

Além de adaptar o texto ao colocá-lo em cena, foi também Itália Fausta quem cuidou de elencar todos os objetos cênicos que deveria ter o espetáculo. No final

¹² Ato I, cena I. De acordo com a edição utilizada por Itália Fausta, a página em que se encontra esse trecho é a 11.

¹³ Anotação contida no livro-texto de Itália Fausta.

de seu caderno de direção, há uma lista do que os atores teriam de usar em cena (Brandão, 2009, p. 103). Ela serve para introduzir a segunda principal atribuição de Itália Fausta como diretora de *Romeu e Julieta*, pois, se a primeira de suas funções foi, certamente, a de transformar os jovens estudantes em atores, coube a ela também a responsabilidade sobre a ambientação do espetáculo. Isso pode ser percebido em outra relação que também integra o seu caderno de direção:

1º acto

1º quadro — Dia — manhã de sol, raios solares invadem a scena.

2º " — Tarde de verão — Por do sol — Invade a scena, luz crepuscular

3º " Luz acesa em scena, luz mortiça de candeeiros de azeite.

4º " Luar em scena

5º " Luar em scena, e reflexos de archotes, lanternas ect. —

2º acto

1º Quadro — Noite de luar, foco sobre Romeo e Julieta.

2º " Luz aceza em scena, luz mortiça de lanternas de convento.

3º " dia — sol, toda luz em scena

4º " tarde — escurecendo

5º " Luz aceza de lanterna de azeite

6º " Luz de dia, tarde, sol — ocaso —

3º acto

1º Quadro — Noite, em scena luz mortiça de candeeiros de azeite

2º " Noite — luz aceza de lanterna de azeite

3º " Luz aceza em scena

4º " Madrugada começa amanhecer.

5º " Em scena luz apagada, entra pela janella, luz fraca da madrugada

4º acto

1º quadro — Dia Em scena forma luz quando a porta abre ou pela janella entram raios de sol.

2º Luz aceza (trecho ilegível)

3º Noite —

4º Luz aceza em scena

5º Scena escura clareia quando entram tochas

(Idem)

Pode-se notar que os ambientes de *Romeu e Julieta* foram preparados essencialmente a partir da iluminação dos quadros. Apesar de os recursos técnicos não serem muitos, eles foram usados para indicar a hora do dia em que se passava cada

uma das situações da peça, de modo a pôr no palco as indicações de tempo de Shakespeare. Além desse cuidado quanto à dinâmica da luz em *Romeu e Julieta*, Itália Fausta, junto de Tilde Cavalcanti, parece ter programado um cenário que não se concretizou por falta de verba.

No livro-texto de Itália Fausta há desenhos de oito espaços que supostamente foram elaborados por Tilde Cavalcanti.¹⁴ Quatro deles aparecem logo no início do caderno de direção, e recebem os seguintes nomes: *Jardim de Baile e Cenas de Balcão*, *Quarto de Julieta ou sala dos Capuletos*, *Planta baixa — Torre; Praça e Rua*. Mais à frente estão outros dois desenhos: *Cela de Frei Lourenço* e *Cena entre Romeu e Boticário*. E, já no final do livro-texto, estão os dois últimos espaços: *Cena do Túmulo* e *Cena entre F. Lourenço e F. João*. Todos esses oito desenhos parecem corresponder aos oito cenários que Itália Fausta contabilizou em uma relação de quadros e atos, organizada no início de seu livro-texto. Seu conteúdo se encontra apresentado na seguinte listagem:

1º acto | 5 Quadros

1º Praça

2º Rua

3º Sala Capuleto

4º Rua

5º Jardim

2º acto | 6 Quadros

1º Jardim com balcão

2º Cela

3º Rua

4º Jardim

5º Cela

6º Praça

3º acto | 5 Quadros

1º Quarto de Julieta

2º Cela

3º Sala Capuleto

4º Jardim com balcão

5º Quarto de Julieta

¹⁴ Tilde Cavalcanti, a cenógrafa da peça, foi um membro importante da Casa do Estudante do Brasil e aluna da Escola de Belas Artes. No ano de 1938, ela era diretora de Intercâmbio Internacional da CEB.

4^o acto | 5 Quadros

1^o Cella

2^o Quarto de Julieta

3^o Rua de Mântua

4^o Cella

5^o Cemitério

Mesmo não se sabendo ao certo que quadro se encaixaria em cada desenho, percebe-se, de acordo com os seus títulos, que eles serviriam para ilustrar os principais ambientes do espetáculo. Porém, conforme já dito, não houve construção de cenário algum para *Romeu e Julieta*. Ele foi montado com painéis de ópera do Theatro Municipal e móveis emprestados por diversas pessoas que simpatizavam com a causa de Paschoal e dos moços da CEB. Ainda assim, tais desenhos servem para mostrar que houve uma concepção, ainda que mínima, por parte de Itália Fausta, junto com Tilde Cavalcanti, na elaboração de um projeto para a montagem de *Romeu e Julieta*. Tal projeto pode ser percebido na existência desse cenário não concretizado e em alguns outros cuidados de Itália Fausta quanto à composição da cena.

Não se pode dizer que Itália Fausta tenha se preocupado apenas em ambientar a peça de Shakespeare. Ela também tentou criar atmosferas para *Romeu e Julieta*. Isso se nota em algumas indicações que há no seu caderno de direção. Um exemplo é que, na cena do balcão (cena II, ato II) ela recorreu à elaboração de um luar para adornar a noite dos jovens amantes. Este pode não ser um efeito original, mas corresponde a uma preocupação da diretora de impor um clima romântico para a cena mais célebre da peça. Outra indicação sua que é exemplar nesse sentido aparece já no fim da peça, quando Romeu retorna a Verona depois de ter encontrado o Boticário. Nesse quadro, o penúltimo do espetáculo, há uma anotação de Itália Fausta sobre o final da cena que diz: “música — ritmo de cavalgada de Romeu para Verona”. Dessa forma, parece que Itália Fausta queria acelerar a expectativa da própria plateia, fazendo com que a cavalgada correspondesse à ansiedade de Romeu.

Consta também no seu livro-texto, bastante rabiscado, outro tipo de anotação que merece uma atenção especial. A diretora marcou as entradas e saídas dos atores, além dos seus deslocamentos em cena, de acordo com uma divisão de palco antiga, utilizada pelos ensaiadores. Quem repara nisso é a pesquisadora Tania Brandão (2009, p. 103): “não há nada no trabalho de Itália Fausta que não seja a forma mais tradicional e *antiga* de movimentar os atores através dos planos e algarismos de colocação”.

A responsabilidade pela movimentação dos atores ficava, dentro do esquema das companhias teatrais, a cargo dos ensaiadores. Esses, para organizar

o palco, o dividiam de forma imaginária em nove “pedaços”, que era o resultado da multiplicação da profundidade do palco pela sua largura. Tania Brandão diz que Décio de Almeida Prado (1988) é quem melhor explica esse processo de marcação antiga. E, seguindo as suas indicações, o esquema de divisão do palco para um ensaiador pode ser ilustrado da seguinte maneira:

Fundo do palco

Esquerda alta	Centro alto	Direita alta
Esquerda centro	Centro centro	Direita centro
Esquerda baixa	Centro baixo	Direita baixa

Plateia

As anotações de Itália Fausta sobre a movimentação dos atores correspondem a esse esquema antigo. A diretora utilizava-se de siglas, como EA (esquerda alta) ou DB (direita baixa) para organizar o deslocamento dos jovens do TEB.

Contudo, se a marcação dos atores seguia uma prática dos ensaiadores, não se pode restringir o trabalho de Itália Fausta com os jovens a este de ordenar o “entra e sai” do palco. Como já mencionado anteriormente, ela teve de ensinar aos jovens o que era ser ator. E de maneira rápida e prática. Nesse sentido, é válido o que diz Maria Jacintha sobre Itália Fausta: “Fez trabalho árduo; ensinou os primeiros passos, no palco, aos amedrontados estudantes que só traziam sensibilidade e amor e nada sabiam em relação à vida dentro do palco.”¹⁵ No que se refere à rotina com os moços do TEB, falou Itália Fausta, uma semana antes da estreia do grupo, em palestra ao jornal *A Noite*: “[...] estou a três meses ensaiando *Romeu e Julieta*. Os ensaios vêm sendo três vezes por semana, sendo, que, aos domingos, se iniciavam sempre às 15 horas para acabar sempre depois da meia noite, improvisando os estudantes jantares e pequenas ceias...”¹⁶ Nota-se que, se hoje esse tempo de ensaio pode ser considerado curto, em comparação com a prática das companhias teatrais da época, ele é longo.

¹⁵ JACINTHA, Maria. Os grandes momentos do teatro brasileiro contemporâneo. Texto datilografado, s.d. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁶ Recorte de jornal [1938]. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Além do período de preparação da peça, outro ponto ressaltado por aqueles que participaram do empreendimento, no que se refere à forma como se deram os ensaios de *Romeu e Julieta*, foi a questão da disciplina; fator que também serviu para caracterizar a abnegação juvenil dos moços do TEB quanto à sua missão de criar no país um teatro de arte. Paschoal relatou que os atores do espetáculo “nunca faltaram aos ensaios, a não ser por doença ou porque tivessem uma prova parcial a executar na Universidade...”. Sobre o empenho destes, o mentor do grupo ainda atestou: “Isso, de disciplina e de pontualidade, é coisa rara mesmo no teatro profissional.”¹⁷ Dessa forma, dá para perceber que aos estudantes era demandado um senso de comprometimento com uma causa que incidia na própria necessidade de um aprendizado específico, o da arte do palco.

Como já dito anteriormente, os ensaios de *Romeu e Julieta* não se iniciaram pelas mãos de Itália Fausta. Ela assumiu a direção da peça quando eles já vinham sendo realizados no restaurante da CEB. Os primeiros encontros que deram início à montagem do espetáculo ocorreram, no entanto, na residência de Paschoal, no bairro de Santa Teresa. Segundo ele, lá, o trabalho de ator já havia se iniciado, “com estudantes enchendo todas as salas, a ler papéis, a estudar efeitos de voz, aprendendo gesticulação, detalhes de máscara, etc.”¹⁸

Não se sabe muito sobre como Itália Fausta preparou os jovens do TEB. Os depoimentos dos atores de *Romeu e Julieta* publicados na imprensa não trazem nenhuma informação efetiva sobre a forma como se deram os ensaios da peça. Na maioria de suas declarações, os estudantes se preocupam apenas em mostrar a sua alegria diante da oportunidade de estar trabalhando com a maior atriz brasileira da época. Quanto a isso, é significativo um manuscrito de Paulo Batista Pereira, o Montecchio:

Acho-me imensamente satisfeito com a chance que tenho no papel de Montechio.

A simpatia daquele pai tão bondoso, amigo e confidente das mágoas do seu filho, me fascinou de tal modo, que estou dando a ele o máximo de minhas possibilidades.

Considero Montechio, com sua compreensão o modelo de pai perfeito, mas ha ainda outros fortes motivos que coope-

¹⁷ Um drama de amor que tem mais de três séculos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 out. 1938. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁸ Idem.

ram na minha grande aventura: a chance [trecho ilegível] ter como diretora Italia Fausta, a glória mais legítima de nossa arte dramática, cuja competência tornou possível tão arrojado empreendimento, e Paschoal Carlos Magno, exemplo vivo do triunfo da força de vontade, para quem o impossível é uma palavra vã que não consta do seu dicionário.

Estou certo que *Romeu e Julieta* virá revelar vocações bem fortes para a cena que poderiam figurar sem desdenho ao lado dos nossos melhores profissionais.¹⁹

A declaração revela, além da devoção que o elenco do TEB tinha por Itália Fausta e Paschoal, uma linha de construção de personagem, ainda que rasa. Sobre o assunto não foram localizados outros depoimentos, e, portanto, qualquer conclusão a respeito da criação dos papéis de *Romeu e Julieta* seria precipitada.

Há ainda um fator importante a ser comentado no espetáculo de estreia do TEB: a não utilização do ponto pelos atores. Tania Brandão (2009) repara que nem no livro-texto de Itália Fausta nem no programa da peça, há qualquer menção sobre a existência do ponto teatral. A pesquisadora também afirma que a atriz Sônia Oiticica declarou a ela que o “ponto existiu apenas com o funcionário do teatro, um empregado que tinha que estar lá — mas os jovens atores pediram para que se calasse, pois não conseguiam trabalhar com ele” (p. 104). Na seção “Humor Globinas”, do jornal *O Globo* de 27 de outubro de 1938, aparece inclusive uma piada a respeito do assunto:

De repente estabeleceu-se a confusão.

E o Ponto? Ninguém se lembrara dele.

— E o Ponto? Quem quer ser o Ponto? perguntou o Paschoal Carlos Magno, revirando para trás os olhos e os cabelos em desalinho.

— O Ponto? Ainda não foi “sorteado”, responde um estudante distraído.²⁰

Diante da ausência do ponto, o texto ficou sob a responsabilidade dos próprios atores, o que não era costume no meio teatral até então. O ponto era

¹⁹ Manuscrito não datado. Trata-se, possivelmente, de algo elaborado visando divulgação nos jornais. Acervo Paschoal Carlos Magno.

²⁰ Recorte de jornal, [1938]. Acervo Paschoal Carlos Magno.

necessário no teatro profissional por dois motivos. Primeiro, porque o ritmo de produção das companhias teatrais era frenético, chegando mesmo a ser produzida uma peça por semana, o que quase impossibilitava a memorização dos textos por parte dos atores. Depois, porque, no teatro brasileiro, o texto não era o elemento mais importante do espetáculo. A habilidade dos atores de enxertarem frases suas (os “cacos”) na hora da apresentação da peça era o que fazia mais sucesso com o público, de maneira que não importava tanto se o ator sabia ou não de cor o que havia sido escrito pelo autor. Décio de Almeida Prado (1988, p. 18) diz que, dessa maneira, a função do ponto era a de garantir uma ordem mínima ao espetáculo, quando tentava “chamar” a peça “de volta ao que fora escrito e ensaiado”.

Logo, nota-se que se a preocupação dos jovens do TEB era a de transmitir as palavras de Shakespeare, a de Itália Fausta era a de arrumar todo o espetáculo para que a peça se constituísse como conjunto. Todo esse trabalho em equipe evidencia a ruptura que significou a estreia do TEB no contexto do teatro nacional, pois, para todos os envolvidos, o mais importante era introduzir Shakespeare no teatro brasileiro. Portanto, nada nessa montagem do TEB tinha mais *status* e merecia mais atenção do que o próprio dramaturgo inglês.

Há ainda outro elemento importante que aparece em *Romeu e Julieta*, e que serve para mostrar como era forte a ideia de unidade no espetáculo de estreia do TEB: a já referida participação de um conjunto de alunos de escolas primárias e secundárias para compor as massas. Estas serviam, em *Romeu e Julieta*, para tornar mais verossímeis as cenas do baile ou a do funeral, ou ainda aquelas que se passavam em ruas ou em praças. A ordenação dessa aglomeração de estudantes também ficou a cargo da direção do espetáculo. No livro-texto de Itália Fausta há várias indicações sobre o aparecimento no palco desses grupos de comparsas. Por essas anotações, percebe-se que as massas, na maioria das vezes, apenas atravessavam as cenas — sendo sua presença mais significativa, em questão de quantidade, no momento do baile na casa dos Capuletos. O primeiro diálogo de Romeu e Julieta, que ocorre na festa dada pela família da jovem, é antecedido pela entrada de pares que dançam. E quando essa cena termina, e se encerra o primeiro ato da peça, há outra indicação de Itália Fausta que diz: “entram os pares dançando o minueto”. No livro-texto de Sônia Oiticica há uma anotação que completa a indicação de Itália Fausta. Os pares, segundo Sônia, entrariam pela frente da cena, e Julieta se confundiria com eles; depois disso, o pano caía.

A presença da massa em *Romeu e Julieta* serviu para, além de caracterizar situações e locais, dar ao espetáculo um traço de grandiosidade bastante apre-

ciado pela imprensa e por aqueles que relatam suas lembranças da peça. Quanto a isso, outros elementos foram úteis para imprimir um aspecto de magnificência ao espetáculo que marcou o lançamento do TEB. Houve a participação de uma orquestra formada pelos alunos da Escola Nacional de Música, regida pelo maestro F. Chiaffitelli, e mais um conjunto de 70 alunas da Escola de Bailados do Municipal, dirigido por Maria Olenewa. Um conjunto de canto orfeônico, formado por alunas das escolas secundárias do Município do Rio de Janeiro, cantou nas cenas festivas de *Romeu e Julieta*, sob a direção de Ceição Barros Barreto.

Para vestir tantos participantes, Paschoal contou com a ajuda de Gabriela Bezanson Lage, que parece ter deixado o acervo do Theatro Municipal à sua disposição, para que estudantes virassem pajens, nobres e príncipes. Apenas a vestimenta dos personagens principais ficou a cargo de Tilde Cavalcanti. Não foram encontrados registros de suas criações, apenas alguns desenhos dos vestidos de Julieta divulgados no jornal *A Noite*. Sabe-se que Sônia Oiticica teve três vestidos diferentes (um branco, um rosa e um azul) para usar ao longo do espetáculo, pois há um manuscrito da atriz que revela a ordenação de sua troca de roupa.²¹

A imprensa não deixou de notificar nos jornais a suntuosidade do empreendimento de Paschoal, de modo que o Teatro do Estudante estreou amparado por diversos comentários acerca daquilo que ele trazia de novo ou vinha reclamar como uma necessidade: a instauração de uma arte séria no seio do nosso teatro nacional, o lançamento de um conjunto amador formado por estudantes no Brasil, e a primeira montagem da peça *Romeu e Julieta* em vernáculo nacional, encenada por um grupo brasileiro.

Paschoal parece ter utilizado toda a sua influência entre a imprensa para que *Romeu e Julieta* figurasse nas páginas de diversos periódicos da capital federal. As notícias que lançaram o TEB são, geralmente, enunciações que tratam com louvor da empreitada de Paschoal junto de Itália Fausta e dos moços. Para a imprensa, a maior novidade do Teatro do Estudante consistia na sua pretensão de ser ele no Brasil o protótipo de um “teatro sério”, opondo-se, portanto, ao que se vinha realizando em termos de espetáculo no Rio de Janeiro, realizações vistas por muitos cronistas como a manifestação de uma arte defasada, empobrecida. A notícia de *A Noite* é emblemática quanto à elevação do amadorismo juvenil em detrimento do teatro profissional:

²¹ Trata-se de anotações em um pedaço de papel, documento pertencente à Maria Thereza Vargas.

A mocidade estudantil, com essa louvável iniciativa, propõe-se a fazer teatro sério, verdadeiro. Não os seduziu a ideia de representar uma comédia qualquer, dessas cuja finalidade única é divertir os espectadores. Lançam-se a um empreendimento mais elevado.²²

Dessa forma, percebe-se que já no lançamento do grupo aparece aquilo que vai figurar, durante toda a sua existência, como o maior mérito do TEB: o seu caráter de desprendimento, de desinteresse. *Romeu e Julieta* configura-se como uma espécie de doação juvenil, uma ação patriótica que visa à elevação não só do teatro e da cultura nacionais, mas também do espírito do povo. Sobre tal função do Teatro do Estudante, são ilustrativas algumas palavras publicadas no *Correio da Noite*:

Com a maior dedicação, a senhora Itália Fausta vem dirigindo os trabalhos desse punhado de moços que, fugindo ao utilitarismo pragmático, animados pela alegria criadora de Paschoal Carlos Magno, resolveram contribuir para o progresso espiritual do Brasil. [...] O público carioca não deve perder a oportunidade de assistir e aplaudir esse espetáculo raro no seu gênero, lindamente encenado e luxuosamente vestido. A “Casa do Estudante” [...] não tem medido sacrifícios para que *Romeu e Julieta* seja digno de seus realizadores e prove mais uma vez o idealismo construtor dos nossos jovens.²³

Assim, nota-se que a monumentalização do TEB se deu com ênfase nos fins que o justificavam como projeto, os quais se pautavam na junção do caráter cívico do empreendimento com a abnegação juvenil — sua força motriz. Austregésilo de Athayde não deixa de ressaltar o fato de a mocidade ser um grupo de entusiastas guiados por nobres propósitos: “Amando a arte pela arte, esses estudantes incorporam a sua existência uma dignidade nova e criam ideais, que, entre nós, infelizmente, estão se tornando cada dia mais tênues e ras-teiros”. Pautando seu elogio na beleza do texto shakespeariano, Austregésilo de Athayde trata do aparecimento do TEB como o surgimento no país de “uma

²² *Romeu e Julieta* — Interpretado por estudantes. *A Noite*, Rio de Janeiro, 26 out. 1938. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

²³ O que vai pelos teatros. *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 21 out. 1938. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

esplêndida escola de preparação intelectual, de apuração do gosto artístico, de formação de caracteres e de elevação do espírito da juventude.”²⁴ Muitas das matérias que cobrem o lançamento do TEB ressaltam tal ligação entre Shakespeare, beleza, arte, moral e civismo, preceitos que não deixam de ser os pilares do grupo de Paschoal, pelos menos no que diz respeito ao objetivo principal de sua criação.

É possível perceber, em meio a tantas exaltações à iniciativa de Paschoal, alguns exageros na dose de louvores concedidos ao TEB. Em algumas matérias publicadas em periódicos cariocas, aparecem fatos que não condizem com o processo real pelo qual se deu a montagem de *Romeu e Julieta*. É significativo o erro cometido pelo jornal *A Noite* quando noticia como se formou o elenco do TEB: “Um grupo de rapazes e moças de talentos, escolhido com muito apuro, representará *Romeu e Julieta*, a peça imortal de Shakespeare.”²⁵ Sabe-se que mal houve seleção para a escolha dos atores de *Romeu e Julieta* — além do mais, todos eram amadores, e a maioria deles, estreante. Outro tipo de “excesso” cometido pela imprensa foi identificado em *A Nota*. Dessa vez, porém, o engodo se refere à elaboração do cenário e do figurino de *Romeu e Julieta*: “Montagens luxuosas e confeccionadas com todo o rigor, indumentária própria, cenários completos, eis o que ornará a apresentação da tragédia de Shakespeare, pelos estudantes cariocas.”²⁶ Esse tipo de notícia, ressaltando o requinte e o luxo da peça de estreia do TEB, foi, inclusive, recorrente na imprensa carioca, e escamoteia, em parte, o maior problema do amadorismo teatral, tal qual ele se instala, no Brasil, a partir do final da década de 1930: as dificuldades financeiras que impediam a composição de um espetáculo em todos os seus elementos.

Quanto ao trabalho dos atores, a imprensa, na maioria das vezes, louvou a iniciativa dos jovens do TEB, não tanto pelo desempenho de suas interpretações, mas pelo desprendimento que caracterizou a atitude desses abnegados que se puseram em cena com o intuito de concorrer para o progresso do teatro nacional e, conseqüentemente, do país. Os erros dos atores relatados pela crítica foram de ordem primária, como o volume de voz. Muitas falas foram perdidas por espectadores que se sentaram nas últimas fileiras do Teatro João Caetano, porque os atores, ao falar em tom confidencial, esqueciam que estavam repre-

²⁴ *Romeu e Julieta*. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 25 out. 1938. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

²⁵ O Teatro do Estudante. *A Noite*, Rio de Janeiro, 12 out. 1938. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

²⁶ Estudantes representarão Shakespeare. *A Nota*, Rio de Janeiro, 6 out. 1938. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

sentando em um espaço de dimensões consideráveis. Ainda assim, a maioria dos articulistas louvou os atores “improvisados” do TEB apenas pela coragem com que enfrentaram a árdua tarefa de representar um texto de Shakespeare. Desse modo, torna-se interessante notar como a crítica assegurou o sucesso de *Romeu e Julieta* em suas reportagens: a inexperiência teatral dos jovens foi perdoadada justamente pela complexidade que a obra shakespeariana representava como desafio. Sobre esse posicionamento da crítica, é importante reproduzir as palavras de Mário Nunes:

Tivemos a melhor das empresas. Está, nas iniciativas desse gênero, a que o diretor do Serviço Nacional de Teatro significou o seu aplauso antes de descerrar-se o velário, o teatro de amanhã, o teatro que morreu, o grande teatro. É preciso realmente encorajar tais empreendimentos que valem por um esforço educativo-cultural promissor de ótimos frutos. Que Paschoal e os estudantes continuem: cabe-lhes a glória de representar na língua que falamos *Romeu e Julieta* no Brasil. E o fizeram com real relevo artístico e galharda desenvoltura. Alguns dos improvisados atores poderiam abraçar a carreira do palco tamanhas foram as qualidades que revelaram. Por isso qualificamos esse teatro de amadores o teatro de amanhã. [...] E a platéia que acompanhou o espetáculo com tamanho interesse bem pode transformar-se no grande público que aplaudirá em futuro não muito remoto, o teatro das idéias e de sentimento, o teatro inteligência expressão da cultura, e de alto senso artístico, literário e estético.²⁷

Entretanto, houve quem repudiasse, na imprensa, a iniciativa de Paschoal e dos jovens atores de lançar o TEB apoiado em Shakespeare. Na seção “Memória de jornal” da revista *Dionysos* (1978, p. 135), há um exemplo desse posicionamento: “Um grupo de estudantes levou à cena, ontem, à noite, o *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Depois do acontecimento lutuoso da sua morte é este o segundo rude golpe sofrido pelo poeta genial”.

²⁷ Teatro do Estudante do Brasil — *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 out. 1938. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Os atores que se encarregaram dos principais personagens da peça ganharam mais atenção por parte da crítica. Dessa forma, as atuações que os jornais destacaram foram as de Paulo Porto (o Romeu), de Elvira Salles da Fonseca (a Ama), de Antonio de Padua (o Mercutio) e de Athayde Ribeiro da Silva (o Teobaldo), além de Sônia Oiticica (a Julieta), consagrada como atriz revelação. No *Diário da Noite* há um comentário interessante sobre o trabalho da jovem:

Sônia Oiticica (Julieta) teve um desempenho perfeito. Ninguém melhor que ela podia encarnar o romântico papel de Julieta. Na sua pessoa estão reunidas qualidades que raramente se aliam em uma única mulher: beleza, graça e talento. Em certos momentos do drama, o seu desempenho atingiu o máximo e todos que a viram sentiram-se arrebatados pela sua magnífica interpretação. A sua meiguice e a música de suas palavras, ao lado da harmonia dos seus movimentos, completavam a perfeição do tipo que ela, com tanto realce, representou.²⁸

Diante da grande quantidade de críticas que surgiram sobre o espetáculo, torna-se nítido o poder de mobilização de Paschoal. Naquela época, assim como hoje, os cronistas teatrais não costumavam escrever de forma abundante sobre os espetáculos amadores. No máximo saía uma nota no jornal tratando de uma apresentação ou outra de alguma iniciativa localizada fora do mercado profissional. Logo, todo o burburinho que se deu na imprensa acerca da estreia do TEB configura-se como uma exceção; e tal exceção se deve à própria figura de Paschoal. Foi ele, inclusive, que parece ter conseguido que o sucesso de *Romeu e Julieta* não ficasse circunscrito apenas no Rio de Janeiro. Pois, no final de 1938, Paschoal escreveu a diversos jornais de diferentes municípios a fim de agradecer a publicação de notas referentes ao surgimento do TEB.²⁹ Assim, foi possível averiguar que estiveram cientes da façanha shakespeariana empreendida pelos moços cariocas, as seguintes cidades: Joinville, Curitiba, Porto Alegre, Maceió, Salvador, São Paulo e Recife.³⁰

²⁸ BOMBIM, P. Teatro universitário — *Romeu e Julieta* no João Caetano. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1938. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

²⁹ Cópias de cartas expedidas localizadas no Arquivo da Casa do Estudante do Brasil.

³⁰ Considerações estabelecidas com base nos recortes de jornais que compõem um dos muitos álbuns encontrados no Arquivo da Casa do Estudante do Brasil com notícias do TEB. Além do "alcance nacional" da estreia do grupo, foi vontade de Paschoal que a notícia sobre a criação do teatro universitário no Brasil chegasse também ao exterior. Foi encontrada uma carta expedida pela CEB, destinada a Oswaldo Aranha (na época ministro das Relações Exteriores), que solicitava a distribuição de duzentos exemplares do

Paschoal, no entanto, não ficou responsável apenas pela divulgação de *Romeu e Julieta*; ficou a cargo dele também conseguir recursos para a montagem do espetáculo. É o que mostra uma pequena série de cartas, assinadas por ele e por alguns de seus auxiliares, que deixam entrever aspectos importantes da produção de um empreendimento que viria a marcar fortemente o desenvolvimento do teatro no nosso país. Tal correspondência começou a circular no final de setembro de 1938, e o primeiro envio realizado foi destinado ao prefeito do Distrito Federal.

Trata-se de um requerimento remetido a Henrique Dodsworth, que, ao informar sobre a inauguração do TEB, pede a concessão do Teatro João Caetano para o grupo — livre de qualquer ônus, de 22 a 30 de outubro de 1938 —, mais a permissão para que fossem afixados cartazes e outros meios de propaganda do espetáculo pela cidade. Os argumentos que antecedem tais solicitações versam sobre a finalidade do TEB como empreendimento e a forma como se dava, até aquele instante, a produção da peça *Romeu e Julieta*. Paschoal alega, nesse documento, que a importância do TEB estava em visar, “por intermédio do teatro, concorrer para o aperfeiçoamento da cultura nacional”.³¹ Mas justifica que, à revelia de tão alto objetivo, não poderia a CEB arcar com os gastos que envolviam a montagem de *Romeu e Julieta*; os mesmos ficariam, portanto, sob a responsabilidade do próprio Paschoal. Soma-se ainda a esse quadro de considerações o fato de que todos os elementos dessa encenação eram incumbência dos estudantes, ficando comprovado que o TEB não tinha fins lucrativos. O grupo teria, portanto, de contar com auxílios do governo. Os argumentos de Paschoal servem bem para caracterizar o seu empreendimento teatral com base em uma atitude que pode ser definida como um civismo desinteressado, a qual se torna um importante meio de legitimação do TEB perante o Estado.

Outra autoridade que recebeu uma carta de solicitação semelhante de Paschoal, como diretor do TEB, foi o ministro Gustavo Capanema. Esse documento merece referência especial, porque atesta a insistência de Paschoal em relação aos seus argumentos sobre os fins que justificariam, segundo ele, o

Boletim da CEB em diversos países estrangeiros, via Itamaraty. Segundo o documento, o número do *Boletim da CEB* enviado ao Serviço de Cooperação Intelectual do ministério continha notícias sobre a estreia do grupo. A justificativa apresentada na carta para que tal iniciativa fosse realizada era: “possibilitar a maior divulgação, no exterior, dessa iniciativa que faz honra ao movimento cultural estudantino do nosso país”. Carta datada de 19 de dezembro de 1938. Arquivo da Casa do Estudante do Brasil.

³¹ Carta de 30 setembro de 1938. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

amparo que ele vinha buscando entre as autoridades para o seu grupo de teatro amador:

A Casa do Estudante do Brasil vai apresentar, a 27 do corrente, o primeiro espetáculo do “Teatro do Estudante do Brasil”.

Trata-se de uma iniciativa que, visando concorrer para a educação do nosso povo, está merecendo a melhor simpatia por parte dos círculos estudantis.

Outras nações já possuem esse teatro de gente moça, artistas de suas universidades, que tem dado lugar à revelação de valores. O “Teatro do Estudante do Brasil” vai representar, pela primeira vez no Brasil em idioma português, “Romeu e Julieta”, de Shakespeare.

Não será demais lembrar que tudo nesse espetáculo — representação, danças, indumentária, música, coros — será feito exclusivamente por estudantes superiores e secundários, cabendo a direção cênica à competência e glória de Itália Fausta. A Casa do Estudante do Brasil que patrocina o movimento em apreço, embora o entusiasmo e a beleza da causa, não dispõe de recursos financeiros para a realização definitiva de “Romeu e Julieta”.

É certo que, conforme a lista anexa, senhoras da sociedade brasileira prestigiarão a tentativa, comparecendo ao espetáculo inicial da temporada.

Vossa Excelência que se tem mostrado um paladino do grande teatro há de certamente apoiar o “Teatro do Estudante do Brasil.” Este não pede subvenção, nem tem direitos para desejá-las. Mas obra da mocidade para a mocidade, peço vênica para sugerir a V. Ex. a compra de três desses espetáculos, cabendo ao Ministério de Educação a distribuição dos ingressos correspondentes entre os alunos das nossas escolas superiores e secundárias.

Agradecendo antecipadamente a atenção que Vossa Excelência dispensar ao “Teatro do Estudante do Brasil”, aproveito a

oportunidade para renovar-lhe os protestos de minha muito respeitosa consideração.³²

Uma semana depois de escrever esse documento, Paschoal enviou outra carta a Capanema com o mesmo propósito: a venda de três sessões de *Romeu e Julieta*.³³ Mas, dessa vez, ele coloca de maneira mais explícita as condições de sua proposta. Paschoal inicia a carta apresentando os preços estabelecidos pelo TEB para as localidades no seu espetáculo: Camarotes de frisas — 60\$000; Poltronas — 12\$000; Balcões — 8\$000; e Galerias — 4\$000. Logo depois, Paschoal afirma ao ministro a possibilidade de redução nos preços da tabela apontada, posto que, de acordo com ele, “o TEB, embora de proventos revertendo para a CEB, visa, acima de tudo, a educação do povo pelo teatro”. A lotação do teatro não deixa de ser mencionada então no ato da oferta: 52 camarotes, 630 poltronas, 244 balcões e 431 galerias. E, ao final de sua carta, Paschoal mostra explicitamente a sua habilidade no que se refere a uma espécie de “barganha ideológica”. Ele encerra incluindo o seu empreendimento teatral dentro dos propósitos e das ações ministeriais de Capanema, ao ressaltar o interesse do ministro “no problema de alevantamento da nossa cultura”.³⁴

O conteúdo das cartas enviadas ao ministro da Educação e Saúde mostra que o TEB se estabeleceu, pelo menos em nível ideológico, alinhado à política cultural desenhada por Capanema. A finalidade, o formato e a justificativa do TEB o aproximam das ações ministeriais desenvolvidas na segunda metade da década de 1930, no que se refere aos programas de incentivo à cultura nacional e às reformas educacionais. A arte estava então destinada a concorrer ao desígnio máximo de formação e de progresso da nação, imperativo do Governo Vargas.

Uma proposta parecida à que fora feita a Capanema foi endereçada também ao prefeito do Rio de Janeiro. A carta que inicia os trâmites dessa oferta data de 10 de outubro. Em primeiro lugar, Paschoal agradece o deferimento dado à sua solicitação de 10 de setembro, para então depois tratar com o prefeito do significado que o aceite de sua proposta teria não só para o Rio de Janeiro, mas para o país: “Vossa Excelência prestará, com esse apoio à temporada, duplo benefício

³² Carta de 4 de outubro de 1938. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

³³ Carta de 11 de outubro de 1938. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

³⁴ Idem.

ao povo, da capital que tão digna e brilhantemente dirige, e ao “TEB”, que será mais um passo para a educação do nosso povo.”³⁵

No dia 19 do mesmo mês, Paschoal reitera a sua intenção de venda dos espetáculos do TEB ao prefeito do Rio de Janeiro. Ele envia uma carta detalhando a tabela de preços dos lugares do teatro (a mesma submetida a Capanema), e aproveita para tratar novamente da importância da sua oferta ao frisar quais eram as finalidades educacionais e culturais do TEB: “elevant o senso estético do nosso povo”.³⁶ Mas o que chama a atenção nesse documento é a forma pela qual Paschoal insere as apresentações de *Romeu e Julieta* dentro do rol das demandas municipais. Ao tentar persuadir o prefeito, Paschoal diz saber da existência de uma verba destinada a diversões públicas na capital. E é por meio dessa rubrica que ele sugere a Henrique Dodsworth que adquira dois espetáculos da temporada de *Romeu e Julieta* no Teatro João Caetano. Uma dessas sessões seria destinada às escolas municipais e a outra, ao público em geral.

Em vista das fontes encontradas, é impossível saber exatamente como foram custeados os gastos com a montagem de *Romeu e Julieta*. Parece que nenhuma dessas tentativas de venda do espetáculo entre as autoridades federal e municipal se efetivaram. O que foi possível averiguar sobre parte dos trâmites financeiros que cercam a produção dessa peça advém da análise de alguns indícios soltos, longe de qualquer localização precisa que um borderô, uma receita ou uma folha de pagamento pudessem garantir.

Avant-première do espetáculo contou com o patrocínio de um comitê feminino, presidido pela senhora Vargas. A primeira-dama encabeçou uma vasta lista de senhoras e senhoritas “de destaque” no contexto político e cultural da época, que trazia também nomes como os das esposas de Capanema e Oswaldo Aranha. A presença dessas mulheres, dentro de um conjunto volumoso de personalidades femininas propensas à causa de Paschoal e dos moços, atesta, em parte, a simpatia do pessoal do governo federal pelo TEB. Tal ligação, ao menos no seu início, tem origem ainda na forte relação que a CEB estabeleceu com o Estado, desde o primeiro instante da subida de Vargas ao poder. E foi o presidente mesmo que parece ter sido o responsável por uma espécie de subsídio retroativo que Paschoal veio a receber depois de já encerradas as atividades do Teatro do Estudante, em 1938. É o que conta o próprio Paschoal:

³⁵ Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

³⁶ *Idem*.

Mal realizamos e apresentamos o espetáculo [...] quando vi, para meu espanto, que eu tinha um déficit, dos recursos que obtivemos aqui e ali, eu tinha uma dívida de vinte e cinco contos. Mais ou menos 25 mil cruzeiros, hoje. Então, como o Presidente Getúlio Vargas sempre se mostrara muito amável para comigo e, uma vez, numa roda de amigos, me disseram que fora ele, em certa época, cronista teatral e mesmo que havia escrito uma peça que deve estar hoje inédita, quem sabe perdida, fui procurá-lo, quando ele me disse: — “Estou muito contente com seu trabalho. A Darci foi ver e gostou. As meninas também. Todo mundo me fala. Mas tu estás precisando de quanto?” Eu respondi: “Vinte e cinco contos, Presidente.” O Presidente Getúlio Vargas, com o ar mais simples do mundo, então falou: “Vai lá no fora, pede um memorando ao Vergara, e faz o seu pedido. Mas pede o dobro.” Eu perguntei: “Mas Presidente, porque o dobro?” Ele explicou: “Não, porque eu conheço muito bem as coisas, tenho experiência de anos de governo. A gente pede o dobro para receber o que tu precisas. Porque vai ser cortado aqui e acolá até receberes o que precisas.” Recebi, dois meses depois, 24 mil e poucos cruzeiros. (*Dionysos*, 1978, p. 4-5)

Ao que tudo indica, a verba conquistada com Vargas saiu dos cofres do Serviço Nacional de Teatro. Pois, mesmo que o valor difira um pouco, consta numa lista de auxílios do órgão uma quantia de Cr\$ 23.000,00 destinada ao TEB, referente ao ano de 1939 (Camargo, 2011). Em carta datada de 26 de dezembro de 1938, Paschoal então agradece ao diretor do SNT pelo apoio recebido no lançamento do seu grupo, que não se restringiu à subvenção imposta como uma ordem “de cima para baixo”. Pois na noite de estreia de *Romeu e Julieta*, Abadie Faria Rosa discursara ressaltando a importância da iniciativa do TEB para a cultura nacional.

O Theatro do Estudante do Brasil não quer encerrar suas atividades em 1938 sem agradecer a cooperação de V. Ex. á obra cultural iniciada com a representação de *Romeu e Julieta*.

O apoio de Vossa Excellencia aos idealistas do Theatro do Estudante do Brasil colloca vos entre aquelles que ainda acreditam

nas forças da gente moça do Brasil e de suas possibilidades artísticas e patrióticas.

Esperando vossa permanente e esclarecida colaboração na obra em que estamos empenhados pela grandeza de nosso paiz, attenciosamente subscrevo-me,

Paschoal Carlos Magno, Diretor.³⁷

Romeu e Julieta foi apresentado seis vezes no Teatro João Caetano, e as apresentações duraram cerca de quatro horas. A estreia do espetáculo foi no dia 28 de outubro de 1938, uma sexta-feira, às 21 horas. Depois foram feitas, no mesmo horário, apresentações no sábado, no domingo e na segunda-feira. No fim de semana houve duas vesperais programadas para as 16 horas. E em dezembro, *Romeu e Julieta* ganhou os palcos do Theatro Municipal, nos dias 3 e 4. No dia 21 do mesmo mês, o TEB encerrou então a sua primeira temporada com uma sessão popular, nesse mesmo espaço.

No que tange às apresentações realizadas no Theatro Municipal, as duas primeiras foram requeridas ao prefeito do Rio de Janeiro, no início de novembro, por meio da solicitação do espaço e de dois de seus serviços: o Corpo de Baile e a Orquestra.³⁸ A intenção do TEB era oferecer a preços populares mais duas récitas do espetáculo, que havia sido um sucesso de crítica. As apresentações dos dias 3 e 4 foram assim destinadas a qualquer pessoa, independente de sua classe social, pois “os preços foram reduzidos ao alcance de todas as bolsas, sendo de 8\$000 o das cadeiras e o de 3\$000 o das galerias”.³⁹

Entretanto, a culminância dos ideais de criação do TEB, no que diz respeito à educação das massas pelo teatro, só se concretizou mesmo com a última récita de *Romeu e Julieta*, que foi aberta a todo o público, dada a gratuidade das entradas. O objetivo desse espetáculo era que o teatro, como instrumento de elevação da cultura nacional, se desse como acontecimento popular. O que desejava o grupo, e com mais veemência ainda Paschoal, era que de fato a “eternidade shakesperiana”⁴⁰ pudesse ser objeto de contemplação de qualquer um

³⁷ Processo nº 37/1939. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

³⁸ Essa petição foi assinada por Anna Amélia Carneiro de Mendonça e data de 8 de novembro de 1938. Arquivo da Casa do Estudante do Brasil.

³⁹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1938. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁴⁰ Carta remetida ao prefeito do Distrito Federal pelo então secretário do Departamento Cultural, Geraldo Avellar, no dia 7 de dezembro de 1938. Arquivo da Casa do Estudante do Brasil.

que assim o desejasse. O Theatro Municipal ficou então lotado de pessoas que puderam pela última vez assistir ao nosso primeiro *Romeu e Julieta*.

Há ainda outro destaque sobre a récita do dia 21 de dezembro no Theatro Municipal. A circunstância desse acontecimento foi especial, pois concorreu com o encerramento do II Congresso Nacional de Estudantes. Esse evento, iniciado no dia 5 de dezembro na cidade do Rio de Janeiro, reuniu mais de 80 agremiações estudantis advindas de diversas partes do país. No último dia do congresso, dois fatos importantes marcaram o seu encerramento. Um deles foi a leitura, perante Capanema, de um plano de sugestões para uma futura reforma educacional, e o outro, a criação da UNE. Na mesma ocasião, foi dado um voto de louvor ao TEB por parte dos estudantes, e a última apresentação de *Romeu e Julieta* foi dedicada aos congressistas. Foi então considerada a “estreia nacional” do teatro amador de Paschoal, ainda que o grupo não tenha saído do Rio de Janeiro com o seu primeiro espetáculo, apesar de alguns esforços para que isso acontecesse terem sido empreendidos:⁴¹

Não ficou no Rio a surpresa do Teatro do Estudante. Já pertence ao Brasil. Foi um acontecimento nacional. [...]

Ainda estava bem quentinho o lugar da vitória do Teatro, quando o congresso foi sentar-se nele. E não fez feio. Honrou o predecessor.

Duas faces da juventude estudiosa: uma literária e artística; e outra realista e grave. Ambas lutando pelo interesse comum. As duas de braços na luta pela cultura popular e pelos direitos esquecidos do estudante brasileiro.

[...] Os Congressistas fizeram, pela voz de Monteiro do Rêgo, uma saudação ao Teatro de Estudante. E um voto de louvor foi lavrado em ata. Depois, os artistas amadores, em sinal de congratulações pela grande realização que foi o 2º Congresso Nacional, dedicaram um espetáculo do seu já famoso *Romeu e Julieta* aos congressistas. E as portas do Municipal foram

⁴¹ Foi desejo da CEB que *Romeu e Julieta* fosse apresentada de fato em outros locais do Brasil. Houve uma investida da instituição para que o TEB viajasse para São Paulo. Há uma carta assinada por Anna Amélia, e endereçada ao interventor do estado, que sugere uma visita do grupo à capital paulista. É claro que os encargos da viagem deveriam ficar sob a responsabilidade do estado de São Paulo. A oferta dessa apresentação seguiu da mesma forma que as anteriores — nenhum lucro era visado pela CEB, e a lotação do espetáculo deveria “ser distribuída entre escolas, fábricas, associações etc.”. Carta datada de 19 de dezembro de 1938. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

abertas ao povo que chorou e tremeu com os “heróis” que estavam no palco. E os congressistas, estudantes de todo o Brasil, tiveram a oportunidade de ver — muitos, pela primeira vez — teatro de verdade.⁴²

A temporada de 1939

Depois de *Romeu e Julieta*, os outros dois espetáculos apresentados pelo TEB, no ano seguinte de sua estreia, seguiram também a mesma linha estética: eram grandes, e guardavam um aspecto de monumentalidade como um empreendimento de cultura e arte. Para a segunda temporada do TEB foi preparado um repertório formado pelos textos: *Leonor de Mendonça* (de Gonçalves Dias), *Os romancescos* (de Edmond Rostand) e *A duquesa de Pádua* (de Oscar Wilde). Não foi cogitada a montagem de nenhuma peça de Shakespeare; o dramaturgo não viria avultar a ação de Paschoal, no TEB, naquele ano, como havia tão bem fundamentado o lançamento do grupo como um ato de heroísmo e desinteresse da mocidade. Figurou, é certo, em algumas notícias acerca dessa temporada, a reapresentação de *Romeu e Julieta*, o que de fato não aconteceu. Também apareceu anunciada na imprensa a encenação de *Antígona*, de Sófocles — que nem tão cedo subiria aos palcos por iniciativa de Paschoal. Fora que *A duquesa de Pádua*, apesar de ensaiada, não foi levada à cena. Portanto, o que ocorreu foram as apresentações de *Leonor de Mendonça* e *Os romancescos*, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Entretanto, considerando o que fora programado, ensaiado ou noticiado, no que se refere à constituição de um repertório para a temporada de 1939, é visível a heterogeneidade das obras que marcam o conjunto. Os textos selecionados são bastante diferentes quanto a sua época, ao estilo dos seus autores e mesmo as suas estruturas dramáticas. Todo o repertório do TEB é marcado por essa diversidade, que fica bem clara já no lançamento da sua segunda temporada, fato que aponta, muitas vezes, para uma confusão existente entre o termo clássico e a noção de consagrado, no interior do grupo. Nota-se, portanto, que na maior parte das vezes, o repertório do TEB esteve mais baseado na notoriedade de uma obra do que num conceito. Isso é perceptível também no comportamento da imprensa sobre a legi-

⁴² Reunindo duas grandes realizações. *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 22-23, p. 8, jan.-fev. 1939. Acervo Paschoal Carlos Magno.

timação das escolhas realizadas pelos dirigentes do TEB quanto à eleição das peças a serem encenadas no momento de lançamento dos espetáculos.

Nesse sentido, é interessante notar como grande parte dos redatores anunciou *Leonor de Mendonça* como um texto de grande significado no contexto da nossa arte dramática, ainda que a obra fosse julgada por estes como uma peça difícil de ser montada. O significado cultural da empreitada a ser realizada pelo TEB foi então muito ressaltado com base no valor do nome de Gonçalves Dias para a literatura brasileira como poeta. É o que se observa, por exemplo, no elogio tecido a ele no *Diário da Noite*: “Em Gonçalves Dias, o homem de teatro talvez não se coloque tão alto como o poeta. Mas o valor da peça escrita num jeito clássico, riquíssima de frases admiravelmente construídas, é indiscutível”.⁴³ Ainda assim, houve aqueles que julgaram que a escolha de Paschoal não foi acertada, como uma crítica do *Jornal do Comércio*. Nela, o texto é apontado como um “dramalhão”, um “autêntico capa e espada”, que só tem uma vantagem: salientar o talento dos jovens intérpretes que souberam “vencer tantos ridículos inerentes a peça”.⁴⁴

Não foi localizada nenhuma matéria de jornal na qual Paschoal revelasse o motivo que o levou a eleger *Leonor de Mendonça* para a estreia da segunda temporada do TEB. Apenas em depoimento bem posterior a esse momento ele fala com extrema naturalidade sobre sua iniciativa e o modo como foram realizados alguns ajustes no texto:

Fomos desenterrar, no arquivo das peças brasileiras, a “Leonor de Mendonça”, do Gonçalves Dias. Adaptei o texto, cortei o que me parecia desnecessário e essa peça foi levada ao Municipal com o esplendor dos cenários de Oswaldo Sampaio. [...] Era todo um corpo de baile, músicos, compondo o imenso sucesso de “Leonor de Mendonça”. (*Dionysos*, 1978, p. 5)

Infelizmente, o texto que foi montado com base nas alterações impressas no original por Paschoal não foi encontrado. Mas uma crônica, assinada por Brício de Abreu e publicada no periódico *Dom Casmurro*, diz que Paschoal cortou um ato e suprimiu várias cenas e falas, de modo a deixar a peça, segundo o crítico, “suportável”. Para Brício de Abreu, se o texto apresentado tivesse sido aquele

⁴³ Temporada do Theatro de Estudantes. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁴⁴ Theatro de Estudantes. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro [1939]. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

escrito pelo autor, julgaria ele ser Gonçalves Dias melhor dramaturgo do que poeta, visto ter Paschoal conseguido atingir melhor efeito no palco com a obra de Gonçalves Dias devido às alterações efetuadas no original.⁴⁵

Benjamin Lima não deixou de tecer seus elogios à escolha de Paschoal com base na mistura refinada de dramaturgia e poesia que ele entendia ser própria a Gonçalves Dias. Para ele, o diretor do TEB, porque também poeta e dramaturgo, realizou a glorificação póstuma do autor oitocentista, visto *Leonor de Mendonça* não ter recebido até aquele momento a atenção que lhe era devida. No que se refere a isso, é interessante, inclusive, o fato de alguns jornais apresentarem o espetáculo do TEB como a primeira encenação desse texto no Brasil. Para Benjamin Lima, a razão de tal ineditismo tinha explicação no deslocamento do triunfo da estética realista do romance para o palco, acontecimento que impediu que os contemporâneos da obra pudessem perceber o valor de *Leonor de Mendonça*.⁴⁶

Tendo estreado no dia 26 de novembro de 1939⁴⁷ e contando novamente com o Corpo de Baile do Theatro Municipal,⁴⁸ e com um grupo de guitarras, violas e bandolins de João C. Pereira, *Leonor de Mendonça* foi aclamado pela crítica muito por seu aspecto total. A montagem parece ter impressionado devido, principalmente, à presença de massas volumosas no palco. O número de integrantes divulgado pela imprensa, somando elenco e comparsaria, variava de 200 a 250 pessoas. Maria Jacintha, para o *Meio-Dia*, disse que foi com base na visão do conjunto que se deu a “primeira impressão de encantamento” do espetáculo, que contou com cenários, efeitos de luz e músicas na reconstituição do ambiente.⁴⁹ Para compor a montagem, o TEB dispôs de Osvaldo Sampaio⁵⁰ na criação dos cenários e dos figurinos, além de contar com a ajuda de membros da socie-

⁴⁵ LUDO [Bricio de Abreu]. A surpresa do teatro da Casa dos Estudantes. *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁴⁶ LIMA, Benjamin. Uma vitória póstuma de Gonçalves Dias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁴⁷ A estreia do espetáculo estava marcada para o dia anterior, mas foi adiada devido à transferência do evento patrocinado pela sra. Getúlio Vargas, “Uma noite no tempo de Debret”, para o dia 25 de novembro.

⁴⁸ Consta que esse conjunto participou do 3º ato, quando a cena se passa no grande salão de jantar do palácio real.

⁴⁹ JACINTHA, Maria. “Leonor de Mendonça” no Teatro do Estudante. *Meio-Dia*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁵⁰ Segundo a *Vanguarda* de 19 de outubro de 1939, Osvaldo Sampaio vinha de um sucesso obtido em *Margarida Gautier*, de Renato Viana, apresentado no Teatro Ginástico. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

dade e de antiquários para o empréstimo de joias e baixelas de prata, elementos que os jornais anunciavam, com frequência, para destacar o luxo da iniciativa. As fotografias recuperadas permitem entrever algumas características da cena de *Leonor de Mendonça* no que concerne a um zelo na espacialização do enredo e a uma suntuosidade da atmosfera do espetáculo (Figuras 6, 7 e 8).

Por meio de tais documentos, é possível entender ainda porque um dos pontos mais aplaudidos por Bandeira Duarte foi o cenário de *Leonor de Mendonça*. Tendo redigido duas críticas para o espetáculo, ambas intituladas “A nova era do teatro do Brasil”, sua análise desse elemento fornece mais alguns subsídios para a constituição de um retrato histórico dessa montagem:

Sóbrio e suntuoso ao mesmo tempo, guardando um equilíbrio notável, o cenário foi a legenda expressiva na gradação do drama. Seu colorido mesmo parecia um reflexo dos estados de alma dos personagens, narrando com as suas tonalidades todo o conflito em que elas se debatiam. E convém acentuar como um fato quase inédito entre nós, o estudo metuculoso da combinação entre as indumentárias e os ambientes, entre o volume dos cenários e o local da ação.⁵¹

Alguns pontos destacados por Bandeira Duarte revelam, em *Leonor de Mendonça*, a presença de um fator importante na introdução de uma estética da cena no teatro brasileiro: a harmonização entre as partes do espetáculo, tendo em vista um trabalho de investigação e de criação, constitui um dos princípios norteadores para a instauração de um teatro moderno no país. Porém, ainda assim é possível, pelas fotografias apresentadas neste livro, observar como o cenário de Osvaldo Sampaio flutua, em termos de uma concepção estética, entre a ambientação da trama, conforme aludida por Maria Jacintha, e a criação de um espaço marcado por níveis e formas diferentes, o que sugere uma plasticidade que estaria mais próxima da atmosfera poética comentada por Bandeira Duarte. Nessa imprecisão estética do cenário podem ser encontradas, inclusive, razões de ordem financeira, as quais evidenciam que o sonho moderno de Paschoal teve limites de realização prática sempre bastante severos.

Outro elemento que é fundamental na investigação dos aspectos modernos de *Leonor de Mendonça* é a linha interpretativa seguida pelo elenco. Mais

⁵¹ DUARTE, Bandeira. Nova era do teatro no Brasil. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

do que revelar os destaques apontados pela crítica, é necessário perceber o que no aspecto geral do grupo chamou a atenção da imprensa. Mais uma vez, é Bandeira Duarte quem, com suas palavras, permite que melhor se recupere o desempenho dos amadores do TEB. Ressaltando o “cunho de fidelidade” ao “espírito do texto”, o crítico distinguiu o modo pelo qual os artistas encarnaram os seus personagens, figuras circunscritas em momento e espaço bastante longínquos:

Situar no ambiente adequado as figuras, de maneira a *convencer* os espectadores, colocando-os no tempo e no lugar, e dar foros de *verdade* á fabulação, tais são as grandes, as imensas dificuldades dos intérpretes, especialmente nas peças de época.

Esse *transporte* de gestos e de atitudes, difícil mesmo para os artistas educados na prática e no estudo, foi realizado plenamente pelo grupo de “Leonor de Mendonça” com propriedade assombrosa. Os moços do Teatro do Estudante *vestiram as suas personagens* como se jamais tivessem vestido outras. O transporte foi perfeito. A elegância dos gestos, o desenho estilizado e um tanto feminino das atitudes, ofereceu um equilíbrio impecável.⁵²

Os termos destacados sugerem a escola de interpretação que definiu a vertente do trabalho de ator no TEB de modo geral. O esforço dos artistas, como aponta Bandeira Duarte, consistia em se “fazer de outro”, em elaborar gestos e desempenhar atitudes como se ali estivesse alguém que não eles próprios. A personalidade artística dos intérpretes não importava, pois a personagem era a figura principal a ser trabalhada e posta em cena: ideia bastante moderna, regimentada, principalmente, nos esforços de sistematização de Stanislávski.

Quem guiou os amadores nesse campo da interpretação teatral foi Esther Leão (Figura 9). Quase nada foi encontrado a respeito do regime de ensaios do TEB, e a maneira pela qual eles foram conduzidos. Pôde-se identificar apenas que, durante cerca de dois meses, o elenco ensaiava diariamente, dividido em dois grupos, em salões improvisados na CEB, para dar conta da montagem de todo aquele repertório anunciado para o ano de 1939. Nem mesmo Esther Leão

⁵² Idem; grifo nosso.

falou muito, na época, sobre em que consistiu seu trabalho de orientação do elenco do grupo. Lembrava apenas, em suas declarações recolhidas nos jornais, que com disciplina ensinou muitos dos moços do TEB as primeiras lições do palco, das quais, segundo ela, só é possível ter completo domínio com a experiência: “O domínio absoluto da cena não vem dum dia para o outro. Adquire-se. Consegue-se. Luta-se. E estuda-se para vir a obtê-lo”.⁵³ Sônia Oiticica, ao falar da atriz portuguesa e do papel desenvolvido por ela no TEB, comentou:

Dona Esther Leão, era [...] muito delicada, da escola antiga, trabalhando com jovens. [...] Procurava nos dar o tom exato da fala, o gesto que julgava ser do personagem, a movimentação mecânica: sobe à direita alta, desce à esquerda baixa etc., e a partir disso adquiríamos a noção de conjunto e pouco a pouco, o texto e personagem iam se tornando cada vez mais claros. (Vargas, 2005, p. 46-47)

Nas palavras de Sônia Oiticica, e mesmo em algumas falas da própria Esther Leão, é possível enxergar a utilização de noções antigas (como “marcação”, “esquerda alta” e “esquerda baixa”) para caracterizar o seu trabalho na condução dos atores do TEB. Entretanto, ao contrário do que sugere Sônia Oiticica, não se pode tratar da figura de Esther Leão simplesmente como uma personalidade artística encerrada numa geração teatral que precedeu os novos. Pois, mesmo que ela não estivesse completamente inserida no regime do moderno, as referências teatrais de Esther Leão mostram que ela não se acomodara ao sistema de um teatro profissional no qual, anteriormente, obtivera sucesso, em Portugal.

Em sua terra natal, Esther Leão fora atriz de destaque, tendo conquistado a sua primeira protagonista aos 21 anos, em *O Assalto*, de Henri Bernstein, na Companhia de Augusto Rosa. Interpretou ao lado de figuras ilustres do teatro português, integrando por um tempo a famosa companhia de Amélia Rey-Colaço e Robles Monteiro. Trabalhou no cinema a partir de 1930, tendo participado, inclusive, da primeira produção portuguesa de filme falado: *A canção do berço*, realizado por Alberto Cavalcanti, filmado e sonorizado em Paris. Foi lá, antes mesmo dessa época, no ano de 1926, que Esther Leão fez um curso com Antoine, desligando-se da companhia do Teatro Nacional, subvencionada pelo governo

⁵³ Temporada do Theatro de Estudantes. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

português.⁵⁴ É, inclusive, a Antoine que Esther Leão atribui parte do seu sucesso na superação dos problemas vocais que tanto a afligiram:

Eu tinha uma vôszinha de nada [...]. Quase não me ouviam, mas com persistência, e, estudo, e com as aulas de Antoine, vim, mais tarde, a ter um completo domínio vocal. Posso usar diferentes timbres de voz, posso falar dramas graves, e, líricos poemas, sem que minha voz enlouqueça, se torne escura, e eu não possa terminar o papel.⁵⁵

No entanto, a importância de Antoine na vida artística de Esther Leão não se restringe apenas ao aprendizado do uso adequado de seu aparelho vocal. Em carta a Bandeira Duarte na qual ela agradece pela crítica de *Leonor de Mendonça* por ele redigida, Esther Leão eleva Antoine à altura de seu primeiro mestre:

Permita-me que lhe venha agradecer a sua critica generosa e amiga, publicada no seu jornal, sobre a estreia de *Leonor de Mendonça*. É de mais para o que fiz. Se alguma coisa valho e sou, não devem ser para mim os seus aplausos, mas para aqueles que, n'esta vida ardua a ingrata de teatro, a mim se devotaram ensinando-me, com o mesmo carinho e ternura com que eu hoje procuro transmitir aos meus estudantes aquilo que d'eles aprendi.

Antoine, o grande mestre, o meu primeiro mestre, tem tantos discípulos e tão grandes que, sendo eu o mais humilde de todos, até ele não chegarão os meus agradecimentos.⁵⁶

Esther Leão prossegue a carta, e sua série de agradecimentos, referindo-se também a Brazão, seu segundo mestre, e aquele que ela denominou como “o maior ensaiador da cena portuguesa”, Antonio Pinheiro. Nesse mesmo documento, mais adiante, ao voltar-se, novamente, em gratidão a Bandeira Duarte, pode-se perceber um traço daquilo que caracterizou o seu trabalho de orienta-

⁵⁴ Sobre Esther Leão e sua vida em Portugal, ver Florindo (2010). Todas as informações fornecidas aqui sobre a atuação da atriz no teatro e no cinema portugueses, assim como sobre as suas primeiras atividades no Brasil, foram retiradas dessa obra.

⁵⁵ Temporada do Theatro de Estudantes. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁵⁶ Carta aberta ao sr. Bandeira Duarte, ilustre crítico teatral do jornal (*O Globo*). Manuscrito sem data. Arquivo Bandeira Duarte.

ção desenvolvido no interior do TEB, seguindo uma linha de interpretação “à la naturalista”:

[...] vindo d’um crítico do seu quilate [...], sabendo quanto vale *o mais pequeno detalhe*, principalmente no *theatro historico*, e compreendendo o esforço que se despende para montar, com estudantes, uma peça d’um grande dramaturgo e poeta como Gonçalves Dias, — as suas palavras não me envaidecem, orgulham-me.⁵⁷

Somando essas palavras de Esther Leão às colocações já citadas de Bandeira Duarte em relação à atuação dos atores de *Leonor de Mendonça*, sem esquecer o depoimento de Sônia Oiticica, se pode perceber, e mesmo arriscar a afirmar, que a herança de Antoine que Esther Leão, como atriz, transmitiu ao TEB recai no entendimento do trabalho do ator enquanto um processo minucioso na elaboração de um papel, pela busca do gesto e da fala exatos para a composição de um personagem. O encenador francês, considerado o “pai” do teatro moderno europeu e o grande expoente do naturalismo, ficou conhecido por exigir de seus atores uma interpretação baseada na “verdade singular”, por meio de uma “luta pela autenticidade”, na construção da personagem (Roubine, 1982, p. 26).

Entretanto, não é só Antoine que liga Esther Leão ao universo do teatro moderno europeu. Ainda em Portugal, a atriz disse, em 1930, preferir o bom teatro, principalmente aquele que era pouco conhecido em seu país, o de estilo simbolista, representado por Lenormand, Maeterlinck e Jean Sarmant. Revela também seu gosto pelo expressionismo alemão de Max Reinhardt e François Curel, entre outros; e destaca do teatro italiano Pirandello e D’Annunzio. Alusões ainda que feitas, em grande parte, ao âmbito da dramaturgia, elas permitem observar em Esther Leão um conhecimento a respeito de um contexto recheado de discussões acerca de estilos e estéticas (que, além do texto, inseriam-se no debate sobre a cena), as quais marcaram tão fortemente o desenvolvimento da modernidade nos palcos europeus. Outro fator que a distancia do universo antigo dos profissionais é a ideia clara que Esther Leão tinha da importância do estudo na aquisição dos atributos necessários para o desenvolvimento de um bom trabalho de intérprete, pensamento que ia completamente na contramão da crença de um talento nato, atributo de uma personalidade artística, o qual

⁵⁷ Idem; grifo nosso.

ligava, de forma indissociável, o papel às características pessoais do artista. Ou ainda de ser a arte de interpretar algo que deveria ser aprendido e aperfeiçoado apenas no decorrer da prática circunscrita no cotidiano de trabalho, no palco. Uma crônica publicada no *Correio Português* revela que, por exemplo, além de Antoine, Esther Leão fizera um curso com o alemão Freudenberg, sobre anatomia facial.⁵⁸ Assim, ao chegar ao Brasil, a atriz portuguesa trazia consigo uma bagagem cheia de referências próprias do teatro moderno, além de um saber prático advindo de sua atuação profissional.

Os motivos da vinda de Esther Leão para o país no qual morreria tem explicações tanto na conjuntura política de Portugal quanto nas dificuldades enfrentadas pela atriz na sua vida pessoal, marcada pela incompreensão familiar quanto à escolha de sua profissão e pelo fracasso de um casamento. Esther Leão, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, disse que seu pai nunca lhe perdoara “por ter entrado no teatro”. Conta também que tal repúdio sofrido fizera inclusive com que seu tio juntasse algumas pessoas para vaiá-la em cena aberta quando pisou no palco pela primeira vez. Assim, Esther Leão disse ter vindo para o Brasil “fugida”.⁵⁹ Chegando aqui, em 1936, trabalhou como massagista facial no início de sua estada, e depois participou de peças na companhia de Eva Todor e Jaime Costa. Mas é principalmente junto a grupos amadores, nos quais contribuiu por toda a década de 1940, que Esther Leão se credenciaria como diretora cênica — função que mais desempenhou no teatro brasileiro, e que talvez tenha lhe proporcionado mais espaço para aplicar o que aprendera e observara na Europa.

Em *Leonor de Mendonça*, é a primeira vez que a atriz assina a direção de um espetáculo no Brasil. No programa da peça,⁶⁰ essa função e o seu trabalho como ensaiadora aparecem lado a lado. E o mesmo se daria em *Os romanescos*. Desse modo, referente à sua atuação como diretora cênica na temporada de 1939, é difícil determinar o que de fato constituiu o papel desempenhado por Esther Leão na concepção dos espetáculos apresentados naquele ano, pois é quase impossível distinguir como se deu a divisão de tarefas entre a atriz e Paschoal na

⁵⁸ O Teatro de Estudantes. *Correio Português*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Nesse documento consta que Esther Leão ficara seis meses em Paris estudando com Antoine e que, depois, voltara a frequentar as aulas do encenador francês por mais quatro meses. Segundo essa crônica, quem a levou até Antoine foi D’Annunzio.

⁵⁹ Para a referência completa, ver Leão (1969). Nesse depoimento, a atriz confirma que foi o poeta italiano que intercedeu com Antoine para lhe arranjar as aulas em seu conservatório. Conta ainda que pagava cerca de 100 francos por sessão, e que seu problema vocal era da ordem de uma gagueira.

⁶⁰ Documento localizado no Acervo Paschoal Carlos Magno.

criação de *Leonor de Mendonça* e *Os romanescos*. Não foram encontrados registros de criação sobre esses processos, e Esther Leão, quando fala à imprensa ou é citada por ela, não trata de outro assunto que não aquele de guiar os moços em suas primeiras experiências no palco. Era Paschoal quem sempre comentava, nos jornais, os aspectos cênicos das peças apresentadas pelo TEB, chamando a atenção para a grandiosidade e o luxo das montagens do seu grupo — características que ele imprimiu ao TEB como um “teatro de massas”. Portanto, é ele quem é lembrado como o responsável pela coordenação e pela realização geral das produções dessa temporada.

Logo, a assinatura de um espetáculo, base da concepção moderna da ideia de encenação, é difícil de ser atribuída a Esther Leão em relação ao seu primeiro momento no TEB — fato consonante ao que ocorrera também na direção de Itália Fausta em *Romeu e Julieta*. Ambas as atrizes parecem representar um “entreato” da passagem do ensaiador para o encenador no Brasil, mesmo que seja claro que o trabalho de Itália Fausta constitua o marco inaugural do aparecimento de uma função, no nosso teatro, responsável pela ordenação dos elementos de um espetáculo em prol da unidade cênica.⁶¹ Ainda assim, é melhor dizer que foi na parceria dessas artistas com Paschoal que surgiu a figura do diretor no cenário teatral brasileiro, pois, além de ser ele o dono da ideia do aspecto monumental que marcou a estética dos espetáculos iniciais do TEB, há outro papel próprio de um diretor, quando entendido dentro das práticas teatrais europeias, que coube a Paschoal executar na fundação do Teatro do Estudante do Brasil.

De acordo com Patrice Pavis (2007, p. 100), é também atributo de um diretor administrar um conjunto artístico, tanto em relação à programação de seus espetáculos quanto no que diz respeito à parte financeira da produção de suas montagens. Segundo ele, a figura do diretor faz então “lembrar que a administração é parte integrante da criação” artística. Ora, a escolha do texto, a divulgação das temporadas nos teatros João Caetano e no Municipal, além dos modos de financiamento que tornaram possíveis os primeiros espetáculos do TEB, tudo isso esteve a cargo de Paschoal, entre os anos 1938 e 1939. Portanto, é melhor dizer que foram as duplas formadas por Paschoal e Itália Fausta, e depois por Paschoal e Esther Leão, as grandes responsáveis pela imposição da figura do

⁶¹ Sobre o assunto, é imprescindível lembrar que foi Tania Brandão (2009) quem sentenciou que o aparecimento da figura do diretor no Brasil se deu com o trabalho de Itália Fausta em *Romeu e Julieta*.

diretor no teatro brasileiro, pois foi essa união de esforços que deu início a todo o processo de reformulação do teatro no Brasil.

No TEB, foi inclusive Esther Leão quem mais espetáculos dirigiu. E com *Leonor de Mendonça* e *Os romanescos* é que se deu a inauguração da parceria entre a atriz e Paschoal, que durou anos. Esther Leão conta que ficou surpresa quando Paschoal a convidou para ensaiar algumas peças no TEB. Porém, diz que ficou mais surpresa ainda quando ele lhe apresentou o repertório a ser encenado. Diante da imensa tarefa, alega ter dito que iria “fazer o que fosse possível”, mas conta que acabou animando-se na medida em que viu o que os seus artistas “podiam dar”.⁶² Não foram encontradas maiores explicações sobre a razão desse convite feito por Paschoal à atriz portuguesa. Entretanto, a temporada de 1939 guarda, além da entrada de Esther Leão no grupo, o episódio da saída de Itália Fausta do TEB, que aponta controvérsias entre a versão dada por Paschoal e a de Itália Fausta.

No ano, um pouco antes do ressurgimento do TEB, Itália Fausta deu uma interessante entrevista ao jornal *A Tarde*, na qual revela a razão de sua saída:

Abandonei, de fato, aquela organização, porque ali eles queriam que fossem ensaiadas quatro peças em um mês, para uma temporada. Ora, isso, além de ser impraticável, não tinha um fim muito simpático, pois não seria eu, profissional de teatro, quem iria contribuir para uma concorrência desleal de amadores aos que vivem da ribalta. Mesmo para ensaio de uma peça, por um conjunto de amadores, são precisos quatro meses e não quatro peças em um mês.⁶³

Parte desse posicionamento é reproduzida por Antonio Di Monti, ator do grupo, em uma reportagem retrospectiva acerca do TEB redigida pelo próprio artista. Nela, ele diz que Itália Fausta deixou o grupo em agosto de 1939 por não concordar com o programa traçado por Paschoal para a temporada daquele ano, e explica:

Paschoal, grande idealista, às vezes excedia-se nos seus projetos. Suas cogitações iam muito além das possibilidades de

⁶² Temporada do Theatro de Estudantes. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁶³ A grande Itália Fausta concede sensacional entrevista ao A TARDE. *A Tarde*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1939. Recorte jornal. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

um teatro de amadores, cuja verba era pequena. E Itália Fausta estava com a razão. Quatro peças para serem ensaiadas durante alguns meses apenas, por um conjunto de jovens principiantes, era demasiada responsabilidade para aquela que tão alto elevou o padrão artístico nacional.⁶⁴

Apesar de importante o que Antonio Di Monti revela a respeito do idealismo de Paschoal, que, em muitos momentos, beirava uma impulsividade de realização que excedia o horizonte do possível, o que esse documento traz de surpreendente é o fato de ele ter dado margem para que Paschoal rebatesse a explicação oferecida pelo ator sobre a saída de Itália Fausta. Antonio Di Monti enviou essa matéria a Paschoal enquanto ele estava na Inglaterra,⁶⁵ e em resposta recebeu uma carta que traz um trecho longo no qual Paschoal explica como ocorreu o desligamento de Itália Fausta:

Quero, porém, antes de terminar esta, discordar de um dos pontos de seu artigo, quando história a saída de Italia Fausta do elenco do "Teatro do Estudante". Italia Fausta encontrava-se na Itália no começo de 1939. Pretendia ali demorar-se, o que não fez devido a declaração de guerra. Sabendo daqueles seus desejos e não podendo, de maneira alguma, adiar ou parar com as atividades do meu movimento, resolvi contratar Esther Leão, que a ele se entregou com um entusiasmo admirável, sacrificando dias e noites de sua vida, dando ao Teatro do Estudante o melhor de si própria. Nesse interim, declarada a guerra, Italia Fausta volta. Vou buscá-la a bordo. Conto-lhe todos nossos projetos. E como já lhe havia dito em carta, insisto "Você, espero, não verá mal algum na colaboração de Esther..." "De maneira alguma..." O Teatro do Estudante recebe nossa primeira atriz com uma manifestação extraordinária de alegria. Itália Fausta reinicia os ensaios. Ensaiaria duas peças. Esther Leão ficaria com outras duas. O plano de trabalho era vasto. Faltava-nos "material humano". Mas os artistas que possuíamos poderiam

⁶⁴ *Ninon*, dez. 1943. Recorte de jornal. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

⁶⁵ Paschoal se encontrava, nesse momento, fora do Brasil, devido à sua carreira diplomática. O assunto é tratado no próximo capítulo.

perfeitamente ser distribuídos em turmas diferentes, que surgiriam nas quatro peças. De começo Italia Fausta aceita todo o plano de trabalho que apresento. Tão alegre como nos velhos tempos. Exige mais tarde, para seus ensaios, a sala do restaurante da Casa do Estudante, onde Esther, às mesmas horas, ensaiava o grupo de *Leonor de Mendonça*. Satisfaço-lhe a vontade. Esther e aquele grupo passaram a ensaiar nas salas apertadas da Secretaria, no segundo andar da Casa. De subitito, Italia Fausta resolve abandonar a direção das peças a que se refere em seu artigo [*A duquesa de Pádua e Antígona*]. Uma decisão que me espanta. Corro até Santa Teresa: está irredutível. Pretextos fadiga, enfermidade. Nesse interim, como representante do meu Ministério, vou até São Paulo, acompanhando uma missão de estudantes e professores americanos da Pensilvania. Ao voltar, dias depois, sou informado que, num vespertino, Italia Fausta dera uma entrevista, onde havia acusações pesadas contra amadores querendo tomar o lugar dos profissionais. Havia também um ataque ao Teatro do Estudante. Como sempre agi em toda a minha vida, não respondi também a esses ataques. Eu considerava Italia Fausta, como Atriz e Artista, muito mais importante do que aquilo que, num momento impensado, de suposta vaidade machucada, falara à imprensa desse jeito. Portanto há um erro de história quando V. diz que “Em agosto de 1939 deixara o Teatro do Estudante a grande atriz e ensaiadora Italia Fausta por não estar de acordo com o programa traçado para temporada desse ano. Paschoal, grande idealista, às vezes excedia-se em seus projetos. Suas cogitações iam muito além das possibilidades de um teatro de amadores, cuja verba era pequena. E Italia Fausta estava com a razão.” Meses depois, quando estreamos no Municipal, mandei-lhe frizas para a estreia de *Leonor de Mendonça* e *Romanescos*, convites esses acompanhados de cartas e aos cuidados de seu sobrinho, desse Sandro Polloni que, desta distancia, vejo triunfar como cenografo e homem de teatro. Italia Fausta não me mandou uma linha de agradecimento pelos convites e não compareceu a nenhum espetáculo. Ti-

nha definitivamente brigado com o Teatro, que tanto devia e deve a ela. Minha admiração, que fica acima de quaisquer outros sentimentos, continuo inata por Itália Fausta, que é, além da nossa Maior Atriz a nossa Maior diretora cênica e a quem devia ser entregue, pelas nossas autoridades, um teatro, em que lhe fosse possível formar elementos novos para nossa arte cênica. Explicado esse incidente, que aí vai como pretexto de conversa entre amigos e do qual espero não fará nenhum uso publicamente, mais uma vês agradeço a generosidade de expressões a meu respeito e desejo-lhe, no teatro que tanto ama, um futuro luminoso e alto.⁶⁶

Realmente, alguns jornais anunciaram a colaboração concomitante de Itália Fausta e Esther Leão na montagem das quatro peças programadas por Paschoal para a temporada de 1939. E uma matéria publicada no *Jornal do Brasil* no dia 17 de novembro daquele ano ganha novo significado à luz dessa carta de Paschoal. Reforçando a finalidade do TEB, caracterizando seu programa como uma “ação patriótica” que visa “realizar alguma coisa de grandioso e de nobre, a favor da educação e do alevantamento do nível cultural do brasileiro”, o artigo anuncia a estreia de *Leonor de Mendonça*, ressaltando os objetivos primeiros do grupo, quase em resposta à crítica dirigida por Itália Fausta em *A Tarde*: “O Teatro do Estudante não visa, de maneira alguma, concorrer com os que vivem do teatro. Quer, acima de tudo, educar as massas, ensinando-as a amar o teatro verdadeiro, acostumando-as a respeitar a cena e os seus valores.”⁶⁷

Apurar tais fatos e decidir entre as versões seria quase impossível; o fato é que, em 1939, Itália Fausta rompe com o TEB de forma definitiva, e não mais se ouviria seu nome vinculado a ele, salvo a sua participação no Curso de Férias, evento promovido por Paschoal já em meados da década de 1940. Esther Leão, a partir de então, assume, de vez, a função de ensaiadora e diretora cênica do TEB; em quase todas as temporadas, a atriz portuguesa estaria à frente de pelo menos um dos espetáculos do grupo, tendo sido ela, portanto, a grande responsável pela formação, pelo menos inicial, dos atores lançados pelo Teatro do Estudante.

⁶⁶ Carta datada de 17 de março de 1944. Arquivo Antonio Di Monti.

⁶⁷ O significado cultural e nacional do Teatro do Estudante, cuja estréia será Sábado, dia 25, no Municipal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 nov. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

O segundo desafio de Esther Leão foi a direção cênica e a condução dos ensaios de *Os romanescos*, que subiu à cena no dia 12 de dezembro de 1939. Com uma ficha técnica bastante parecida com *Leonor de Mendonça*, salvo os nomes dos protagonistas, esse espetáculo marca a estreia de Sandro Polônio no ramo da indumentária. Mais tarde, ele se destacaria também à frente dos cenários do TEB, porém, neste espetáculo, foi ainda Osvaldo Sampaio o responsável pela ambientação da peça. E tratar nesses termos da criação do artista parece ser o mais apropriado, pois foi com elementos simples — como um telão, um muro e alguns móveis — que Osvaldo Sampaio construiu um espaço pueril e gracioso para a montagem de *Os romanescos*. As palavras de Mário Nunes parecem bem exprimir o que mostram as fotografias do espetáculo (Figuras 10 e 11): “O cenário de Osvaldo Sampaio espiritual, de uma transcendente beleza lírica como pedem os versos de Rostand.”⁶⁸

Tendo em vista as imagens recuperadas de *Os romanescos*, é possível ainda notar que se o cenário condiz às exigências impostas pelo texto e pelo autor da peça, o mesmo se pode falar em relação aos figurinos de Sandro Polônio, os quais surpreenderam pelo seu aspecto luxuoso e caro (Figura 12). Percebe-se ainda que tanto um quanto outro seguiram à risca a indicação dada por Rostand, a qual aparece da seguinte forma na tradução portuguesa utilizada pelo TEB: “A ação se passa em qualquer paiz, com tanto que os trajos sejam bonitos.”⁶⁹

Texto sem grande densidade dramática, lembrado pelo periódico *A Noite Ilustrada* por sua estreia na *Comédie Française*, no final do século XIX, *Os romanescos* foi caracterizado por este jornal como “uma peça de mocidade, representada por moços”.⁷⁰ Em todo o repertório do TEB, enquanto o grupo esteve sob a liderança de Paschoal, nenhum outro espetáculo rendeu menos em termos de discussão e repercussão do que esse. Não fica clara a razão da escolha de Paschoal por esta peça; pode-se cogitar, no máximo, que ela tenha se dado em razão do casal central do espetáculo. Paulo Porto e Sônia Oiticica, que obtiveram sucesso no ano anterior como Romeu e Julieta, serviram de chamariz para a comédia lírica de Rostand, a qual é, na maior parte das vezes, aludida pela imprensa

⁶⁸ NUNES, Mário. Municipal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1939, p. 13.

⁶⁹ A referência dessa citação é a tradução portuguesa de Carlos Porto Carreiro, de 1908; ver Rostand (1908).

⁷⁰ Recorte de jornal. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

como uma sátira leve, um gracejo, da tragédia shakespeariana sobre os jovens amantes de Verona.

De maneira geral, o elenco de *Os romanescos* agradou à crítica, que ora aparece louvando um ou outro, e que, em termos mais amplos, evidencia com destaque aquela que vinha se configurando a estrela do grupo, Sônia Oiticica. Mário Nunes, no entanto, aponta uma ressalva interessante quanto ao desempenho dos atores. Depois de exaltar o alto grau de cultura dos amadores e o nível artístico do espetáculo, o crítico diz que da obra despontam “senões” em relação à representação, “tanto no que diz respeito a atividade de gesticulação, por vezes incertas e canhestras, como no que concerne à voz, que por defeito de emissão, não tem uniformidade, perdendo em clareza e auditibilidade”.⁷¹ Essa colocação de Mário Nunes não pode passar despercebida porque o elenco esteve sob a orientação de Esther Leão, que além de ter sido louvada em *Leonor de Mendonça* pelo cuidado especial com a construção das personagens, ficou marcada como ensaiadora e professora devido ao desenvolvimento de um trabalho vocal atencioso com os atores, haja vista as dificuldades que ela própria como atriz enfrentara nesse domínio. No entanto, analisando a tradução adotada pelo TEB, dá para imaginar a dificuldade que teve um grupo de jovens iniciantes diante da tarefa de falar “em versos” um texto em prosódia portuguesa. Assim, pode-se supor que parte dos problemas apontados por Mário Nunes tenha se dado em virtude da tradução adotada pelo grupo. Pois, tratando do espetáculo, Guilherme Figueiredo fala que a versão de Carlos Porto Carreiro deixou Rostand “um pouco salpicado de luzitanismos”, que “sem a leveza do original francês”, “por vezes choca ou esfria o entusiasmo”.⁷²

Mesmo tendo sido um espetáculo de menor prestígio do que *Leonor de Mendonça*, *Os romanescos*, fechando a temporada de 1939, serviu de pretexto para a imprensa louvar, de maneira geral, o objetivo principal do TEB, pelo qual o grupo vinha se fixando no cenário teatral na época: levar ao palco importantes textos, antes conhecidos apenas como literatura, em prol de uma ação de popularização de obras consideradas próprias de uma cultura universal. Esse programa de divulgação, que tinha como princípio garantir o acesso do grande público aos espetáculos do TEB, se dava principalmente a partir da diminuição dos preços estipulados nas estreias de seus espetáculos, os quais já eram, muitas

⁷¹ NUNES, Mário. Municipal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1939, p. 13.

⁷² Um pequenino apelo. *Dom Casmuro*, 6 jan. 1940. Recorte de jornal. Álbum. Arquivo Antonio De Monti.

vezes, anunciados pela imprensa como baixos para montagens apresentadas no Theatro Municipal. Observa-se, por exemplo, uma redução de 50%, nos camarotes e nas poltronas, entre o lançamento da temporada de 1939 e a última récita de *Leonor de Mendonça*. Essa redução é próxima do desconto dado ao lugar mais barato para esse espetáculo: a galeria caiu de 4\$400 para 1\$100, no mesmo período. Esse fato se repete em *Os romanescos*, ainda que em proporções menores, pois esse espetáculo já tinha estreado com uma redução no valor do ingresso quando comparado a *Leonor de Mendonça*. A poltrona, que, no início da temporada do TEB, custara 11\$000, na estreia de *Os romanescos* caiu para 6\$600, para terminar com o valor final afixado em 4\$000.⁷³ Tais reduções nos preços dos bilhetes, mais do que um modo de aumentar o afluxo do público aos espetáculos, deve ser percebido como parte de um plano astucioso para a viabilização do projeto de Paschoal de educar e apurar o gosto das massas. Essa estratégia só pode ser entendida quando analisada a maneira pela qual a sociedade é convidada a participar do Teatro do Estudante no início de sua segunda temporada.

Quando anunciados os espetáculos de 1939, é lançada ao mesmo tempo uma campanha financeira em favor do TEB, publicada em diversos periódicos da cidade. Paschoal e os amadores pedem uma contribuição a ser remetida para a Casa do Estudante do Brasil, em cheque ou ordem postal. Como agradecimento ao auxílio seria “devolvido” ao doador um vale na quantia ofertada, para que este fosse trocado por ingressos durante toda a temporada. Essa venda de ingressos com cara de campanha financeira promulgava a associação da sociedade à obra “de mocidade, de inteligência, de patriotismo”, como se definia o TEB.⁷⁴ Nesse sentido, não foi só o cidadão, qualquer que fosse ele, chamado a contribuir com o grupo, mas também firmas, bancos, diplomatas e colégios. Quanto a estes últimos, Paschoal chegou a sugerir, nos jornais, o valor da contribuição: 200 mil réis, que também seriam revertidos em bilhetes postos à venda entre os alunos, de forma que os colégios nada teriam a per-

⁷³ Apenas para que se tenha uma noção do valor dos ingressos cobrados no espetáculo do TEB, em 1939, vale citar que as poltronas no Teatro Rival, para *Carlota Joaquina*, com Jaime Costa — um dos espetáculos de maior popularidade daquele ano —, chegaram a ser anunciadas a preços populares por 5\$000 no mês de agosto (consideração estabelecida com base nos anúncios publicados no *Jornal do Brasil*). Vale também acrescentar aqui as comparações realizadas por Magaldi e Vargas (2000, p. 167) sobre os preços dos ingressos para o teatro e para o cinema, em São Paulo, em 1939: “Não se pode afirmar que, em 1939, os preços de teatro fossem muito altos, em relação aos de cinema: enquanto o Cinema Metro cobrava 3,5 mil-réis em vespéral e 4,5 mil-réis à noite, uma poltrona, nos espetáculos de Procópio e Delorges, custava 6,9 mil-réis”.

⁷⁴ *Jornal do Brasil*, 20 out. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

der com essa ação de benevolência com a pátria. A tônica da campanha se encontra bem representada no apelo que Bandeira Duarte lançou no jornal *O Globo*:

Você, leitor amigo e generoso, que tanto dinheiro tem trocado por prazeres inuteis e inexpressivos, não quer colaborar nessa obra de mocidade e de cultura que o Theatro de Estudante representa para o Brasil?... Attenda ao pedido dos moços academicos. Inscreva o seu nome entre os que, amanhã, poderão dizer: "Um momento de toda essa belleza, fui eu quem o criou!"⁷⁵

Mesmo que a campanha tenha se encerrado logo assim que foi lançada, não sendo possível mesmo averiguar se ela deu ou não algum resultado, o seu tom reverberou na forma como a imprensa se dirigiu ao público para reforçar a importância do seu comparecimento nos espetáculos do TEB. Assistir o Teatro do Estudante foi noticiado naquele momento, como um ato cívico, um modo de contribuir com uma obra de cultura. Além disso, para acentuar ainda mais o grau de patriotismo e a distinção da iniciativa, foram comunicados, na imprensa, os convites dirigidos ao alto escalão do poder para a estreia de *Leonor de Mendonça*. Entre os convidados, estavam Getúlio Vargas, o prefeito Henrique Dodsworth, Filinto Müller e Abadie Faria Rosa. Dessa forma, Paschoal dá o âmbito no qual o seu projeto se inseriria: no recém-lançado campo do filantropismo patriótico com senso nacionalista, amparado pela alta esfera da sociedade, mas justificado no seu apelo popular. Nisso reside o fato de as estreias das peças do TEB terem sido sempre mais caras do que as suas apresentações de fim de temporada. As *avant-premières* de seus espetáculos consistiam em eventos sociais pelos quais eram angariados parte dos recursos do grupo, além de certa notoriedade.

No entanto, o apelo, que Paschoal dirigiu aos particulares e aos cidadãos de forma geral, deu impulso para que a imprensa também cobrasse do governo apoio oficial ao TEB. Necessidades e direitos se encontraram justificados no sentido educativo que Paschoal ia cada vez mais imprimindo à sua obra, que, justamente, pelo seu vulto e valor, se mostrava extremamente dispendiosa, visto que incluía o pagamento de material cênico, guarda-roupa, orquestra, corpo de baile, contrarregra etc. Portanto, o caráter amador do grupo só garantia aquilo que era denominado como "material humano": os atores e a comparsaria. Em 4 de novembro, por exemplo, o *Meio Dia* envia um recado direto ao diretor do SNT

⁷⁵ DUARTE, Bandeira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 out. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

no qual pede amparo ao TEB: “É da mentalidade, do artista que dirige os destinos da arte teatral no Brasil, que os jovens abnegados da ‘Casa do Estudante’ esperam a perfeita compreensão da alta finalidade da sua obra. Nunca o seu auxílio seria mais justo nem mais oportuno.”⁷⁶ O fim da temporada de 1939 foi marcado então pelo anúncio de um patrocínio do SNT que viria a manter o TEB de pé pelos próximos anos, caracterizados pela ausência de Paschoal. E o pronunciamento da concessão veio em nome do próprio órgão: “Attento a finalidade artística dos espetáculos que a organização scenica da Casa do Estudante está realizando no Municipal, o Serviço Nacional de Theatro do Ministerio da Educação resolveu auxiliar moral e materialmente essa iniciativa de tão nítido relevo.”⁷⁷

Paschoal também, em especial, individualmente, parece ter ganhado “pontos” com Capanema, em virtude de suas primeiras realizações no TEB. Ao que tudo indica, o ministro teria cogitado lhe entregar a direção de uma escola de teatro que ele almejava criar já para os próximos anos. Um pouco antes de embarcar para o estrangeiro, em fevereiro de 1940, Paschoal enviou um telegrama a Capanema, de Recife, no qual ele agradece a indicação do seu nome para o “futuro” cargo: “Antes deixar Brasil renovo[-]lhe minha estima admiracao comoveu[-]me lembranca vossa excelencia convidando[-]me dirigir escola arte Dramatica que pretende fundar fico espera chamado”.⁷⁸ Nada do que fora planejado foi para a frente, mas o nome de Paschoal, dada a atenção que Capanema dispendeu nele, consubstanciaria ainda mais o apoio que o SNT prometia, nesse instante, ao TEB. Desse modo, percebe-se que ao longo dos anos de existência do Teatro do Estudante do Brasil, Paschoal avultava-se em virtude do grupo, enquanto o próprio TEB se respaldava nessa ascensão social e política de Paschoal.

⁷⁶ Dr. Abadie Faria Rosa e o Teatro do Estudante. *Meio Dia*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1939. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁷⁷ Recorte de jornal sem referência. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

⁷⁸ Telegrama datado de 22 de fevereiro de 1940 (GC b Carlos Magno, P.). Arquivo Gustavo Capanema. CPDOC/FGV.



Figura 2
Itália Fausta. Foto dedicada a Paschoal: "Ao grande espírito e devotado paladino das artes Paschoal Carlos Magno. Itália Fausta. Rio 21/4/38". Cedoc/Funarte.



Figura 3
Itália Fausta e Paschoal junto dos atores do TEB na preparação do espetáculo *Romeu e Julieta*. Fotografia veiculada em jornais para a divulgação do empreendimento. Arquivo Geraldo Avellar.



Figura 4

Conjunto em ensaio de *Romeu e Julieta*. Da esquerda para direita: Ilka Salles da Fonseca, Justiniano Silva, Sônia Oiticica, Paulo Porto, Geraldo Avellar, Victorio Capparelli, Yvette Salles da Fonseca, José Amaral. Arquivo Geraldo Avellar.



Figura 5
Paulo Porto e Sônia Oiticica, o casal principal de *Romeu e Julieta*. Arquivo Paulo Porto.



Figura 6
Cena de interior. Em primeiro plano observa-se o elenco do espetáculo e ao fundo a comparsaria. Arquivo Geraldo Avellar.



Figura 7

É possível perceber a utilização de telões pintados para compor o cenário de *Leonor de Mendonça*.
Arquivo Geraldo Avellar.



Figura 8

Último ato de *Leonor de Mendonça*. A amplitude das formas do cenário, o jogo de luzes e a comparsaria imprimem uma suntuosidade ao espetáculo, neste seu momento final. Arquivo Geraldo Avellar.



Figura 9
Esther Leão. Cedoc/Funarte.



Figura 10
Imagem aberta do cenário do espetáculo *Os romancescos*. Arquivo Geraldo Avellar.



Figura 11

Fotografia utilizada para divulgação de *Os romanescos*. Arquivo Geraldo Avellar.



Figura 12

Detalhes da indumentária do casal romântico de *Os romanescos*, interpretado por Paulo Porto e Sónia Oiticica. Arquivo Geraldo Avellar.

3.

Um líder — efeitos de sua ausência

Eu de fato nunca sonhei com esta vida. Mas foram tantas as obrigações assumidas para tornar os outros mais felizes materialmente, que acabei cumprindo, sem direito de me revoltar, esta vida tão bem paga em dólares. Eu me escapo lendo, trabalhando, paschoalando. Mas há hora em que todos os meus andaimes caem, e é uma angústia, um maremoto, um fim de mundo inacreditável. São noites mais compridas porque não durmo.

Paschoal Carlos Magno¹

¹ MAGNO, Paschoal Carlos. *Não acuso nem me perdôo* (Diário de Atenas). Rio de Janeiro: Gráfica Record Editôra, 1969, p. 234-235.

Logo no início de 1940, Paschoal retornou à Inglaterra ao ser nomeado cônsul em Liverpool, passando depois a servir como secretário na embaixada de Londres. Essa seria a primeira de uma série de suas ausências frente ao TEB em razão de sua carreira diplomática. Em nenhuma dessas retiradas houve, no entanto, o anúncio ou a hipótese de encerramento das atividades do teatro. Mas em todos os momentos em que Paschoal se encontrou afastado do país, o conjunto sofreu dificuldades, principalmente no que tange à queda de sua popularidade, consequência da diminuição do espaço que o TEB usufruía na imprensa da época devido à falta de interferência de Paschoal. Quando estava fora do país, Paschoal não exercia nenhum tipo de comando ou influência em relação às decisões tomadas pelos seus substitutos. Quase não foram encontrados registros que pudessem sugerir uma comunicação mais contundente que evidenciasse algum tipo de liderança “a distância”. Pelo contrário, durante suas missões diplomáticas, Paschoal quase não trata do TEB em correspondência com seus familiares, com os quais dividia todos os tipos de dúvidas, sonhos e angústias. Quanto a essa temporada em especial, a mais longa depois de ter criado seu conjunto amador, Paschoal deixou evidente a quase total falta de conhecimento do que se passava com o grupo, e mesmo com o país, em carta ao ator Antonio Di Monti:

Pouco sei relativo ao nosso teatro do estudante ao Brasil em geral. A distância, as dificuldades de transporte da hora atual, o silêncio brasileiro dos amigos mais íntimos, os jornais que não chegam e quando chegam é com um atraso de seis ou mais meses — tudo isso tem contribuído para a ignorância em que me encontro, conforme acima me referi.²

Nota-se que a Segunda Guerra tornara a permanência de Paschoal uma de suas mais duras experiências no exterior, a qual não terminaria tão cedo, apesar dos seus constantes anseios de retorno. Em 1942, em carta a irmã Orlanda, ele se despede e comenta: “Muita saudade de todos. Um beijo a mamãe. Ontem completei meu segundo ano de estrangeiro. Mais um pouco e estarei de volta. Bem querer do Paschoal.”³ Entretanto, Paschoal só voltaria ao Brasil em 1944, e por pouco tempo. Sua missão diplomática só viria a se encerrar de fato em julho de 1946.

² Carta de 17 de março de 1944. Arquivo Antonio Di Monti.

³ Londres, 17 de fevereiro de 1942. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Durante esse longo período, o TEB teve outros dois diretores, Maria Jacintha, de 1940 a 1943, e José Jansen, de 1944 a 1946, entremeados por uma curta estada de Paschoal no Brasil, durante suas férias. Maria Jacintha, entre os substitutos de Paschoal, liderou o TEB com mais eficiência e imprimiu sua marca de forma um tanto quanto contundente, ainda que buscasse respeitar algumas das diretrizes impostas, anteriormente, pelo fundador do conjunto. Mas tanto ela quanto Jansen se mostraram altamente dependentes da estrutura, do prestígio e até do calendário da Casa do Estudante do Brasil para manter o TEB em atividade; com Paschoal, o TEB tinha um caráter bastante autônomo em relação à CEB. Portanto, percebe-se que, na ausência de Paschoal, o TEB era o grupo da Casa do Estudante; e, em sua presença, ele recebia o *status* de grupo de Paschoal.

Direção-geral de Maria Jacintha

Em relação à entrada de Maria Jacintha no TEB, Paschoal conta que a chamou porque a considerava uma das “mais extraordinárias intelectuais” do país (*Dionysos*, 1978, p. 6). Entretanto, Maria Jacintha relatou que apesar de Paschoal ter lhe dito que desejava que ela assumisse a direção do grupo, foi Anna Amélia quem a “convenceu de aceitar o encargo”, depois mesmo de Paschoal ter deixado o Brasil (*Ibidem*, p. 74).

Antes de sua chegada ao TEB, Maria Jacintha já havia conquistado relativo espaço na imprensa e no teatro, como crítica literária e dramaturga. Data do início da década de 1930 sua colaboração mais efetiva em jornais e revistas cariocas, assim como em periódicos de São Paulo e de Santos. Em 1937, sua peça *O gosto da vida* foi encenada pela Companhia Jaime Costa, no Teatro Rival, com o patrocínio do Ministério da Educação e Saúde. Com esse mesmo texto, Maria Jacintha foi premiada, em 1938, com o primeiro lugar em um concurso de obras inéditas e publicadas promovido pela Academia Brasileira de Letras. Ainda nesse ano, ela lançou, junto a outros dois jornalistas, a revista *Esfera*, editada na capital federal. E em 1939, a Companhia Dulcina-Odilon montou sua peça *Conflito*, com estreia no Rio de Janeiro, excursionando depois para os demais estados do Sudeste e do Sul do país.⁴

É então entre o fim de março e o começo de abril de 1940 que Maria Jacintha toma suas primeiras medidas para o retorno das atividades do TEB. De início, a teatróloga endereça cartas a diversos estabelecimentos de ensino — como escolas,

⁴ Sobre as realizações de Maria Jacintha antes de assumir o TEB, ver Rodrigues (2010).

colégios, faculdades e diretórios acadêmicos — solicitando que informassem ao seu corpo discente da retomada do grupo, a fim de que seus alunos fossem estimulados a “colaborar na obra de cultura, beleza e patriotismo”⁵ à qual vinha se dedicando o TEB. Depois, Maria Jacintha entra em entendimento com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) para acertar os trâmites da tradução de duas peças que ela se encarregaria de realizar, com o propósito de incluí-las no repertório a ser apresentado pelo TEB ainda naquele ano: *Les jours heureux*, de Claude Puget, e *Miss Ba*, de Rudolf Besier, a partir da tradução francesa de Charlotte Neveu.⁶ E, por fim, a recém-empossada diretora do grupo endereça uma carta a Gustavo Capanema solicitando parte da verba reservada aos “amadores” para a realização de uma temporada (de agosto a novembro de 1940), composta por quatro peças, a serem selecionadas dentre o conjunto exposto ao ministro como o “repertório efetivo” do TEB: *O jesuíta*, de José de Alencar; *Antígona*, de Sófocles; *Severo Torelli*, de François Coppée; *Como quiseses*, *O mercador de Veneza* e *Júlio César*, de Shakespeare, além das outras duas obras já mencionadas. É interessante observar como, neste pedido, Maria Jacintha justifica a validade do investimento oficial no TEB por meio da ligação do caráter amador e da finalidade cívica do grupo à política de amparo ao teatro que vinha sendo desenvolvida pelo governo, representado na missiva na figura do ministro:

Dentro do plano de Vossa Excelência de amparar o teatro brasileiro em qualquer meio em que se proponha a ser estimulado e a viver, o T.E.B. póde figurar pelo que já apresentou e pelo que pretende apresentar, como uma das organizações artísticas mais à altura de qualquer programa que visse engrandecer a arte cênica brasileira e, conseqüentemente digno de todo o apoio oficial.

É nesse sentido que [...] me dirijo a Vossa Excelência. O T.E.B. não dispõe de recursos materiais que lhe permitam a realização de um programa de tamanha responsabilidade artística como o é o seu. Não visando a fins comerciais, seus espetáculos serão realizados a preços populares que permitam uma divulgação ampla do seu repertório; tendo como finalidade essencial despertar e estimular, no

⁵ Rio de Janeiro, 26 de março de 1940. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

⁶ Rio de Janeiro, 3 de abril de 1940. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

estudante e no povo em geral, o gosto pelo teatro puramente de arte, esses espetáculos serão absolutamente gratuitos para todos os estudantes do Brasil — aos quais será reservado, em cada espetáculo, um terço das localidades do teatro em que se fizer a representação.

Afastada, portanto, a hipótese de um apoio no elemento bilheteria, fica ao T.E.B. a responsabilidade total das apresentações (cenário, guarda-roupa, o pagamento dos direitos para a tradução das peças na S.B.A.T., ensaiador, aluguel de teatro, etc.) que, atendendo ao rigoroso critério de arte com que são realizados, tornam-se bastante dispendiosa.⁷

Não foi localizado nenhum processo que tenha sido aberto no Serviço Nacional de Teatro a partir dessa solicitação de Maria Jacintha. Porém, Anna Amélia, em junho, escreve a Abadie Faria Rosa uma carta agradecendo a concessão da subvenção de 40 contos de réis (40:000\$000) para a realização da temporada de 1940.⁸ Ainda assim, naquele ano, apesar de prometida a encenação de quatro originais, apenas dois novos espetáculos foram montados pelo TEB: *Dias felizes* e *O jesuíta*. No pedido que Maria Jacintha endereçara a Capanema, ela não só comunica que esses espetáculos já se encontravam em fase de ensaio, como também apresenta os motivos para a escolha desses textos, os quais, de acordo com o plano inicial, seriam levados à cena em agosto, durante a comemoração do 11º aniversário da Casa do Estudante do Brasil. Em relação a *O jesuíta*, Maria Jacintha alega que a opção por encená-lo recaía no fato de ser esse texto “uma das mais primorosas concepções da literatura dramática brasileira”. Já sobre *Dias felizes*, a diretora do grupo diz que, tendo feito grande sucesso em Paris, em 1938, e tendo sido o texto criado por elementos novos do teatro francês — os alunos do Conservatório de Paris —, essa era a obra indicada aos atores do TEB, os quais também constituíam a nova geração do teatro brasileiro. Entretanto, nem um nem outro estrearam na data programada. Como parte dos festejos do aniversário da CEB, foi rerepresentada a peça *Leonor de Mendonça*,⁹ que serviu

⁷ Rio de Janeiro, 7 de abril de 1940. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

⁸ Rio de Janeiro, 9 de junho de 1940. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

⁹ O elenco desse espetáculo sofreu poucas modificações com relação à montagem original de 1939. Apenas nos papéis do Alcoforado e do Lopo Garcia houve substituições; Sandro Polônio e Mafra Filho entraram para assumir esses personagens, respectivamente. Programa do espetáculo. Arquivo Antonio Di Monti.

também como um evento para homenagear os centenários de Portugal, o da fundação do país e o de sua restauração, amplamente comemorados naquele ano.

Realizada no dia 18 de agosto no Teatro João Caetano, *Leonor de Mendonça* foi patrocinada pela Secretaria de Educação e Cultura do Distrito Federal. Estiveram presentes na plateia, na reapresentação desse espetáculo, os artistas do Teatro Universitário (TU) de São Paulo, de Georges Raeders. O grupo veio ao Rio de Janeiro, com o apoio do SNT e da Casa do Estudante, apresentar o seu último espetáculo, *Noites de reis*, também como parte do programa comemorativo do aniversário da Casa do Estudante.¹⁰ A entidade, junto com o TEB, homenageou os artistas paulistas com um almoço no restaurante da fundação, no mesmo dia em que o grupo paulista se apresentou na capital federal, 20 de agosto.¹¹ A excursão do TU representa os primeiros passos de uma troca que aos poucos vai se instalando entre alguns conjuntos amadores. Trata-se do estabelecimento de um intercâmbio teatral que tem como uma de suas prerrogativas a linha de diálogo que já vinha sendo desenvolvida pela mocidade no contexto da consolidação de sua representatividade como classe estudantil. Tal intercâmbio foi, inclusive, a justificativa pela qual o TU fundamentou o seu pedido de apoio ao SNT:

O Teatro Universitário de São Paulo [...] desejando colaborar no programa de festejos com que a Casa do Estudante do Brasil comemora o seu 11^o aniversário de fundação com a representação da “Noite de reis” de Shakespeare, iniciando, assim, relações íntimas com os estudantes-atores do Rio para maior divulgação do teatro puro, intelectual, desinteressado, vem a vossa presença expor certas dificuldades que talvez nos obriguem a riscar do nosso programa uma de suas mais belas páginas.¹²

Em perspectiva semelhante à encontrada na solicitação do TU endereçada ao SNT, foi erigida uma carta destinada a Raeders por Anna Amélia, agradecendo a colaboração do conjunto de São Paulo na comemoração de aniversário da CEB:

¹⁰ As passagens para os jovens do TU foram custeadas pelo SNT, mediante autorização de Capanema. O valor total gasto foi de mil contos de réis, provenientes da dotação destinada ao auxílio dos amadores (Processo s/n – 1940. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte). Quanto ao apoio oferecido pela CEB à viagem do grupo paulista, a entidade ficou responsável por proporcionar refeições diárias aos estudantes, ofertadas em seu restaurante (Casa do Estudante do Brasil. Relatório 1940. Acervo Paschoal Carlos Magno).

¹¹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 ago. 1940. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

¹² São Paulo, 12 de agosto de 1940. Documento assinado por José Lourenço, presidente do TU. Processo s/n – 1940. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Constituiu um grande prazer para a diretoria desta Fundação, a visita do Teatro Universitário de São Paulo e sua apresentação nesta cidade, contribuindo para o desenvolvimento do intercâmbio cultural da mocidade brasileira e estimulando, com o seu espírito de cooperação, os trabalhadores desta Casa a prosseguir na obra de assistência, intercâmbio, e cultura há onze anos começada em favor da classe estudantil.¹³

Entre os espetáculos do TEB, não foi só *Leonor de Mendonça* que teve outra oportunidade de subir à cena em 1940. *Os romanescos* também foi reapresentado, em ritmo de excursão, em Petrópolis e em Niterói.¹⁴ E apesar de o espetáculo oferecido na região serrana ter um cunho fortemente filantrópico, o levado em Niterói deve ser analisado sob a ótica desse intercâmbio cultural que vinha se fundando, aos poucos, no âmbito do amadorismo teatral. Em Petrópolis, o TEB se apresentou no salão da Congregação Mariana em duas sessões: uma *soirée* e uma *matinê* a preços populares, no dia 22 de setembro.¹⁵ Patrocinado pela princesa Elizabeth de Orléans e Bragança, o acontecimento contou também com o apoio de um grupo de senhoras, encabeçado pela própria presidente da CEB, Anna Amélia. Já em Niterói, o grupo representou no Teatro Municipal, no dia 1º de outubro, e o espetáculo parece ter sido o que sobrou de uma interessante proposta de Maria Jacintha para o estabelecimento de uma “temporada de arte” do TEB naquela capital. Desse modo, o que parecia ter sido uma apresentação esporádica ganha nova dimensão diante daquilo que não foi concretizado, e que pôde ser recuperado como planejamento por meio de uma carta que Maria Jacintha endereçou ao interventor do Estado do Rio de Janeiro no dia 19 de setembro de 1940.¹⁶

Nesse documento, Maria Jacintha pede o apoio institucional e financeiro de Ernani do Amaral Peixoto para a realização de uma apresentação de cada um dos espetáculos que constavam naquele momento no repertório do TEB — *Leo-*

¹³ Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1940. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

¹⁴ O elenco para as reapresentações de *Os romanescos* permaneceu quase igual ao original, salvo uma modificação no papel do jardineiro Braz; no lugar de Cahué Filho esteve Pedro Veiga. Panfletos de divulgação dos espetáculos. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

¹⁵ O preço da poltrona na *matinê* de *Os romanescos* foi de 2\$000, e para a *soirée* do espetáculo custava 10\$000. Panfletos de divulgação dos espetáculos. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

¹⁶ Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

nor de Mendonça, Os romanescos, Dias felizes e O jesuíta.¹⁷ Os preços dos ingressos seriam populares e a gratuidade, garantida aos alunos das escolas secundárias e superiores do Estado. E conforme Maria Jacintha busca legitimar e justificar a sua proposta, ela apresenta uma das novas demandas que surgiam no TEB (a do intercâmbio cultural), e também alguns dos preceitos de seus planos para o desenvolvimento artístico de Niterói. Quanto ao grupo, Maria Jacintha, diz que o seu novo dever é o

[...] de divulgar, por todo o país, essa obra de cultura da juventude que é o Teatro do Estudante do Brasil, promovendo para eficiência de seu programa cultural, o intercâmbio com todos os Estados, no conhecimento de suas atividades e de suas finalidades propagadoras das grandes obras da literatura dramática universal.¹⁸

Já a Niterói faltava a implementação daquilo que Maria Jacintha enxergava ser uma necessidade: um “movimento artístico independente do que se processa[va] no Distrito Federal”.¹⁹ Ou ainda, o estímulo para fazer com que a cidade participasse, com autonomia, do que vinha se impondo no Rio de Janeiro em termos de amadorismo e renovação teatral. Para tanto, era necessário, segundo Maria Jacintha,

[...] a apresentação em Niterói de um elenco consciente de suas responsabilidades, numa temporada de arte séria, tendente a atrair para o seu principal teatro os elementos mais representativos da cultura e da inteligência Fluminense e a despertar, no povo em geral, o interesse pelo trabalho de renovação teatral que vem se processando atualmente no Brasil e do qual, pode-se afirmar, sem concessões a fantasias ou a vaidades, foi o Teatro do Estudante do Brasil o precursor.²⁰

¹⁷ A solicitação feita era referente à cessão do Teatro Municipal de Niterói, por 15 dias, e a uma subvenção para o custeio do transporte e da montagem dos espetáculos.

¹⁸ Carta de 19 de setembro de 1940. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

Nenhum outro espetáculo do TEB foi realizado em Niterói além de *Os romanescos*; e o conjunto não mais excursionou durante a direção de Maria Jacintha. Não que não tenha havido esforços da diretora do grupo para a realização de turnês. Ainda em novembro de 1940, por exemplo, Maria Jacintha tenta, com intelectuais e o governo Campos, a concretização de um programa de viagens, que serviria para a divulgação do TEB, a iniciar-se em Niterói.²¹ Porém, nada vai adiante, e a próxima viagem do Teatro do Estudante se daria apenas com *Hamlet*, anos depois. Quanto à reapresentação de *Os romanescos* em Niterói, é difícil determinar o quanto essa atividade foi obra do governo estadual, pois não foi localizado nenhum outro registro que pudesse sugerir a persecução da interlocução entre Amaral Peixoto e Maria Jacintha. Nem mesmo no prospecto de divulgação do espetáculo aparece qualquer citação referente a algum tipo de apoio dado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro àquela iniciativa, o que leva a crer que o que fora obtido como auxílio oficial tenha sido apenas a concessão do Theatro Municipal para a realização de uma récita da peça que já estava engatilhada, em vista da sua reapresentação recente em Petrópolis. Nesse mesmo documento, entretanto, fica anunciado o programa de apresentações seguintes do TEB, mas no Rio de Janeiro: *Dias felizes* para 17 de outubro, no Teatro Regina, *O jesuíta*, a ser realizado em novembro, e *Como quiseres*, em dezembro, sem locais indicados. Apenas *Dias felizes* estreou conforme a data noticiada. *O jesuíta* sofreu pequeno atraso, e a comédia de Shakespeare só foi levada à cena em 1942.

Com *Dias felizes*, Maria Jacintha começa a dar ao Teatro do Estudante um caráter mais modesto, em termos de dimensão do espetáculo, ao confluír os esforços juvenis para aquilo que mais tarde ela definiria como “o moderno teatro de moços para moços”.²² A expressão serve para rebater, mesmo que não como ato consciente da dramaturga, a definição que Paschoal dera anteriormente para o TEB, e a qual vinha imperando até então como preceito estético do grupo: “teatro de massas para massas”. Tal mudança no repertório não viria a significar apenas modificações no que tange ao exercício da construção da cena, no interior do TEB. Ela causou mesmo uma definição maior no que diz respeito à tônica da linha interpretativa do grupo, que já vinha ficando cada vez mais próxima de um realismo. Quanto a isso, é primorosa a declaração que Maria Jacintha faz sobre a sua pro-

²¹ Cópia da correspondência endereçada a Nelson Rebel, em 6 de novembro de 1940. Arquivo Maria Jacintha.

²² Os amadores querem um teatro. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 52, p. 12, 19 jun. 1941.

posta de encenar *Dias felizes* com o TEB, lançada pouco depois que ela assumiu a direção, e a sua avaliação desse espetáculo:

[...] resolvi fazer com o grupo uma montagem simples, onde os atores fossem apenas estudantes como eles eram, se apresentando com uma técnica de representar mais espontânea. Eu tinha encontrado o TEB pronto para os ensaios de “A Duquesa de Pádua”, do Oscar Wilde. Muito brocado, túnicas e mantos não sei de quantos metros. Mandei engavetar tudo isso e resolvi fazer a coisa mais simples, menos presunçosa: “Dias Felizes”, de Claude André Puget. A primeira impressão que causou a escolha da peça em alguns dos mais esnobes do elenco, foi de choque: “Ora, nós somos artistas shakespearianos”, chegou-me a dizer um deles. “Bom, mas vamos tentar esta peça”, foi minha resposta. Começamos os ensaios. Logo o texto começou a encantar a todos. Os atores foram perdendo o pedantismo de antes e aos poucos estavam aqueles jovens envolvidos com seus personagens, numa alegria mais humanizada, pois “Dias felizes” trouxe sobretudo mais verdade ao TEB, com seus participantes passando a tirar mais de dentro suas emoções para o trabalho.

O elenco fazia uma coisa que dizia, agora, respeito à idade e mentalidade deles todos, quase adolescentes. O espetáculo saiu muito bonito. Aliás, me lembro do José Lins do Rego, que me disse: — “É a primeira vez que vejo uma coisa perfeita no teatro brasileiro. E vou escrever isso!” Pedi a ele que se moderasse, pois esse tipo de comentário não seria bom para a turma do TEB, nem seria justo para o nosso teatro profissional. (*Dionysos*, 1978, p. 74)

Realmente, um dos fatores mais comentados pela crítica teatral sobre *Dias felizes* foi a naturalidade e a desenvoltura que caracterizaram a interpretação dos atores que competiram para a formação de um conjunto homogêneo de intérpretes, mérito também de Esther Leão, ensaiadora da peça. A trama simples — que trata de um grupo de jovens franceses em férias e das questões que circulam em seu ambiente — foi suporte para um espetáculo marcado pela ingenuidade e pela espiritualidade. Disso resultou um senso de realidade mais fácil de ser alcançado pelos amadores, visto que o texto encenado propunha uma proximida-

de maior entre o universo ficcional apresentado e a vida dos intérpretes. Quase não houve repreensão aos seis atores no que diz respeito às suas atuações. Sônia Oiticica continuou sendo louvada pelo trabalho que vinha empreendendo desde *Romeu e Julieta*; mas outra jovem também chamou a atenção dos redatores e despontou como revelação: Zezé Pimentel. Sobre o trabalho de Esther Leão no comando da elaboração dos personagens de *Dias felizes*, ela conta em uma carta enviada àquele com quem a artista vinha construindo uma bonita amizade, o crítico Bandeira Duarte:

[...] ao iniciar este ano os ensaios dos “Dias Felizes” fi-lo pensando em você. E, trabalhando para você desde o primeiro ensaio, procurei dar, a todas as “marcas”, todos os efeitos, todos os detalhes que pudessem ser realizados com artistas amadores, alguns que pela primeira vez pisavam no palco, imprimindo a maior frescura que uma peça d’estas requer, — porque eu sabia que você nem um só d’esses efeitos e detalhes deixaria passar despercebido.²³

Mais adiante na mesma carta, Esther Leão fala o que representava para ela o trabalho que vinha então desenvolvendo no Brasil com o amadorismo teatral, ao fazer de seu novo espetáculo uma homenagem a Bandeira Duarte:

A você, que tão bem acolheu e compreendeu o meu desejo de crear teatro e valores novos para a sua terra, que hoje também é minha e “onde me não sinto estrangeira”, eu vou pedir que aceite o meu trabalho de “Dias Felizes”, inteiramente, como uma homenagem ao seu talento de homem do teatro que muito admiro e ao seu espírito crítico para quem procuro sempre fazer o melhor.²⁴

O crítico, por sua vez, não deixou de, novamente, enaltecer o trabalho de Esther Leão em sua crônica a respeito de *Dias Felizes*, publicada no jornal *O Globo*, no dia 21 de outubro de 1940:

D. Esther Leão não poderia confirmar de maneira mais positiva o seu conceito como ensaiadora. “Dias Felizes” deve ser

²³ Rio de Janeiro, outubro de 1940. Arquivo Bandeira Duarte.

²⁴ Idem.

para ela um motivo de orgulho, porque é o seu esforço e a sua técnica que transparecem na magnífica interpretação de seu grupo. Esforço de equilibrar os seis jovens dentro da mais espontânea e perfeita compreensão do texto, técnica de imprimir á “marca” uma naturalidade inédita em nossos palcos, mesmo profissionais. [...] Partindo do conjunto para o detalhe, o mais exigente observador é levado ao aplauso irrestrito. Eis um caso em que a crítica se sente feliz de dar o lugar ao elogio e em que este experimenta uma sensação de total entusiasmo.²⁵

Ainda nessa crônica, Bandeira Duarte comenta um traço a respeito do texto de Claude-André Puget que se harmoniza perfeitamente com a função que Maria Jacintha dá a ele no interior do TEB, em vista dos problemas que ela diagnosticara em relação ao grupo. Bandeira Duarte conta que *Dias felizes* faz parte de uma série de textos que apareceram na França e na Inglaterra como “um movimento de reação contra o ‘estrelismo’”, pois todos, do autor ao intérprete, tinham igual responsabilidade, visto que essas obras eram “escritas por moços e por moços criadas”.²⁶ Se nesses países o texto é usado como reação à vaidade de grandes vultos da cena, no TEB, Maria Jacintha o utiliza para tentar liquidar com certa soberba que algumas vezes tomava conta dos moços do grupo, muito devido ao alvoroço que Paschoal empreendia na imprensa para alavancar o seu empreendimento diante da sociedade civil, do Estado e dos seus pares.

Outro elemento muito louvado pela crítica foi o cenário de Sandro Polônio. Sua caracterização perfeita do espaço, em tom quase naturalista, ultrapassa o que seria a ambientação proposta por um cenário de gabinete, na medida em que traz para uma espécie de chalé o clima de jovialidade proposto pelo texto. É interessante notar como as proporções menores do espetáculo, impostas pela escolha de uma peça julgada mais apropriada aos moços, possibilitou a Sandro a criação de um dos mais bem elaborados e acabados cenários que o TEB já teve (Figura 13). Os detalhes e o requinte desse trabalho marcam a estreia de Sandro no ramo da cenografia, e dão ao grupo uma folga na utilização dos telões — prática que vinha se constituindo como uma prerrogativa na montagem dos espetáculos do TEB, devido ao fato de o projeto modernizador de Paschoal ir cambaleando em face das imposições estabelecidas por um “teatro de massas”, que

²⁵ Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

²⁶ Rio de Janeiro, outubro de 1940. Arquivo Bandeira Duarte.

geralmente ocupava espaços com palcos de grandes dimensões, como os teatros João Caetano e Municipal do Rio de Janeiro.

Com *Dias felizes*, outro fator que irrompe como novidade no TEB é o cuidado maior no quesito da tradução dos originais apresentados pelo grupo. Ao contrário de Paschoal, que vinha se servindo de traduções portuguesas para a montagem dos textos estrangeiros, Maria Jacintha vai, além de encarar essa tarefa em *Dias felizes*, encomendar a Miroel Silveira, seu amigo, a transposição para o português das outras duas obras estrangeiras levadas por ela à cena: *3.200 metros de altitude* e *Como quiseres*. A tradução de Maria Jacintha, apesar de ter sido bem recebida de forma geral, foi alvo de uma crítica no que se refere a certo “literalismo” encontrado nela. A utilização da segunda pessoa do singular, tu, em vez de “você”, e a repetição excessiva do verbo “amar” para designar sentimentos que poderiam ter sido traduzidos por “gostar” e “adorar”, são alguns dos problemas apontados pelo crítico do *Jornal do Commercio*.²⁷ Entretanto, apesar das ressalvas, essa sua versão foi objeto de desejo de outros conjuntos teatrais ao longo da década de 1940. Mediante a notícia da montagem da obra por outro grupo, Anna Amélia, em 1943, ressalta o interesse da CEB em obter a exclusividade da tradução de Maria Jacintha,²⁸ o que ela parece ter conseguido, pois, em 1944, a CEB viria a ceder os direitos autorais dessa obra à atriz Bibi Ferreira.²⁹

Dias felizes não constituiu só sucesso de crítica; o público recebeu bem o espetáculo, causando tumulto na sua noite de lançamento, conforme relatou o *Correio da Noite*: “Foi um verdadeiro acontecimento a estreia dos jovens amadores. O público era tão numeroso que dificilmente se podia entrar no teatro, havendo certa confusão na aquisição dos bilhetes.”³⁰ O espetáculo ficou em cartaz no Teatro Regina, que na época estava arrendado pelo SNT. Não foi possível, a partir das fontes pesquisadas, precisar quantas sessões foram realizadas, e nem o preço dos ingressos. Mas, segundo José Arrabal Fernandes, que participou nos bastidores do espetáculo, *Dias felizes* teve várias apresentações, e foi tanto o seu êxito que, a partir da montagem do TEB, esse texto “passou a estar presente em todos os repertórios dos grupos amadores da época, chegando a ter uma montagem profissional” (*Dionysos*, 1978, p. 72). Porém, o sucesso de *Dias felizes* não

²⁷ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23 out. 1940. Recorte de jornal. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

²⁸ Carta endereçada por Anna Amélia a Maria Jacintha, em 2 de setembro de 1943. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

²⁹ Carta endereçada a Geysa Boscoli, em 3 de maio de 1944. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

³⁰ *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 18 out. 1940. Recorte de jornal. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

garantiu êxito para o resto da temporada do TEB em 1940. *O jesuíta* é sempre lembrado por aqueles que dele participaram como um dos fracassos do TEB, apesar de ser considerada uma obra bem-acabada no que concerne à produção de um espetáculo.

Seguindo uma vertente romântica em tônica nacional, já iniciada com *Leonor de Mendonça*, Maria Jacintha encena *O jesuíta* para dar prosseguimento ao que é anunciado, no cartazete desse espetáculo, como sendo o “programa de divulgação da literatura dramática brasileira” do TEB.³¹ Proposta institucionalizada como uma das ações do grupo naquele instante, pois até então o TEB não declarara como um dos seus objetivos a encenação de um texto nacional em cada uma de suas temporadas, ela parece atender mais a uma demanda do momento do que a um desejo interno dos dirigentes do grupo de contribuir para a difusão da dramaturgia nacional. *O jesuíta*, que, entre as nove peças teatrais de José de Alencar, é uma daquelas consideradas românticas pelos procedimentos utilizados na sua composição, tem como tema a pátria, e traz para o palco o sonho da constituição da nação por meio da Independência do Brasil (Faria, 2012). O espetáculo foi apresentado no Teatro Regina nos dias 19 e 20 de dezembro, e a sua divulgação na imprensa revela mais um dos motivos que aparentemente levaram Maria Jacintha a decidir pela montagem: a comemoração do Centenário da Fundação da Companhia de Jesus, naquele mesmo ano. Mas ainda que alguns cronistas tenham avaliado o texto de Alencar como uma obra de vulto, pelo seu aspecto patriótico e pelo seu lirismo, a obra foi desaprovada por muitos, a contar com Esther Leão, a ensaiadora do espetáculo. Maria Jacintha conta que ela achava “o texto pesado, e queria fazer uma coisa mais leve”, mas que, mesmo assim, “dirigiu o trabalho”, ainda que “sem amor, sem paixão”, apenas cumprindo “um trato” (*Dionysos*, 1978, p. 74). Mário Nunes foi categórico em sua censura à escolha da obra de Alencar:

Pensamos que um outro criterio deve ser adotado quanto á escolha de peças a serem levadas á cena pelo Teatro do Estudante do Brasil, sem prejuizo dos fins artisticos-culturais dessa louvavel atividade da mocidade de nossas escolas. Terá valido a pena libertar do pó dos arquivos *O jesuíta*, a peça dramatica de José de Alencar ante-hontem representada no Regina? Parece-nos que não. Pouco se recomenda ela como

³¹ Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

obra teatral, quer pelo assunto, quer pela trama, quer mesmo por suas finalidades exaltadoras do sentimento patriótico.³²

As repulsas dirigidas à obra de José de Alencar não chegam a ser uma surpresa; João Caetano, ator para quem o texto havia sido escrito sob encomenda, recusou-se a montá-lo. Disso resultou, inclusive, uma desilusão tamanha de Alencar, que ele não voltaria mais a escrever para o teatro (Prado, 1972).

Com a pouca aceitação que teve então o espetáculo do TEB, os cenários de Sandro Polônio foram o elemento mais apreciado pela crítica teatral. O jovem, já bastante elogiado na peça anterior do TEB, com *O jesuíta* teve a sua consagração. Quatro cenários que reproduziam ambientes coloniais nos seus detalhes, “valorizando tudo pelo censo de harmonia e bom gosto [...] distinguiram o estéta do copista”, apontou Mário Nunes.³³ É lamentável que nenhuma fotografia desse espetáculo tenha sido encontrada, sendo possível aqui apresentar apenas o croqui do seu último quadro (Figura 15).

Em vista da reprodução desse documento, é possível entender por que o cenário, apesar de sua exuberância, acarretou problemas para o espetáculo. A estreia de *O jesuíta* foi marcada por longos intervalos entre os atos, que, ao que tudo indica, foram ocasionados pela troca dos cenários. Não tendo havido ensaios com os cenários armados, Sandro Polônio não percebera a dificuldade que acarretava a mudança dos ambientes de considerável magnitude em um palco de pequenas dimensões, como o do Teatro Regina.³⁴

Assim, encerra-se a temporada de 1940. Para o ano seguinte, Maria Jacintha faz uma proposta ousada a Capanema. E mesmo que esse projeto não tenha se realizado, ele deixa entrever um desejo que vai aparecendo aos poucos em meio ao recém-criado terreno do amadorismo teatral com *status* de negócio oficial: a profissionalização dos entusiastas da arte via Estado. A ideia, se simples na sua proposição geral, apresenta arestas de uma complexa discussão a respeito do papel do teatro na sociedade, e o lugar que o mercado e o Estado ocupam nesse debate. De forma geral, o projeto que Maria Jacintha apresentou ao ministro é uma tentativa de transpor as razões de ser do teatro amador dos anos 1940 para o âmbito do mercado. Sendo, entretanto, impossível operar com tal transposição naquele momento no Brasil, Maria Jacintha buscou na intervenção do governo

³² *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1940. Recorte de jornal. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

³³ *Idem*.

³⁴ *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1940. Recorte de jornal. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

o financiamento de uma causa. O projeto, ao que tudo indica, não chegou nem a merecer resposta do ministro, mas as bases do seu estabelecimento mostram os preâmbulos de um debate sobre a finalidade do teatro em meio à construção de uma cultura nacional, que é em si o eixo de sustentação do movimento do teatro moderno no Brasil.

Para expor sua proposta, Maria Jacintha parte do mesmo pressuposto que vinha servindo como justificativa dos pedidos de financiamento realizados ao governo, para os seus empreendidos inscritos no âmbito do teatro amador: a acusação de uma ineficiência do profissionalismo na construção de um teatro com “finalidades puramente artísticas e culturais”,³⁵ de “caráter definitivo”. Para ela, o fato assim se dava porque, no campo das companhias teatrais, as iniciativas se limitavam a apresentar repertórios “tipicamente locais, sem a menor característica de teatro humano e universal e, mesmo dentro desse gênero local e transitório, repertórios sem o menor relevo artístico ou literário”. Em contrapartida, os amadores vinham, segundo ela, realizando “tentativas audaciosas” para a “elevação da arte cênica no Brasil”. Desse modo, Maria Jacintha apresenta o seu plano de constituir uma “companhia de jovens”, todos oriundos de iniciativas amadorísticas, entre as quais ela incluía os estudantes do Curso Prático de Teatro (do SNT) e do TEB. O propósito desse conjunto seria o de conjugar o que ela considerava os três elementos essenciais para o bom desenvolvimento artístico no teatro: “bons atores, bons cenários e bom repertório”, mais a cooperação de um ensaiador competente. Com este plano, argumenta Maria Jacintha a Capanema,

[...] acredita a requerente que poderá garantir ao Ministro da Educação, para o ano teatral de 1941, honestamente e sem qualquer concessão à fantasia, em troca da subvenção sem a qual nada lhe será possível iniciar (uma subvenção que lhe permita alugar um teatro e garantir a folha de pagamento de artistas e trabalhadores da companhia), uma temporada à altura das exigências das plateias mais cultas. E acredita mais: que com esse auxílio, com esse impulso inicial, o Ministério da Educação terá ajudado a fundação de uma verdadeira companhia teatral, que poderá continuar com vida própria e que se propõe a assumir, diante da cultura brasileira e guardadas as devidas proporções de obra a começar, as possibilidades e a autoridade

³⁵ Cópia de correspondência sem data. Arquivo Maria Jacintha.

artística que têm, em outros países, companhias organizadas dentro desse mesmo critério de arte e que se tornaram expressões respeitáveis do teatro desses mesmos países.³⁶

Nota-se que, nessa proposta de profissionalização do teatro amador, Maria Jacintha procurava sanar as dificuldades que eram próprias à condição de ser desses conjuntos, justamente por sua condição de diletantismo. A intervenção do Estado, pelo financiamento, se constituía, para ela, a ajuda necessária para acabar com a intermitência das atividades amadoras (por falta ou redução de recursos financeiros e pela escassez de teatros disponíveis) e a dificuldade de fixação dos valores humanos descobertos nesse terreno. Na época, alguns artistas amadores, principalmente do TEB, já começavam a migrar para o profissionalismo. Paulo Porto é dos que vai trabalhar com Procópio Ferreira, assim como Sandro Polônio.³⁷ Para Maria Jacintha, esse movimento de inserção dos jovens amadores nas companhias teatrais se impõe como um problema na medida em que, junto dos profissionais, esses recém-iniciados não têm possibilidades de continuar cultivando seus talentos, dados os papéis a eles reservados. Resultado era a estagnação do amadorismo por seu esvaziamento e descontinuidade, e a insalubridade do profissionalismo para acolher as mudanças propostas pelos amadores. Porém, se a profissionalização é uma saída para o fortalecimento da estrutura desse teatro que se dizia de propensões altamente artísticas e de finalidades puramente cívicas, ela só o é porque tal profissionalização se daria, como queria Maria Jacintha, por meio do Estado. Desse modo, o caráter profissional contido nessa proposta é aquele de um profissionalismo subvencionado, localizado completamente fora do mercado, e amparado por verbas contínuas.

Nos obstáculos expostos por Maria Jacintha a Capanema está, inclusive, o motivo de a temporada de 1940 ter se finalizado sem que o seu programa completo de espetáculos tenha sido realizado. *Como quiseres*, já na fase de ensaios, e com cenário e guarda-roupa desenhados, teve sua estreia adiada com data indeterminada, devido à falta de recursos. Maria Jacintha alegou, depois, que a verba concedida pelo SNT só possibilitou a realização das duas peças monta-

³⁶ Idem.

³⁷ Sobre a ida de Sandro Polônio para a companhia de Procópio, como cenógrafo, Maria Jacintha (*Dionysos*, 1978) conta que o ator ficou bastante impressionado com as criações de Sandro para *O jesuíta*. No croqui de *Dias felizes*, há um registro deste fato. No documento aparece a seguinte rubrica manuscrita do ator: "Quando a inteligência e a cultura entram no Teatro a gente tem a impressão de que está 'no outro mundo'. É tão raro esse milagre... Procópio. 18/9/1940". Acervo Cedoc/Funarte.

das naquele ano.³⁸ E apesar de 1941 começar bastante tumultuado, a comédia shakespeariana foi posta completamente de lado pela diretora do grupo naquele momento. O ator Antonio Di Monti conta como se deram as primeiras atividades desse ano: foram colocadas em estudo *Júlio César*, de Shakespeare, e *1830*, de Paulo Gonçalves; iniciaram com os ensaios para a montagem do único original levado adiante, *3.200 metros de altitude*; e ainda cogitaram montar *Stage Door*.³⁹ A razão para a realização dessa peça, esclareceu posteriormente a diretora do TEB, era política: “aderir artisticamente aos esforços de boa vizinhança Brasil-Estados Unidos, divulgando o teatro americano”.⁴⁰ Mas não só a encenação de peças entrou na pauta do planejamento para aquele ano. A publicação de um ofício de Maria Jacintha endereçado ao interventor de Pernambuco, Agamenon Magalhães, em 21 de janeiro, mostra que ela continuou tentando excursionar com o TEB. Nesse documento, encontra-se a exposição de um projeto que consistia em levar o grupo “em visita de aproximação universitária e de intercâmbio artístico a todos os pontos do Brasil”. Para tanto, solicitava o Teatro do Estudante “a simpatia e o apoio dos interventores nos Estados — empenhados em facilitar a expansão das obras culturais”.⁴¹

3.200 metros de altitude, de Julien Luchaire, foi apresentada em abril de 1941, ocupando o Teatro Ginástico por um fim de semana, nos dias 12 e 13. Foram apresentadas apenas três sessões, tendo havido no domingo uma vespéral. Os preços dos lugares variavam: 5\$500 a poltrona; 3\$300 os balcões; e 27\$500 as frisas e os camarotes.⁴² O anúncio da peça na imprensa não deixou de lembrar o triunfo anterior do TEB, *Dias felizes*. E a proximidade do tema entre os dois textos foi um fator que Miroel Silveira já havia comentado com Maria Jacintha, na época que eles entraram em entendimento quanto à tradução da obra:

Maria Jacinta, tanto não acho difícil traduzir a “Altitude” que o 1º Ato aqui vai, prontinho. Fiz aquela ponderação simplesmente porque achei — e continuo a achar — “Dias Felizes” e “Altitude” profundamente semelhantes. O centro de interesse, em ambas, é o mesmo: alguns moços e moças juntos, o que

³⁸ Os amadores querem um teatro. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 52, p. 12, 19 jun. 1941.

³⁹ Recorte de jornal. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

⁴⁰ Os amadores querem um teatro. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 52, p. 12, 19 jun. 1941.

⁴¹ *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 mar. 1941. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

⁴² Cartazete do espetáculo. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

acontecerá? Recordo-me perfeitamente de *Dias felizes*, sim, e acho-a mais leve, mais bem realizada do que *Altitude*. Mas você sabe melhor, isto foi palpite de “sapo”.⁴³

Entretanto, Miroel Silveira talvez não tenha percebido que a aposta de Maria Jacintha tenha sido justamente a equidade entre o fundamento dos enredos dessas duas peças como fator de sucesso, visto ter sido *Dias felizes* bem-aceita tanto pela imprensa quanto pelo público. A operação se assemelha bastante àquela que Paschoal engendrara ao escolher *Os romanescos*, como citação de *Romeu e Julieta*. É interessante notar que até o cenário de *3.200 metros de altitude*, criado por Osvaldo Mota, parece fazer referência ao de *Dias felizes* (Figura 16).

A fotografia recuperada do espetáculo mostra o recinto de um hotel na montanha, local onde se passa a peça, que tem como mote principal o universo juvenil. A discussão a respeito das vicissitudes da mocidade é desencadeada pela convivência forçada dos personagens, que são obrigados a permanecerem ali juntos impedidos de descer a montanha. O palco transformado no espaço em que os 13 moços ficam confinados aponta o aspecto naturalista impresso na montagem, que apesar de se concentrar no diálogo e de fazer de uma situação a ação dramática, nada parece ter tido de “parada”. É o que aponta a seguinte crítica a respeito do trabalho de Esther Leão:

A ensaiadora do “Teatro do Estudante”, d. Esther Leão, deve ter tido um trabalho estafante para locomover dez a doze figuras em cena, repetida vezes. Nem um momento sequer, a encenação ficou paralisada. A competente atriz portuguesa deu movimento a todos os personagens, distribuindo-os harmoniosamente, daí o resultado agradável aspecto para a vista, a presença de elevado número de intérpretes em cena. Nada foi esquecido, e todos justificavam a jovialidade, a movimentação e o desembaraço que o enredo naturalmente pede.⁴⁴

No entanto, a direção de Esther Leão não impediu que alguns cronistas opinassem negativamente sobre uma excessiva concentração de cenas de diálogos na peça, acarretando críticas tanto à falta de qualidade do original quanto à

⁴³ Carta de Miroel Silveira. Santos, 18 de novembro de 1940. Arquivo Maria Jacintha.

⁴⁴ *Cine Radio Jornal*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1941. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

inoperosidade da tradução. Miroel Silveira foi censurado, inclusive, pelo *Jornal do Commercio*, por algumas de suas frases terem sido consideradas “impróprias e até infelizes”.⁴⁵

Outro elemento de *3.200 metros de altitude* que apareceu censurado na imprensa foram alguns beijos dados em cena pelos atores. Um dos críticos da época qualificou-os como “cinematográficos”, mas alegou também que seus efeitos eram “quase chocantes, tratando-se, como se trata, de espetáculos de jovens amadores, alguns até bem crianças”.⁴⁶ Quanto a isso, Maria Jacintha contou uma anedota para exemplificar o aspecto pitoresco do trabalho de Esther Leão como ensaiadora do TEB, o qual, na maior parte das vezes, é lembrado pela disciplina imposta pela atriz ao grupo:

Em cena, Sônia Oiticica e Milton Carneiro esgrimiam seus diálogos, que deveriam culminar em um beijo. Com um pouco de cerimônia, ainda existente na época, Milton perturbou-se e não se desincumbiu bem da ação. Nesse momento, da escuridão da platéia, uma voz soou, em seu mais alto registro: “Ó Senhor Donzel, nunca beijaste uma mulher?” Claro que, naquele ensaio, a cena não pôde ser apurada: pelo riso da assistência e pela perturbação aumentada do intérprete. (*Dionysos*, 1978, p. 34)

Quanto aos atores dirigidos por Esther Leão, de acordo com a imprensa, estes em geral se saíram bem. Foram aplaudidos pelo aspecto particular das personalidades que encarnavam em cena. Houve críticas a respeito de exageros cometidos por alguns jovens, e ocorreu também uma interessante reprovação dos problemas de dicção perceptíveis no desempenho dos atores Sônia Oiticica e Athayde Ribeiro, fato que foi diagnosticado, pelo cronista do *Cine Radio Jornal*, como uma “influência do rádio”,⁴⁷ meio no qual esses atores também atuavam. Portanto, nota-se que, na época, não foi destacada nenhuma atuação que pudessem sugerir a revelação de um fenômeno. Trata-se de algo curioso, porque *3.200 metros de altitude* ficou registrado, na história do TEB, como o espetáculo que revelou a atriz Cacilda Becker, ainda que, na década de 1940, nem ela nem o

⁴⁵ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1941. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

⁴⁶ *Cine Radio Jornal*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1941. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

⁴⁷ *Idem*.

TEB tenham sido extremamente primordiais um para o outro. No lançamento da peça, o nome de Cacilda Becker é até destacado dos demais que formavam o elenco, mas para avultar o TEB, salientando que a vinda dessa jovem demonstrava a repercussão que o grupo vinha obtendo em âmbito nacional. No entanto, essa associação feita entre a vinda de Cacilda, de Santos, e os ecos do êxito do Teatro do Estudante, ainda que possa ser realizada, deve ser analisada mais de perto, e naquilo que diz respeito à figura de Miroel Silveira.

Miroel Silveira foi quem “descobriu” a jovem em Santos, onde era crítico artístico de *O Diário*. Conta que foi assistir a uma apresentação no Teatro Coliseu e ficou impressionado com Cacilda, que dançara um balé de sua própria criação. A partir daquele dia, resolveu ser seu tutor artístico, e começou a buscar estratégias para que ela pudesse desenvolver sua carreira. Foi então que viu no teatro a oportunidade de que precisava Cacilda, pois na dança ela não parecia ter muitas chances de se firmar naquele momento por dois motivos: primeiro, porque ela precisava, antes, aprimorar-se em técnica, e, depois, porque, na esfera da dança moderna, Miroel constatara que só havia jovens que já apresentavam alguma outra forma de subsistência para se manter, e Cacilda tinha obrigações com a família, composta por sua mãe e suas irmãs. Dessa forma, o TEB se tornou a circunstância exata para levar Cacilda ao Rio de Janeiro a fim de fazer a sua iniciação no teatro (Fernandes e Vargas, 1984). O plano inicial foi indicar Cacilda para o papel de Celia, de *Como quiseres*, de que ele vinha trabalhando na tradução, a pedido de Maria Jacintha, desde o final de 1940.⁴⁸ Porém, o acerto entre os três a respeito da participação da jovem no grupo só se deu mesmo por volta de fevereiro e março do ano seguinte, quando já estava em fase de preparo *3.200 metros de altitude*. Depois de tudo acordado, Miroel Silveira escreveu a Maria Jacintha e expôs toda a sua admiração pelo talento de Cacilda e pela idoneidade da amiga:

Otimo, o seu telegrama! Me tirou um grande peso da cabeça. Naturalmente, eu confiava e esperava em Cacilda, mas nem sempre a gente pode ter certeza nessas coisas. Depois, a presa com que ela teria de ensaiar, tudo isso me deixava preocupado. Fiquei contente, agora, por vocês duas! Penso que Cacilda lucrará muito com a sua influencia moral, também. Ela é ótima creatura, mas às vezes é vitimada pelo ambiente, que procura torna-la vaidosa e futil, quando o que ela precisa, com o

⁴⁸ Carta de Miroel Silveira. Santos, 18 de novembro de 1940. Arquivo Maria Jacintha.

seu grande talento e inteligência, é dedicar-se profundamente à arte. Você poderá dar-lhe mais coragem para isso, para enfrentar esse caminho tão difícil, tão penoso, mas que é o único que ela poderá trilhar com verdadeira satisfação íntima porque, é, essencialmente, artista.⁴⁹

Maria Jacintha conta, por sua vez, que foi um pouco reticente com a entrada de Cacilda no TEB, devido à responsabilidade que a ela seria incumbida ao tirar uma jovem de Santos para trazê-la ao Rio de Janeiro, sozinha, a fim de participar de uma experiência de teatro amador. Mas alega que não resistiu quando Cacilda apareceu em sua casa portando uma carta de Miroel Silveira, e que logo na noite seguinte a esse fato realizou um teste com a jovem. Cacilda entrou então para o TEB, assumiu seu papel de Zizi em *3.200 metros de altitude*, e substituiu Zezé Pimentel em *Dias felizes*, que estava em ritmo de reapresentações, em 1941. Maria Jacintha relata também que não só ela ficou encantada com Cacilda, mas também Esther Leão e todo o grupo (*idem*). Porém, a importância que o TEB teve na vida de Cacilda foi a de apresentar o teatro à atriz, e não o de revelá-la. Como já dito, nenhuma crítica ressaltou seu trabalho a ponto de ela despontar nesse espetáculo como uma promessa. Foi encontrada apenas uma crítica que lhe confere um pouco mais de atenção, publicada no *Meio Dia*. Nela, Cacilda Becker é indicada como uma das atrizes da peça, ao lado de Sônia Oiticica, que deveria ser aproveitada pelos profissionais, pois mesmo sendo “muito jovem”, tinha “porte elegantíssimo”, era “dona de boa dicção, e excelentes inflexões”, e havia imposto “sua personalidade, agindo com [a] desenvoltura de uma atriz consumada”.⁵⁰ Entretanto, depois de sua experiência no Teatro do Estudante, Cacilda voltou para Santos, e teria de traçar um longo percurso até se firmar no Teatro Brasileiro de Comédias. Apesar disso, Cacilda sempre se mostrou muito grata a Paschoal, com quem dizia, vez ou outra, ter uma dívida. Em 1948, parabenizando-o pelo *Hamlet*, ela dá sinal de sua ligação com o mentor do TEB, assim como de sua ligação com o grupo:

⁴⁹ Carta de Miroel Silveira. Santos, 22 de março de 1941. Anteriormente, em 19 de fevereiro, ele também escreveu a Maria Jacintha e comentou não só a respeito da participação de Cacilda no TEB, como também do interesse de Maria Jacintha em Cleyde Yacónis: “Cacilda chegou hoje aqui, encantada com você e com a sua recepção. Ela fica esperando seu aviso para comparecer novamente. Cleyde, a irmã dela de que você pareceu gostar, é ótima também, embora de outro gênero, mais para o comico”. Arquivo Maria Jacintha.

⁵⁰ *Meio Dia*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1941. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

[...] não poderia deixar de lhe enviar meus calorosos aplausos pela vitória do seu “Hamlet”. Todas as suas iniciativas serão coroadas pelo êxito, como o foram até hoje, entretanto “Hamlet”, pela sua grandiosidade, veio calcar, ainda mais, em mim, a grande admiração e estima que lhe dedico. Bravos! Bravos! Bravos! Como amiga, como brasileira, e como artista nascida no Teatro do Estudante do Brasil, permita-me agradecer esse grande “Tiro” e pedir — Mais! Mais! Mais!⁵¹

Por fim, no que se refere ao início da carreira de Cacilda Becker no TEB, é bastante elucidativa a análise que Brandão (2009) faz de um aspecto interessante (de que teatro ela se diz “nascida”), a fim de ilustrar algumas das imprecisões contidas no processo de instauração do teatro moderno no Brasil. A partir de depoimentos dados pela atriz e por um de seus colegas, Sergio Britto, a historiadora relata que, no TEB, Cacilda Becker não teve contato com o texto inteiro para a preparação das peças, pois os atores do grupo, segundo ela, recebiam para os ensaios apenas a parte da obra referente ao seu personagem. Brandão revela que este “estudo das *deixas*” era a “prática em vigor no meio teatral comercial” (*ibidem*, p. 115). Essa prática perdurou por um tempo como um *savoir-faire* no TEB, principalmente porque, nos primeiros anos da década de 1940, os amadores pareciam oscilar entre a proposição de uma nova estética e um *modus operandi* de “fazer teatro” dos profissionais. No caso do Teatro do Estudante, a presença de profissionais na direção dos espetáculos e à frente do trabalho de orientação dos jovens atores talvez tenha sido mais um fator a contribuir para a permanência dessa prática. Esse modo de preparar o elenco se encontra bem representado nas reproduções do texto de *O jesuíta*, que foram de Sandro Polônio — documento localizado no arquivo de Paschoal (Figuras 17, 18 e 19).

Apesar de não ter havido estreias de originais em 1941, à revelia de todos os planos e projetos traçados, *3.200 metros de altitude*, *Dias felizes* e até *Romeu e Julieta* foram reapresentados nesse ano. Um pouco em meio ao sabor de eventos sociais, um pouco no curso do conagraçamento e da afirmação do teatro e da classe estudantil, a realização desses espetáculos movimentou o calendário do TEB de forma até então inédita. No dia 19 de abril, em meio a apresentações de elementos da Rádio Tupi, de bailados e concertos orfeônicos, *Dias felizes* apareceu no programa de atividades que marcaram a inauguração do palco do Fluminense

⁵¹ Fazenda Santa Cruz, 10 de fevereiro de 1948. Arquivo Paschoal Carlos Magno.

Football Club.⁵² Não foi a primeira vez que o grupo, dirigido por Maria Jacintha, concorreu para um evento dessa associação esportiva. Um pouco antes, em setembro de 1940, foi noticiado um desfile de seus elementos em caracterizações clássicas no estádio do clube, onde haveria um concerto ao ar livre de Bidu Saião e de Guiomar Novais, em benefício da CEB.⁵³ A razão dessa associação que reforçava ainda mais o ar de *high society* do conjunto é simples. Anna Amélia era esposa de Marcos Queiroz de Mendonça, esportista, um dos goleiros mais famosos do futebol brasileiro, que foi diretor do Fluminense no biênio 1940-1941.

Neste momento de estreia e reapresentações, entre os primeiros anos da década de 1940, o grupo se mostrou mais coeso em termos de elenco, com a formação de um núcleo sólido de atores. Entre *Romeu e Julieta* e a temporada de 1939, o TEB já vinha manifestando uma inclinação para a formação de um grupo de jovens de participação permanente. Porém, as peças de dimensões menores propostas por Maria Jacintha e a dinâmica de apresentações — impressa não só pelas estreias de originais, mas também pelas reapresentações de espetáculos que compunham o repertório do conjunto — deram ao TEB uma consistência bastante razoável e difícil em termos de amadorismo teatral. Quando *3.200 metros de altitude* subiu à cena do Teatro República, no dia 14 de junho, o elenco era o mesmo da sua estreia, com exceção de Cacilda Becker. O espetáculo foi apresentado em benefício do Grêmio Literário Comendador Rainho, formado pelos alunos do Liceu Literário Português. E muitos dos atores que participaram dessa apresentação haviam feito parte de *Dias felizes*,⁵⁴ que, por sua vez, contava com os mesmo atores que atuaram no Teatro Regina, em 1940, à revelia da substituição de Zezé Pimentel. Mesmo em outubro de 1941, na contramão dessa proposta de condensação do espetáculo, o TEB manteve certa unidade no que compete aos seus elementos, com a reapresentação de *Romeu e Julieta* no Theatro Municipal.

O espetáculo ocorreu com exibição única, no dia 24 de outubro, sob o patrocínio da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, e teve finalidade humanitária: angariar fundos para as vítimas da Guerra, por meio da obra de Fraternidade da Mulher Brasileira. Os preços de frisas, camarotes, balcões e poltronas varia-

⁵² Panfleto do espetáculo. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

⁵³ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 set. 1940. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

⁵⁴ Dos seis atores de *Dias felizes*, quatro se mantiveram no elenco do TEB nessa época: Mariinha de Abreu, Athayde Ribeiro, Sônia Oiticica e Pedro Veiga. Para o estabelecimento dos termos dessas comparações foram consultados os programas das estreias e reapresentações dos espetáculos referenciados, encontrados nos Arquivos Antonio Di Monti e Geraldo Avellar.

vam entre 300\$000 e 5\$000.⁵⁵ O elenco se manteve quase o mesmo do original de 1938 no que concerne aos papéis principais da peça: Julieta, Sra. Capuleto, a Ama, Conde Páris, Mercutio e Frei Lourenço. Paulo Porto, o primeiro Romeu, foi substituído por Athayde Ribeiro, que, anteriormente, desempenhara o papel de Tebaldo. E os demais personagens foram interpretados, na sua maioria, por atores que vinham preenchendo os elencos dos espetáculos mais recentes do grupo. Apenas um ou outro papel foi interpretado por nomes estreados no TEB. As coreografias também foram as mesmas que compuseram a versão original, com Maria Olenewa responsável pela criação e pela direção dos bailados. Até os solistas do primeiro número do corpo de baile, Luiza Carbonell e Yuco Lindberg, permaneceram como antes. Ao que tudo indica, a reapresentação de *Romeu e Julieta* parece ter seguido à risca o espetáculo dado na estreia do TEB, mesmo que na ficha técnica dessa reapresentação apareçam dois novos “serviços” prestados pelo ator Geraldo Avellar, estranhos em relação à montagem de 1938: o de adaptação e *mise-en-scène*.⁵⁶ Sobre essa última função é quase impossível determinar em que consistia o termo, pois não houve a publicação de críticas teatrais dessa montagem. Ainda assim, algumas fotos sugerem a semelhança existente entre ambas as montagens, como as aqui reproduzidas (Figuras 20 e 21).

O programa do espetáculo de 1941 não deixa de mencionar aqueles que comandaram a montagem original de *Romeu e Julieta*, e os quais estavam ausentes ou fora do TEB naquele instante: “O espetáculo inicial desta peça, em 1938, foi ensaiado por Itália Fausta. A direção geral coube a Paschoal Carlos Magno”.⁵⁷ É interessante como nessa referência ocorre uma alteração na designação das funções desempenhadas por ambos em relação à estreia do grupo. No programa do espetáculo de 1938, o papel desempenhado por Paschoal foi denominado como “produção”, e Itália Fausta ficou responsável pelo que foi chamado de “direção cênica”. Nota-se, mais uma vez, agora com essa troca de vocábulo, a inconsistência no que se refere aos matizes existentes entre o comando de uma montagem e a concepção de um espetáculo, presente não só no TEB, como também nessa época de introdução do teatro moderno no Brasil, pois ensaiador, produtor e diretor cênico em geral são atribuições que denotam diferentes ofícios e modos diversos de enxergar o que é o teatro, no âmbito da montagem de

⁵⁵ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 out. 1941. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

⁵⁶ Aspectos da ficha técnica de *Romeu e Julieta* conforme informações contidas no programa do espetáculo, encontrado no Arquivo Geraldo Avellar.

⁵⁷ *Idem*.

uma peça. Se até aqui já era difícil determinar o que foi de fato o trabalho de Itália Fausta e Esther Leão, e sua fronteira em relação às ideias de Paschoal como mentor do TEB, essa alteração nas funções primeiras de *Romeu e Julieta* serve para reforçar que, no grupo, a figura do encenador vai demorar a surgir. Até porque a encenação pressupõe como conceito a noção basilar de “assinatura”. Ou seja, o espetáculo “pertence” a alguém quando há a presença do encenador, e a remontagem de *Romeu e Julieta* deixa claro que, para o grupo de Paschoal, a obra era, no final das contas, do TEB.

No mês seguinte à reapresentação de *Romeu e Julieta*, o Teatro do Estudante recebeu um convite de Abadie Faria Rosa para participar da Temporada de Amadores, organizada pelo SNT. Realizada no mês de dezembro no Teatro Ginástico, o TEB apresentou *3.200 metros de altitude*. Para o evento, Abadie convidou os mais diversos conjuntos localizados na região metropolitana do Rio de Janeiro e alguns sediados em Niterói. Muitos desses tinham, aparentemente, uma repercussão restrita à sua área de atuação, enquanto outros já contavam com certo renome, como o TEB, o Teatro Universitário, o Teatro Acadêmico, o Curso Prático de Teatro e o grupo da Associação dos Artistas Brasileiros, representado na figura de Brutus Pedreira (o futuro Os Comediantes). O evento tinha como objetivo principal reunir “as mais significativas organizações no gênero” para um “torneio de competições cênicas”,⁵⁸ conforme palavras de Abadie em carta a Capanema. E para a aprovação dessa temporada, Abadie encaminha ao ministro uma parte do plano do SNT para o emprego da dotação orçamentária daquele ano referente ao teatro amador, no qual, além de ressaltar o aspecto de escola que vinha se imprimindo como função desse campo, faz considerações curiosas a respeito do TEB, de forma específica:

O Teatro do Estudante era, até há pouco, um teatro decorativo, sem grandes possibilidades para o futuro do profissionalismo, que é e será sempre a base de arte do palco em toda a parte. Esse teatro destacava-se apenas, pelo conjunto e aparato das representações. Pois bem. Reveste-se já de uma preocupação mais prática e útil. Das grandes peças estáticas, que vivem sobretudo da imponência cênica, tem passado os estudantes a um gênero menos elevado, mas mais vivo, mais movimentado, mais moderno, capaz, portanto, de ensinar com

⁵⁸ Processo nº 125/41. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

gradações a arte de representar. Isso, sem fugir à mocidade cultural, educativa e artística.⁵⁹

Esse laudo sucinto que Abadie dá sobre o TEB ilustra não só a visão que o diretor do SNT tinha em relação à tensão que começava a se estabelecer entre amadores e profissionais, mas também a constituição de uma espécie de consenso, entre alguns, de que o amadorismo servia apenas para revelar e formar novos atores, mas não uma nova estética, fora dos parâmetros artísticos dos profissionais relacionados a um modo específico de produção teatral. Esse tipo de entendimento de uma função mais próxima à ideia de escola é o que muito fundamenta a imagem que Maria Jacintha vinha tentando fixar ao grupo, com os seus espetáculos menores, principalmente *Dias felizes* e *3.200 metros de altitude*. Das apresentações suntuosas da primeira fase do conjunto, calcadas na imponência da cena, o TEB passa então a centrar suas atenções mais no ator, para proporcionar mais condições aos jovens de se concentrar em seu trabalho interpretativo por meio do oferecimento de peças e personagens menores, e entendidas como mais próximas do seu universo e cotidiano. É interessante perceber que o realismo, como a estética desses espetáculos de pequenas dimensões, foi a base para uma proposta de verticalização do trabalho dos atores, ainda que a apuração do exercício interpretativo no grupo tenha sido limitada por um *savoir-faire* procedente do mundo dos profissionais. Mas é necessário observar que, se há uma proposição de deslocamento de eixo na direção de Maria Jacintha, o repertório, espaldado numa noção generalista do que seriam os textos clássicos e modernos, continua sendo o ponto de convergência de todo o projeto estético do TEB.

Essa centralização no fator “repertório” é o que sustenta o argumento que Maria Jacintha utiliza a fim de garantir a verba do TEB para o próximo ano com o SNT. Em 13 de janeiro de 1942, um requerimento seu, endereçado a Abadie, tem entrada no órgão.⁶⁰ Nele, Maria Jacintha expõe um plano de atividades que tem como base a realização de turnês, com o objetivo de divulgação de um “bom teatro”. Sua proposta é o estabelecimento de uma temporada do grupo em Niterói, Campos e São Paulo, onde Maria Jacintha acreditava que pudesse ocupar casas de espetáculos sem dificuldades, além do Rio de Janeiro. Dizia ela, em relação a esse seu programa, poder incluir ainda, no futuro, algumas outras cidades do interior do estado e Belo Horizonte — municípios nos quais, segundo Maria Jacintha, havia uma necessida-

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Processo nº 6/42. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

de iminente de teatro, porque eram pouco visitados pelas companhias teatrais. Fora essas viagens, Maria Jacintha propunha também atuar em alguns bairros da capital, “ampliando assim, cada vez mais, as suas atividades em favor de um conhecimento maior de teatro, em nosso paiz”.⁶¹ Até aí, o plano não expõe muitas novidades, mostra mesmo uma continuidade no que concerne a uma linha de ação, ainda que essa sua proposta condiga com um aspecto da sua direção inserido na esfera das projeções: as tentativas de realização de excursões que Maria Jacintha vinha tentando concretizar desde 1940.

Entretanto, quando Maria Jacintha trata do repertório a ser apresentado, seu plano declina no que concerne a alguma tentativa de estabelecimento de uma linha de estilo que Paschoal ou ela vinham sugerindo imprimir por meio dos originais selecionados. Primeiro, ela apresenta a Abadie o seguinte repertório a ser encenado: duas peças inglesas — *Ninfa de coração fiel* ou *Tessa* (de Margaret Kennedy) e *Miss Ba* (de Rudolf Besier); uma francesa — *As férias de Apolo* (de Jean Berthet), “tipicamente para elencos jovens”,⁶² segundo Maria Jacintha; e quatro nacionais — *Nupcias de d. Juan* (de Paulo Gonçalves), *O amor e a morte* (de Benjamin Lima) e *Velho romance* (de Alberto Leal), e mais uma outra a ser ainda procurada. Depois, dizendo-se consciente das reais possibilidades do SNT, em vista das várias aplicações que o órgão deveria efetivar dada a sua verba total, ela apresenta uma condensação de sua proposta. Sugere a montagem de apenas três peças, das quais duas já estavam ensaiadas: *O amor e a morte*, *Miss Ba*, prontas, e *Núpcias de d. Juan*. Essa seleção, segundo Maria Jacintha, resolveria de alguma forma as outras montagens, pois daria conta da encenação de “peças modernas”, “ambientes europeus” e “de interiores coloniais”.⁶³ Nota-se, portanto, nesse momento do TEB, a fixação de categorias vazias para guiar a seleção dos textos teatrais, arcabouços desprovidos de qualquer conceito ou fundamento; apenas uma nivelção baixa de pontos já não tão consistentes na atribuição de um repertório para o grupo.

Em relação ao destino dessa proposta confusa de Maria Jacintha, na qual ela não pede um valor exato ao SNT, mas seu apoio financeiro e moral, é difícil determinar os caminhos que levaram ao seu arquivamento. O processo que o requerimento de Maria Jacintha abre só permite afirmar que, para 1942, havia uma verba prevista de 40.000\$000 em auxílio ao TEB. Essa verba ora é tratada pelo órgão

⁶¹ Idem.

⁶² Idem.

⁶³ Idem.

como uma aplicação em uma categoria do amadorismo teatral, ora é referida como sendo própria ao grupo da CEB. Isso se percebe porque, durante os primeiros meses desse ano, o SNT recebe solicitações de outros conjuntos amadores, como o Teatro Acadêmico e o Teatro Universitário; e todos eles são incluídos dentro desse montante. Em meio a esses pedidos, aparece, no entanto, a indicação de outra solicitação do TEB, mais concisa, na qual é requerido este valor destinado ao “Teatro do Estudante” para a montagem de três peças: *1830* (de Paulo Gonçalves), *Como quiseres* (de Shakespeare) e um texto moderno a ser selecionado. Dados todos esses pedidos, em maio, Abdias resolve, e Capanema acorda, que a verba destinada a essa categoria seria rateada para contemplar aqueles que já vinham recebendo com regularidade auxílios do governo, da seguinte forma: 12:000\$000 para o TEB, o mesmo valor para o Teatro Acadêmico e 16:000\$000 para o Teatro Universitário, pois, segundo o diretor do SNT, se tratava “de teatro musicado, com maiores responsabilidades financeiras”.⁶⁴ E foi com parte dessa dotação já reduzida que saiu a montagem de *Como quiseres*, a única estreia do TEB em 1942.⁶⁵

Como quiseres é a última contribuição de Maria Jacintha no TEB. Definida por ela como uma volta à tradição do grupo — Shakespeare — e outro de seus grandes fracassos, a trajetória desse espetáculo é recheada de dificuldades na sua realização. Primeiro, a peça teve três ensaiadores diferentes. Mafra Filho começou o trabalho, depois veio Adacto Filho, e, por fim, Sadi Cabral. O motivo da primeira troca não é conhecido, mas do segundo para o terceiro ensaiador, a substituição se deu porque, ao fim de três meses de ensaio, “a montagem continuava na base das conversas e a coisa não andava”, como conta Maria Jacintha (*Dionysos*, 1978, p. 75). O afastamento de Adacto Filho acarretou na saída também de parte do elenco, carregada por ele, o que resultou em um novo arranjo na distribuição dos personagens. A direção, na mão de Sadi Cabral, parecia estar assegurada, visto que Maria Jacintha disse ter ele exposto com convicção um bom entendimento da peça e seu projeto de montagem. O ator Antonio Di Monti relata ainda que, além desses contratempos com o ensaiador, houve outras dificuldades enfrentadas pelo grupo na época, e as quais consistiam os antigos pesadelos de Maria Jacintha no comando de um grupo amador: alterações no conjunto devido à ida de atores para companhias profissionais, a carência de verbas e a dificuldade de conseguir um espaço

⁶⁴ Processos nºs 19.634/42, 71/42 e 9.481/42. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

⁶⁵ Segundo Maria Jacintha, a produção de *Como quiseres* não ultrapassou o valor de 6 mil cruzeiros, ou seja, metade da verba concedida ao TEB em 1942, pelo SNT. Casa do Estudante do Brasil. *Relatório 1942*. Acervo Paschoal Carlos Magno.

para a apresentação do espetáculo. Ainda mais porque, no caso de *Como quiseres*, havia um teatro já predeterminado para esse “tipo” de montagem: o Theatro Municipal. Finalmente, depois de um ano de ensaios, marcado por uma rotina de cerca de três sessões semanais, e interrompido aqui e acolá por toda sorte de impedimentos, o TEB estreou em 21 de dezembro de 1942.⁶⁶

Com apresentação única, *Como quiseres* quase passa despercebido na trajetória do grupo. Por vezes, o espetáculo é citado por um ou outro daqueles que participaram do TEB, sendo que, na maior parte das ocasiões, a referência serve para avolumar a série de montagens pelas quais Paschoal ficou conhecido como um dos introdutores de Shakespeare no Brasil. O espetáculo em si, segundo o relato de Maria Jacintha, foi um desastre, por conta, principalmente, da iluminação. Inicialmente, ela teria ficado responsável por essa função, pois contava com a ajuda e a destreza do iluminador do Theatro Municipal, seu Alfredinho. Mas, na estreia do espetáculo, Sadi Cabral mudou todo o roteiro de luz, deixando o espetáculo quase em blecaute. Na visão de Maria Jacintha, Sadi Cabral “queria fazer com o nosso Shakespeare, uma espécie de *Cidadão Kane* tropical” (idem). Outro acontecimento um tanto quanto pitoresco, que contribuiu para a catástrofe de *Como quiseres*, foi a (não) presença de um cavalo da Polícia Militar, que deveria ter entrado em cena, mas que depois de provocar uma barulheira nos bastidores, deixou o ator que interpretava o personagem Tiago “a pé”. O sentimento de Maria Jacintha em relação a esse espetáculo foi de tal descontentamento que ela diz: “depois do acontecido, eu tinha vontade de sentar no meio fio da calçada e chorar de não poder mais. A platéia reagiu bem, educadamente, mas sem entusiasmo. Absolutamente sem entusiasmo” (idem).

A imprensa pouco se manifestou em 1942 sobre as atividades do TEB, e, conseqüentemente, *Como quiseres* também não recebeu muita atenção dos redatores. Ao longo de todo o ano surgiram nos jornais algumas notícias a respeito da sua estreia e sobre possíveis reprises dos espetáculos que vinham se consolidando como o repertório do TEB, na direção de Maria Jacintha. Em maio de 1942, houve inclusive uma chamada para novos estudantes interessados em entrar para o grupo, provavelmente devido aos desfalques sofridos com a saída de Adacto Filho. No mês de outubro despontaram mais alguns artigos sobre a estreia de *Como quiseres*. Foram noticiados determinados aspectos do espetáculo,

⁶⁶ Considerações estabelecidas de acordo com o depoimento de Maria Jacintha contido em *Dionysos* (1978) e com “O Teatro do Estudante do Brasil”, relato datilografado de Antonio Di Monti sobre sua participação em *Como quiseres*. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

como a tradução e a composição de canções, e comentários musicais por Miroel Silveira, além do caráter filantrópico do evento, que teria como objetivo reverter o rendimento de sua bilheteria em benefício da Cruz Vermelha e da CEB. Mas, em dezembro, apenas o *Jornal do Brasil* tratou da estreia de *Como quiseres*. Nesse mesmo periódico saiu a única crítica encontrada desse espetáculo, assinada por Mário Nunes. Sem fazer grandes considerações a respeito da montagem, ele apenas indicou alguns atores que haviam se saído melhor em seu julgamento, parabenizou Sadi Cabral pelo êxito e fez uma referência especial ao guarda-roupa de Osvaldo Mota. Mais da metade desse seu artigo foi dedicada a expor algumas observações bastante curiosas a respeito do TEB e de Shakespeare, as quais são, mais uma vez, um flagrante de como ia se consolidando um debate a respeito de uma nova finalidade do teatro em torno da relação entre os textos clássicos, a função do amadorismo e a formação de uma nova plateia.

Mário Nunes começa a crítica teatral de *Como quiseres* louvando o aspecto cultural que o grupo dá ao teatro, ao abrir o seu texto com a seguinte frase: “O Teatro do Estudante do Brasil não se contenta em fazer teatro, dá ao seu empreendimento uma finalidade cultural”. Mais adiante, está a explicação do que ele entende ser o objetivo que pauta as ações do TEB, o qual se destaca, para Mário Nunes, quando este se empenha em montar Shakespeare: visar “a melhoria-cultural da sociedade ou de agrupamentos sociais”. Mais uma vez é a noção do refinamento do gosto e da construção de um senso estético inclinado para a erudição que está em jogo na afirmação da proposta do TEB em meio às discussões que vinham sendo realizadas sobre a construção de um teatro nacional presentes na imprensa. Porém, para Mário Nunes, a proposta do Teatro do Estudante ficava comprometida devido à inexperiência dos atores e a certa ignorância da plateia. Para ele, “para sentir Shakespeare não só não se pode prescindir do artista especializado, como também de um público com o genial escritor familiarizado”. Entretanto, o problema central do esquema traçado por Paschoal, segundo Mário Nunes, não está no projeto que ele representa, mas no modo como ele vinha sendo executado. O crítico é categórico ao afirmar que “a ação benéfica dos espetáculos do T.E.B. já se teria feito sentir promissora se mais frequentes fossem seus espetáculos, fossem um cada mês e não cada ano”.⁶⁷

⁶⁷ NUNES, Mário. Municipal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1942, p. 8.

Se Como quiseses é o último espetáculo do TEB com direção de Maria Jacintha, não se pode dizer que a atuação da teatróloga no grupo tenha sido encerrada com ele. Logo no início de 1943, Maria Jacintha, Anna Amélia, Dulcina de Moraes e Odilon de Azevedo propõem ao governo municipal e à União a realização de uma Temporada Brasileira de Comédias no Theatro Municipal.⁶⁸ O empreendimento, assim denominado pelos seus preponentes, visava uma parceria entre a Companhia Dulcina-Odilon e o Teatro do Estudante do Brasil. Com um senso geral de cooperação e às vezes um *status* de intercâmbio artístico, a proposta previa apenas uma associação entre esses conjuntos na ocupação de uma das mais caras casas de espetáculo do Rio de Janeiro. A finalidade não podia ser outra além daquela da moda: elevar a arte teatral no Brasil. E os objetivos principais eram tanto mostrar o melhor do teatro nacional e estrangeiro com montagens primorosas quanto provar a capacidade dos artistas brasileiros na criação de espetáculos de grande vulto artístico. Não é difícil perceber que essa proposta vinha na rebarba do sucesso que Louis Jovet obtivera no Rio de Janeiro, e da discussão que sua temporada suscitara a respeito de uma suposta superioridade artística das companhias estrangeiras e dos espetáculos dados no Theatro Municipal por tais conjuntos. O artista desembarcara no Brasil, no início dos anos 1940, para realizar duas temporadas de divulgação do teatro francês em São Paulo e na capital federal. Sobre a comparação entre as produções nacionais e internacionais que a estada de Jovet suscitou, é ilustrativa parte da entrevista que Dulcina concedeu para *A Manhã* a respeito do seu projeto no TEB:

Os artistas brasileiros, meu caro amigo, perdem geralmente para o estrangeiro, não por inferioridade artística, mas por falta de “meio” para a sua integral realização. Certas peças não podem ser mostradas em teatros deficientes, nas temporadas que, pelas circunstâncias que ninguém desconhece, “teem” que ser comerciais. O artista brasileiro adia indefinidamente seus planos de teatro rigorosamente bom teatro (sem concessões a peças chamadas de bilheteria) e vive na expectativa de dias melhores [...] O Municipal, pelas suas condições materiais e técnicas — criando campo mais vasto às realizações artísticas — resolverá o problema. E o público brasileiro virá a conhecer — barato e através [de] seus artistas — um teatro que não pode ser feito com frequência em

⁶⁸ Processo nº 5.778/43. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

outros teatros e que somente uma minoria conhece através de intérpretes estrangeiros, nas curtas temporadas anuais do Teatro Municipal.⁶⁹

Nota-se, portanto, que a base do projeto consistia na ocupação do Theatro Municipal. Na sua imagem e no seu aparato técnico residia a possibilidade de alcançar o requinte e a excelência estética almejados também para os espetáculos nacionais, quer de dramaturgia vernácula, quer não.

O programa de espetáculos visava, de modo geral, realizar grandes montagens para textos nacionais e divulgar obras consideradas expressivas da literatura universal. Atendendo a esse propósito, foi erigido um repertório a partir de reprises e estreias de originais, tendo em vista, separadamente, o TEB e a Companhia Dulcina-Odilon. O projeto inicial passou por algumas adaptações, que são percebidas quando analisadas as solicitações endereçadas ao presidente, ministro e prefeito do Rio de Janeiro. Segue a versão que consta junto a um único orçamento endereçado. Esse repertório também passou depois por um corte cujo conteúdo é impossível determinar, por ser mencionado apenas em relação à redução total da verba requerida:

Quadro 2

Companhia Dulcina-Odilon				
País	Título	Autor	Status	Custo (Cr\$)
Brasil	<i>Maurício de Nassau</i>	Viriato Corrêa	Inédita	80.000,00
	<i>Convite à vida</i>	Maria Jacintha	Inédita	5.000,00
	<i>Comédia do coração</i>	Paulo Gonçalves	Reprise	5.000,00
	<i>A marquesa de Santos</i>	Viriato Corrêa	Reprise	20.000,00
Inglaterra	<i>César e Cleópatra</i>	Bernard Shaw	Inédita	80.000,00
	<i>A rainha Vitória</i>	Laurence Housman	Inédita	100.000,00
	<i>Escape me never</i>	Margaret Kennedy	Inédita	5.000,00

⁶⁹ *A Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jan. 1943. Recorte de jornal. Álbum. Arquivo Antonio Di Monti.

Companhia Dulcina-Odilon				
País	Título	Autor	Status	Custo (Cr\$)
Estados Unidos	<i>A floresta petrificada</i>	Sherwood	Inédita	10.000,00
	<i>Arsênico e renda antiga</i>	Joseph Kesselring	Inédita	10.000,00
França	<i>Amphitryon 38</i>	Jean Giraudoux	Inédita	60.000,00
	<i>Le corsaire</i>	?	Inédita	80.000,00
	<i>Frénésie</i>	Charles de Pyret-Chappuis	Inédita	10.000,00
Teatro do Estudante do Brasil				
País	Título	Autor	Status	Preço
Brasil	<i>O jesuíta</i>	José de Alencar	Reprise	10.000,00
	<i>Núpcias de d. Juan</i>	Paulo Gonçalves	Inédita	40.000,00
Inglaterra	<i>Santa Joana</i>	Bernard Shaw	Inédita	40.000,00
	<i>Tessa</i>	Margaret Kennedy	Inédita	20.000,00
	<i>Como quiseres</i>	Shakespeare	Reprise	5.000,00
	<i>Romeu e Julieta</i>	Shakespeare	Reprise	10.000,00
França	<i>As férias de Apolo</i>	Berthet	Inédita	20.000,00
	<i>Dias felizes</i>	Claude-André Puget	Reprise	5.000,00
	<i>Os romanescos</i>	Rostand	Reprise	5.000,00
	<i>Le mariage de Figaro</i>	Beaumarchais	Inédita	30.000,00

Os custos da montagem foram determinados em consideração às despesas referentes apenas ao cenário e ao figurino, no que concerne ao número de cenários, à quantidade de vestimentas e se as peças eram de “época” ou “atuais”. Os gastos com direitos de autor e tradutor, orquestras e outros ficariam, segundo a proposta lançada, a cargo da Companhia Dulcina-Odilon e do TEB. Percebe-se que os preços sugeridos seguem determinado padrão, sem fazer muita distinção entre amador e profissional no que tange às reprises.

Segundo os argumentos de validação da proposta, a Temporada Brasileira de Comédias, de repertório bastante eclético, próprio a todos os gostos, visava apenas um “lucro artístico”, fugindo do comercialismo ao qual, normalmente, os artistas estariam condicionados.

Por esse motivo central, os preços dos ingressos seriam populares. A Companhia Dulcina-Odilon propunha ainda a realização de matinês culturais, nas quais haveria redução nos bilhetes para professores e para alunos das escolas primárias. Por sua vez, o TEB garantiria a reserva de um número considerável de entradas a serem distribuídas gratuitamente para os estudantes, em todas as suas apresentações. A proposta trazia também detalhes na divisão do Theatro Municipal entre os dois conjuntos; a Companhia Dulcina-Odilon começaria ocupando o edifício por 60 dias, e depois, o TEB a sucederia, por mais 30 dias. O projeto tramitou no SNT até agosto de 1943. Depois, ele seguiu com outra composição; o TEB saiu do programa porque, ao final de julho, já corria pelo meio teatral a notícia da saída de Maria Jacintha do grupo. Sobre a verba solicitada, a proposta foi aprovada apesar de redução significativa do valor requerido. Porém, diante da inviabilidade do Theatro Municipal, a dotação foi dividida entre outros grupos. Só no ano seguinte é que a Companhia Dulcina-Odilon desfrutaria de 485 mil cruzeiros para pôr seu plano em prática (Camargo, 2011). Seria, então, realizada a tão famosa Temporada Cultural de Dulcina.

O motivo pelo qual Maria Jacintha deixou o TEB é obscuro; ela alega ter se aborrecido com certas atitudes e posicionamentos oriundos da direção da CEB. Deixa claro que seu afastamento nada teve a ver com Anna Amélia, mas com situações de hostilidades como a que ocorria em relação a Esther Leão. Conta Maria Jacintha que, quando a atriz portuguesa ia à CEB receber o seu “provento profissional”, era submetida a uma longa espera, com o intuito de irritá-la. “A Casa já lhe pagava muito pouco e poderia compensar isso com um tanto de consideração ao que a Esther era muito sensível. Por essa série de coisas acabei deixando a direção do TEB” (*Dionysos*, 1978, p. 76). Depois do afastamento de Maria Jacintha, o TEB paralisou, e só voltaria às atividades com o retorno de Paschoal. Porém, ao que parece, houve uma tentativa para que a saída de Maria Jacintha não significasse o refreamento das atividades do grupo.

É o que se pôde perceber em uma carta enviada pelo secretário da CEB, Medeiros Lima, a Guilherme de Figueiredo, pedindo algumas indicações

suas a respeito de algumas atividades que estavam em preparação.⁷⁰ Nesse documento, datado de dezembro de 1943, é solicitada do dramaturgo a sua opinião sobre a realização de uma série de conferências e a efetivação de um plano que tinha como objetivo trazer “um ensaiador, um técnico, o que fosse sugerido”⁷¹ dos Estados Unidos, para trabalhar no TEB. Entretanto, nada disso ocorreu nesse momento; como se sabia, e se desculpava em sua carta Medeiros Lima, Guilherme de Figueiredo era muito ocupado, e não consta que ele tenha atuado de forma direta no TEB. O que tentou se evitar, acabou por acontecer: o TEB ficou mais de um ano quase paralisado, um pouco como que à espera de Paschoal.

Breve retorno de Paschoal ao comando do TEB

Paschoal voltou de Londres, em meados de 1944, para gozar de suas férias perto da família e longe da guerra. E, para reativar o TEB, ele propôs a realização de um Curso de Férias, com três aulas de uma a uma hora e meia de duração, nas quais artistas, técnicos e escritores versariam sobre os mais variados temas relacionados ao teatro. Paschoal disse a *O Jornal* que, apesar de essa ideia ser original na história da nossa inteligência, era muito utilizada no exterior.⁷² A dinâmica das aulas tinha como objetivo suscitar discussões a respeito de aspectos teóricos e práticos do teatro; o esquema consistia na abertura das sessões com uma palestra de dez minutos de cada convidado, prosseguida de uma sessão de sabatinas a ser realizada a partir de perguntas da plateia. Foi ainda prevista a publicação do material resultante dessas aulas em um Caderno de Cultura Teatral, a ser editado pela CEB, projeto que não chegou a ser concretizado, apesar do sucesso obtido com o Curso de Férias.

O evento realizado no Teatro Fênix, cedido pela atriz Bibi Ferreira, tinha um programa bastante diversificado quanto aos temas propostos e aos palestrantes convidados. Segue uma relação das palestras que foram previstas por Paschoal e anunciadas no impresso de divulgação do Curso de Férias.⁷³

⁷⁰ Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1943. Correspondência Expedida 1943. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

⁷¹ Idem.

⁷² *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 set. 1944. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁷³ Arquivo Geraldo Avellar.

Quadro 3

1º Dia — 2/10	
Conversa inicial	Paschoal Carlos Magno
O motivo brasileiro no teatro	Carlos Lacerda
A língua brasileira no teatro	Guilherme de Figueiredo
Interpretação	Itália Fausta
Os porquês da crítica	Mário Nunes
O teatro é emoção	Luiza Barreto Leite*
Do Teatro de Brinquedo	Álvaro Moreyra

*Com o concurso de Sadi Cabral.

2º Dia — 08/10	
Posição do intérprete frente ao personagem	Aníbal Machado
Posição do ator frente ao personagem e ao autor	Ítala Ferreira
Teatro da Criança	Joracy Camargo*
Como se ensaia uma peça	Esther Leão
Teatro e moral	Raimundo Magalhães Júnior
Teatro como coisa séria	Jarbas de Carvalho
Psicologia do traje	Sofia Magno de Carvalho
Evolução material do teatro	Bandeira Duarte

*Para ilustrar essa palestra, Saul de Navarro pôs à disposição do TEB sua coleção de bonecos.

3º Dia — 09/10

Uma lição de García Lorca	Renato Vieira de Melo
Teatro de negros	Santa Rosa
Princípios da encenação	Ziembinski
Idade no teatro	Aida Ferreira
Caracterização	Eustógio Wanderley
O que o público exige do teatro	Ary Pavão
Um amador e o teatro	Geraldo Avellar
Vida e obra de Shakespeare	Miroel Silveira*
Encerramento do curso	Celso Kelly

* Com o concurso de Suzana Negri, Cacilda Becker e Paulo Porto.

De acordo com os artigos de jornais que noticiaram o evento, constata-se que nem todas as palestras anunciadas foram realizadas. Aníbal Machado e Esther Leão faltaram às sessões nas quais estavam previstas as suas participações. Houve também rearranjos entre o segundo e o terceiro dias de curso, e nada foi dito sobre a fala de Ziembinski, Luiza Barreto Leite, Aida Ferreira, Ary Pavão, Geraldo Avellar e Miroel Silveira, ficando no ar a sua participação no evento. Também ocorreu a realização de uma palestra que não estava prevista: o ator de Os Comediantes, Nelson Vaz, falou sobre a “defesa da língua através do teatro”, no último dia do evento, estabelecendo um diálogo com Carlos Lacerda e Guilherme Figueiredo, os quais teriam se aproximado do tema na sessão de abertura do curso e estavam presentes no seu encerramento.

Entretanto, ainda que muitas alterações tenham sido feitas em relação ao programa inicial do evento, foi mantida a diversidade dos assuntos abordados e do perfil dos palestrantes. Esta parecia ser uma das preocupações iniciais de Paschoal: criar um espaço neutro para o estabelecimento de uma discussão acerca do teatro que não se restringisse ao debate em torno da contenda entre amadores e profissionais, que vinha se acirrando com o avanço da década de 1940. Paschoal, em meio às matérias de divulgação do curso, chega a declarar, de uma forma um tanto quanto leviana, o seu posicionamento em face dessa disputa:

“Estou fatigado dessa discussão que anda por aí de profissionais e amadores. Não me interesso por essas pequenas intrigas sem importância. No mundo em que me movimento só há artistas, alguns bons, outros maus, alguns pagos, outros não. Só isso”.⁷⁴

De acordo com as notícias da imprensa, foi grande o êxito do curso, devido à afluência do público nas suas sessões. Formada por pessoas de todas as classes da sociedade, a plateia parece ter se mostrado bastante interessada nos problemas levantados e discutidos no evento. Quase todos os jornais que trataram do curso se referiram à agitação, que beirou a desordem, como característica dos debates travados entre o público e entre este e os palestrantes. Destacaram então as participações de Bibi Ferreira e de Barbara Heliodora na plateia, e as palestras de Guilherme de Figueiredo, Raimundo Magalhães Júnior e Nelson Vaz. A fala deste último, assim como a de Mário Nunes, foi, inclusive, publicada na imprensa. Celso Kelly, ao avaliar o curso, fala do que ele chamava de “debates de Paschoal Carlos Magno”:

[...] agitam e esclarecem. Agitam um meio, por demais apático no terreno das ideias, apenas alvoroçado no sentido dos protestos e reivindicações financeiras. Esclarece a opinião pública, inclusive a dos técnicos e especialistas. Sobre tudo, advertem que há em que pensar e há muito que fazer nesse difícil setor das atividades artísticas.⁷⁵

Diante do sucesso alcançado, Paschoal realizou no Teatro Fênix mais uma sessão do curso no final de novembro de 1944. Diferente de como ocorrera anteriormente, o debate dessa vez foi estabelecido em torno de um personagem, e o evento ficou conhecido como “O julgamento de Hamlet”. Nele, Barbara Heliodora, que retornava dos Estados Unidos, onde estudara Shakespeare, fez um trabalho a respeito da personagem em questão e do drama shakespeariano. Depois, foram chamados para apreciar o estudo apresentado os “juizes”: o jornalista Vieira de Melo, o poeta Rangel Bandeira, Ziembinski e Simões Coelho. Da plateia, também contribuíram a escritora Lia Correia Dutra e Willy Keller. O mais curioso dessa noite, sobre a qual pouco se tem registro, é que, talvez, nela resida o primórdio da montagem de *Hamlet* pelo TEB. Simões Coelho, lembrando que

⁷⁴ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 set. 1944. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁷⁵ *A Noite*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1944. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Sarah Bernhardt, assim como outras atrizes de renome, já havia interpretado esse personagem, sugeriu a Paschoal que o TEB encenasse o texto com Barbara Heliodora no papel do protagonista.⁷⁶

O curso esteve vinculado também à polêmica acerca do surgimento do Teatro Experimental do Negro, no espetáculo *Palmares*, encenado pelo TEB em dezembro de 1944. O evento é o contexto inicial da disputa travada entre Abdias do Nascimento e Paschoal em relação à autoria do TEN, pois, se o primeiro se julga dono de uma ideia, o outro entende ser o responsável pela iniciativa. De acordo com Paschoal, o aparecimento do TEN se deu no interior da CEB da seguinte maneira:

Surgiu o Curso de Férias de Teatro. Um dia, estava eu falando da angústia que eu sentia a respeito da situação dos negros do Brasil, quando se levantou o ator Agnaldo de Oliveira dizendo: "Eu sou uma das vítimas raciais do Brasil". Então, criamos na Casa do Estudante, o Teatro Experimental do Negro, que depois o Abdias do Nascimento tomou conta, fazendo tudo errado, transformando a coisa numa porta aberta para outro tipo de racismo. (Magno, 1977, p. 161)

Entretanto, Abdias do Nascimento tem uma versão bastante diferente sobre a criação do TEN. Conta ele que o grupo surgiu-lhe como ideia durante uma viagem realizada pela América do Sul, por volta de 1941, quando Abdias viu o ator Hugo D'Eviéri pintado de preto representando *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill. De volta ao Brasil, Abdias diz ter tentado organizar o TEN em São Paulo, onde procurou a ajuda de Mário de Andrade e do escritor Fernando Góes, os quais teriam lhe virado as costas. Desiludido, Abdias mudou-se então para o Rio de Janeiro, onde continuou a buscar apoio para o seu empreendimento, até que:

Finalmente, a 13 de outubro de 1944, fundamos o TEN. Agora, eu sei que Pascoal Carlos Magno gostava de inverter as coisas, afirmando que ele fundou o TEN. Não é bem assim. Um dia, Pascoal estava dando uma conferência no Ministério da Educação e abordou a questão do teatro negro, comentando a necessidade de sua criação no Brasil. E eu, que estava na plateia, assistindo, ao lado de meus amigos, me levantei e falei,

⁷⁶ *O Jornal*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1944. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

“Paschoal, você não tem mais que advogar, não, porque nós já fundamos o Teatro Negro, já existe o Teatro Experimental do Negro”. Ele então anunciou lá do palco, fez aquela baderna, aquele carnaval. Ele era muito carnavalesco. Só que costumava fazer essa inversão. (*Dionysos*, 1988, p. 108-109)

Realmente, Paschoal tinha certa mania de atribuir para si o crédito do lançamento de projetos e de artistas que ganharam notoriedade junto com ele, mas que já existiam antes de suas associações com Paschoal. A questão aqui está circunscrita na sua incrível capacidade de articulação para a concretização de uma ideia, com o apoio da imprensa e do governo; ou seja, da habilidade de Paschoal de pôr um plano em prática. Assim, a reivindicação e atribuição de ineditismo aos projetos de Paschoal não se referem apenas a sua capacidade de elaboração de um pensamento autoral de um empreendimento, mas, fundamentalmente, à sua concretização efetiva. E é nisso que, em parte, parece residir o conflito entre Paschoal e Abdias sobre a criação do TEN, pois o lançamento do grupo se deu com *Palmares*, episódio comentado, inclusive, como um erro por Abdias:

Ainda em relação a Paschoal, meu erro foi colaborar com o Teatro do Estudante. Ajudamos na montagem da peça “Palmares”, de Stela Leonardos, em dezembro de 1944. Uma das cenas reproduzia um quilombo e nós colocamos todo o nosso grupo de atores no palco, sob minha direção. (*Ibidem*, p. 109)

No programa do espetáculo, a participação do TEN é creditada da seguinte maneira: “É com orgulho que o ‘Teatro do Estudante do Brasil’ tem, em *Palmares*, a colaboração do ‘Teatro Experimental do Negro’ que assim inicia as suas atividades no Teatro Brasileiro”.⁷⁷ O nome de Abdias não aparece nesse documento, tampouco nas notícias e críticas relativas a *Palmares* publicadas em jornais e revistas. Em entrevista ao periódico *A Noite*, por exemplo, a autora da peça chega mesmo a vincular diretamente o TEN a Paschoal: “Uma das provas do dinamismo de Paschoal é o Teatro Experimental do Negro, do qual cerca de cem figuras terão desempenho em *Palmares*”.⁷⁸ No mesmo jornal, a crítica de Celso Kelly serve para exemplificar o fato de que em nenhum momento o TEN aparece

⁷⁷ Programa localizado no dossiê de impressos referente ao espetáculo. Acervo Cedoc/Funarte.

⁷⁸ Os espetáculos do “Teatro do Estudante do Brasil” de graça para o povo. *A Noite*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1944. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

como organização independente, quando apreciado em virtude de sua estreia no espetáculo do TEB:

Teatro negro? O que vem a ser o “teatro experimental do negro”, um novo setor do Teatro do Estudante do Brasil? Ele tenta o aproveitamento dos valores afro-brasileiros na cena nacional. Esses valores já se firmaram na música, no rádio, nos “shows”, na pintura, na poesia, no jornalismo, em tantos quadrantes da atividade intelectual. A mesma sensibilidade pode estar a serviço do teatro. A iniciativa é uma experiência. Na América do Norte, há realizações notáveis no genero. Aqui nasce sob bons auspícios. Num mesmo espetáculo, integrado no elenco comum, sem distinções de hierarquia.⁷⁹

Não obstante toda essa omissão do nome de Abdias do Nascimento em relação à estreia do TEN, é curioso como *Palmares* pouco aparece como evento na história do TEB quando analisados textos e documentos bem posteriores à sua apresentação. Mesmo alguns estudos mais recentes que tratam dessa peça vinculam-na mais como um acontecimento do TEN do que como uma produção do TEB.⁸⁰ Entretanto, *Palmares* surge para assinalar o reaparecimento do Teatro do Estudante no cenário teatral da época e o seu retorno aos aspectos de magniloquência.

A imprensa não deixou de noticiar, antes e depois do espetáculo, a grandiosidade da iniciativa: a participação de cerca de 400 pessoas em *Palmares*, entre as quais destacou-se a contribuição do Coro Orfeônico do Colégio Pedro II, dirigido por Maria Paulina Patureau, da Orquestra Sinfônica da Juventude, sob a liderança de Joanidia Sodré, e do Corpo de Baile do Municipal, que, composto por 50 elementos, dançou, no segundo ato, uma quadrilha de Carlos Gomes. Relativo à quadrilha, de acordo com o programa da peça, foi em *Palmares* que teria se dado a sua primeira audição no Rio de Janeiro. Outro fator de luxo assinalado pelos jornais, similarmente como ocorrera em *Leonor de Mendonça*, foi a exibição de joias da época imperial, oriundas de coleções particulares, utilizadas pelos artistas para compor a indumentária dos personagens. Todos esses elementos serviram para imprimir a *Palmares* a característica de “teatro de massas” que Paschoal fixara anos antes ao TEB; esses elementos haviam sido, em parte, apagados durante a

⁷⁹ C.K. [Celso Kelly], O teatro do estudante caminha! *A Noite*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1944. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁸⁰ Ver, por exemplo, Faria (2013).

direção de Maria Jacintha, que optara por dar ao grupo um caráter mais modesto. O espetáculo subiu ao palco do Theatro Municipal em 21 de dezembro de 1944, e a sua récita inaugural foi dedicada ao presidente Getúlio Vargas.⁸¹

A explicação dessa homenagem prestada por Paschoal a Getúlio pode ser em parte encontrada na subvenção de 50 mil cruzeiros concedida ao TEB, no ano de 1944, pelo SNT.⁸² No dia 27 de setembro, um pouco antes do lançamento do espetáculo na imprensa, Paschoal endereçara uma carta ao presidente solicitando esse montante para a realização de uma temporada que incluía, além de *Palmares*, outros dois espetáculos apresentados somente em 1945, durante a direção de José Jansen. O conteúdo da carta é bastante interessante, porque reforça a associação dos preceitos cívicos do TEB aos anseios nacionalistas do Estado Novo, representados na figura de Getúlio Vargas:

É como diretor e fundador do “Teatro do Estudante do Brasil” que hoje me dirijo a Vossa Excelência.

A essa iniciativa, criada em 1937 e apresentada ao público brasileiro em 1938 com “Romeu e Julieta” de Shakespeare, que se deve, segundo a crítica, o atual movimento renovador de nossa cena.

De seus espetáculos saíram artistas novos para nossos elencos, sem falar na contribuição que lhe é cabido, de melhorar a cultura do nosso povo, divertindo-o e elevando-o.

O “Teatro do Estudante do Brasil”, cuja história é conhecida de Vossa Excelência, precisa mais uma vez de apôio generoso e patriótico de Vossa Excelência.

É para retornar suas atividades — está no programa deste ano a apresentação de “Auto de Mofina Mendes”, de Gil Vicente, do “Auto d’El Rey Seleuco”, de Camões e do poema de três atos e cinco quadros de Stela Leonardos da Silva “Palmares” — necessita de um auxílio de 50 mil cruzeiros.

Muito agradeceria se Vossa Excelência quizesse ter a bondade de autorizar esse auxílio financeiro, beneficiando assim e mais uma vez uma iniciativa de mocidade, que, em matéria de

⁸¹ No programa do espetáculo, essa homenagem aparece redigida da seguinte maneira: “O ‘Teatro do Estudante do Brasil’ dedica sua primeira récita em 1944 a Sua Excelência o Senhor Presidente da República, Dr. Getulio Dornelles Vargas, pelo muito que tem feito em favor do teatro”.

⁸² Processo nº 9.3315/44. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

arte, deixou de ser uma tentativa, para ser de fato uma séria contribuição à vida cultural do país.⁸³

A resposta afirmativa a esse pedido de Paschoal chegou apenas no dia 13 de dezembro, por intermédio de Gustavo Capanema, que lhe enviou um telegrama avisando da concessão do auxílio por parte do presidente. Entretanto, uma carta do ministro a Vargas revela que, mais do que comunicar a atribuição da verba, foi Capanema o responsável pela liberação da subvenção, visto que a solicitação de Paschoal já havia chegado ao presidente com o seguinte aval do ministro:

Afigura-se que a iniciativa é merecedora de apoio, dada a contribuição que a Casa do Estudante do Brasil, pelo seu Teatro do Estudante, já trouxe para o desenvolvimento do teatro, entre nós, como elemento de cultura estética.

A verba destinada ao estímulo das atividades teatrais comportará a despesa, caso V.Exc. se digne a autorizá-la.

Nesse documento, há duas rubricas manuscritas que revelam como se deu o processo de subvenção do TEB, e que servem para exemplificar alguns traços do funcionamento do SNT. A primeira delas, datada do mesmo dia da correspondência, 11 de dezembro de 1944, de autoria de Vargas, traz como mensagem a palavra “Autorizado”. A outra é de Abadie Faria Rosa, ainda diretor do SNT, pela qual ele se comunica apenas “Ciente” da concessão dada ao TEB. Esta última rubrica data de 21 de dezembro. No dia seguinte, o trâmite para a liberação da verba continua com um funcionário do SNT atestando que: “O requerimento do Sr. Paschoal Carlos Magno já entrou neste serviço com o despacho favorável do Sr. Ministro, tendo a aprovação do Sr. Presidente da República”, faltando no momento apenas o interessado apresentar por escrito as datas e o número de representações para o órgão realizar pagamento. Então, Paschoal entra em contato com Abadie, nesse mesmo dia, firmando o compromisso que faltara para a liberação da concessão:

Tenho a honra de solicitar o pagamento do auxílio de 50 mil cruzeiros concedido por sua Excelência o Senhor Presidente Doutor Getulio Vargas ao “Teatro do Estudante do Brasil”, para a encenação de “Palmares”, de Stela Leonardos da Silva,

⁸³ Documento encontrado no Processo nº 9.3315/44 do Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte), assim como os citados a seguir.

“Auto d’El Rey Seleuco”, de Camões e “Auto de Mofina Mendes”, de Gil Vicente.

Como só a 21 do corrente foi possível do “Teatro do Estudante do Brasil” apresentar “Palmares”, fica pois o mesmo com o compromisso de encenar as demais peças no começo do ano proximo, num minimo de três espetáculos no Municipal.

A liberação do auxílio aconteceu somente uma semana depois das récitas de *Palmares* terem sido apresentadas, porque ainda ficou a ser decidido entre o ministro e Abadie Faria Rosa se o pagamento da subvenção se faria em uma ou duas vezes. Nesse caso, a verba foi liberada em uma só prestação.

O SNT vinha utilizando o pagamento das subvenções concedidas em prestações como forma de obrigar os contemplados a arcar com os compromissos firmados com o órgão, o que nem sempre ocorria. Os Comediantes, o Teatro Universitário, assim como o TEB, deixaram de honrar com os programas de atividades estabelecidos ante o governo, no que concerne ao número de montagens e/ou apresentações de seus espetáculos. Era praxe, no governo de Vargas, a falta de fiscalização do cumprimento das obrigações estabelecidas em troca da verba recebida do SNT, o que competiu para o enfraquecimento do órgão e a má utilização do dinheiro público. Outro elemento que contribuiu para aumentar a fragilidade do SNT, e que está ilustrado na correspondência trocada entre Paschoal, Vargas, Capanema e Abadie, é o fato de que, mesmo havendo uma instituição responsável por atender às solicitações e por determinar as concessões de auxílio no campo da produção teatral (o SNT), Vargas e Capanema determinaram muitas das subvenções distribuídas pelo órgão durante o Estado Novo. Principalmente porque o acesso ao alto escalão do poder, dependendo do requerente, era direto, como no caso de Paschoal. Disso resultou o próprio esfacelamento do SNT e a manutenção de uma política no setor cultural pródiga em personalismo.⁸⁴

Em meio a todo esse vaivém no âmbito do amparo oficial, *Palmares* estreia subvencionado pelo governo, informação que não aparece em nenhum documento de divulgação do espetáculo ou nas críticas da peça. O nome de Vargas como homenageado na récita inaugural é o máximo que Paschoal faz para ligar o seu empreendimento ao Estado, que, vale lembrar, já vinha havia alguns anos garantindo

⁸⁴ A maioria dessas considerações foi elaborada tendo como base o estudo de Camargo (2011) e algumas recorrências observadas durante a pesquisa nos processos do SNT referentes ao TEB e a outros conjuntos amadores.

financeiramente a continuidade do grupo. Desta forma, Paschoal transforma um auxílio oficial, uma ação governamental, em favor, mantendo assim o caráter de desprendimento e de abnegação como justificativas do seu projeto. Em *Palmares*, talvez esse projeto tenha conseguido se realizar integralmente quanto a seu objetivo político de ser um “teatro de massas para as massas”, pois todas as sessões do espetáculo foram gratuitas, fato inédito no TEB. A população, por meio da imprensa, era convidada a retirar sem custo seus bilhetes na CEB. Foram poucas as apresentações de *Palmares*; além de sua récita de estreia, foram realizadas mais três sessões no fim de semana, sendo uma matinê dedicada aos alunos de escolas primárias e secundárias: nada muito diferente do que acontecera com *Romeu e Julieta*, *Leonor de Mendonça* e *Os romanescos*. Portanto, observa-se que o TEB, durante a direção de Paschoal, exibiu-se durante poucos dias, com exceção de *Hamlet*. Além desse sucesso de público e de crítica incontestável, nenhum dos espetáculos do grupo fez carreira quando Paschoal esteve à frente de sua direção.

Palmares esteve a cargo, mais uma vez, de Esther Leão, e, novamente, é impossível determinar o que é ideia de Paschoal e o que é traço de uma concepção cênica da atriz portuguesa na composição do espetáculo. Pois, se uma das crônicas teatrais fala que Esther Leão esteve atenta “apurando cada ator e detalhe cênico”⁸⁵ na preparação da peça, outra matéria revela que o espetáculo esteve “sob direção técnica e scenica de Paschoal Carlos Magno e Esther Leão, ambos iluminados de entusiasmo artístico e patriotismo”.⁸⁶ E foi justamente na conjunção de seus aspectos cênicos e de sua finalidade cívica que *Palmares* foi louvado pela imprensa. Aludida por seu aspecto total de espetáculo, marcada pela presença de luzes, melodias, dança etc., a peça também não deixou de ser aplaudida pelo tema que trazia à cena, o que serviu ainda mais para reforçar o *status* nacionalista do TEB, visto que, com *Palmares*, o tema e o teor patrióticos da empreitada se aliaram de forma explícita. Entretanto, houve críticas ao espetáculo, principalmente em relação ao texto de Stella Leonardos, que sofrera adaptações por sugestão de Paschoal.

Palmares, segundo a autora, surgiu como ideia da sua leitura constante de biografias de Castro Alves, entre as quais ela destaca as redigidas por Pedro Calmon e Afrânio Peixoto. Esse texto faz parte de uma trilogia biográfica de teatro em alexandrinos de Stella Leonardos da Silva, composta também pelos textos *Marrabá* e *Rufa ao longe um tambor*, que trazem como tema, respectivamente, a vida

⁸⁵ Cerca de quatrocentas pessoas na representação de “Palmares”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1944. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁸⁶ *Palmares*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1944. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

de Gonçalves Dias e de Olavo Bilac. Para a composição de sua obra, a jovem usou alguns trechos de composições de Castro Alves, para melhor dar o que ela chama “de efeito de real”, ainda que alegue que “a fantasia seja o traço predominante do poema”.⁸⁷ *Palmares* fora, originalmente, escrito em quatro atos, sendo que apenas o último deles apresenta uma subdivisão, resultando em duas cenas que se passam no mesmo ambiente. De acordo com o programa do espetáculo, observa-se que essa disposição resultou numa peça de três atos e seis jornadas, de modo que cada ato compreende duas jornadas. As modificações propostas por Paschoal na estrutura dramática da peça podem ser observadas no quadro a seguir:

Quadro 4

Original — Stella Leonardos		Espetáculo TEB
1º Ato	Em Recife — 1892	1ª jornada — Uma rua em Recife, 1892
		2ª jornada — Algumas horas depois, numa república de estudantes em Recife
2º Ato	No Rio de Janeiro — 1869	3ª jornada — Baile no Rio de Janeiro, 1869
		4ª jornada — Na mesma noite e no mesmo baile
3º Ato	A República dos Palmares	5ª jornada — Na Bahia, no quarto de Castro Alves na noite de 24 de julho de 1871
		6ª jornada — República dos Palmares
4º Ato	Em Salvador — 1871	

Observa-se que, além de enxertar cenas que possibilitassem a utilização de recursos estéticos próprios à sua proposta de “teatro de massas”, como a introdução de um baile na peça e de um aglomerado de estudantes, Paschoal também alterou a ordenação dos episódios da trama, de modo que o desfecho apoteótico ficasse garantido na representação da República dos Palmares, a qual contou com a participação de um grande contingente de cerca de 80 atores negros, segundo algumas notas da imprensa. Tais modificações são aquelas que foram possíveis observar nos

⁸⁷ Informações colhidas em um volume da obra editado em 1943, o qual traz algumas considerações esquematizadas a respeito da produção intelectual de Stella Leonardos e notas acerca do seu texto.

documentos localizados, mas um pronunciamento da autora da peça sugere que Paschoal mexeu também internamente em sua obra antes de levá-la à cena:

Paschoal que tanto conhece os teatros modernos europeus trouxe, aliás, ideias novas para as cenas: por isso sofrera *Palmares* a seu conselho, cortes e acréscimos feitos por mim, de pleno acordo. Nessa maneira, totalmente adaptada, com a participação do Corpo de Baile do Municipal, da orquestra da Juventude [...] e de número de canto orfeônico, a peça será bastante movimentada.⁸⁸

Nota-se, portanto, que as modificações sugeridas por Paschoal foram realizadas para dinamizar o enredo e movimentar o espetáculo, como as danças, o canto e a comparsaria. Mas, apesar disso, a crítica em geral não se mostrou convencida da qualidade do texto de Stella Leonardos, alegando que a autora carregara demais na caracterização sombria e melancólica da sua personagem central, o poeta Castro Alves, além de deixá-lo circunscrito em assuntos que não alcançavam a magnitude do título da peça — um episódio da história nacional transformado em um dos ícones da batalha pela abolição da escravidão no Brasil. Disso resultou a frustração de grande parte dos redatores da época, que desejavam ter visto em cena a veemência de um poeta em sua luta pela liberdade. No *Correio da Manhã* aparece uma das críticas mais severas:

A peça, que está sendo levada no Teatro Municipal, e que dá motivo a esta crônica, não é por certo uma grande peça. Em verdade, muito lhe falta para ser uma boa peça. Não tem seguimento, não tem caráter. Tanto poderia chamar-se “Palmares” como “Castro Alves”, como “Um poeta e seus amores” ou qualquer outro título semelhante. O tema central é a vida de Castro Alves, a sua paixão pela causa da liberdade. Entretanto, jovem autora parece ter-se preocupado mais, de tecer, em seu poema lírico, as aventuras sentimentais do poeta, que propriamente a sua preocupação pela sorte dos escravos. O Castro Alves, que aparece em cena, nada tem de um lutador.

⁸⁸ Os espetáculos do “Teatro do Estudante do Brasil” de graça para o povo. *A Noite*, Rio de Janeiro, 20 dez. de 1944. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

É um falso Castro Alves. Apático, anda pelo mundo da lua e só pensa em mulheres.⁸⁹

Apesar de a personagem principal não garantir possibilidades extraordinárias no campo da interpretação teatral, a atuação de Delorges Caminha, responsável pelo papel, foi tratada com consideração por Paschoal, e chamou a atenção da imprensa. Mais do que seu desempenho como artista do palco, foi o desinteresse, representado por sua atitude de dividir a cena com os amadores do TEB, que foi consideravelmente comentado e glorificado como ato de civismo. Delorges Caminha era ator profissional e vinha trabalhando em importantes companhias da época. No programa do espetáculo, há uma nota importante sobre a participação do ator que mostra um pouco mais da complexidade da relação entre amadores e profissionais no interior do TEB, e também no contexto teatral da década de 1940:

O “Teatro do Estudante do Brasil” sempre olhou, com simpatia, os nossos profissionais de teatro. Para o qual tem concorrido, nos seus seis anos de existencia, com elementos jovens. Por esse motivo e ao mesmo tempo querendo copiar o bom exemplo de varios teatros de estudantes, na America e na Inglaterra, que convidam sempre para seus espetaculos um artista de renome, tem em *Palmares* a honra da colaboração de *Delorges*, que dispensa adjetivos.

O que Paschoal reforça no comentário é um dos aspectos mais importantes do seu projeto: a colaboração de profissionais do teatro no seu empreendimento de renovação artística. Ideia que para muitos poderia soar contraditória, é nela que talvez residam as conquistas estéticas do grupo. E se Itália Fausta e Esther Leão já representavam a presença dessa classe no interior do TEB, assim como o cenógrafo Osvaldo Sampaio, Delorges tira a vinculação dos profissionais aos estudantes da coxia e a traz à cena. Não serão poucos os profissionais que apoiarão, participarão e manifestarão a sua simpatia ao empreendimento de Paschoal. Se totalmente desinteressada ou não — porque alguns eram pagos por Paschoal pelos seus serviços prestados ao grupo de moços —, a colaboração de tais artistas também garantia ao TEB uma espécie de chancela e de publicidade.

Contudo, não foi só o desempenho de Delorges que repercutiu nesse espetáculo em que era pouco provável o êxito. Aguinaldo de Oliveira, o Zumbi, também

⁸⁹ No Municipal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1944. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

foi destaque na crítica, o que serviu ainda mais para ressaltar como o grande valor de *Palmares* o fato de nele ter se dado o aparecimento do Teatro Experimental do Negro no teatro brasileiro. De tudo isso parece resultar a inexpressividade de *Palmares* como fato na história do Teatro do Estudante. Entretanto, é esse espetáculo um dos melhores episódios da trajetória do TEB no que concerne à sua exatidão como projeto estético e político de Paschoal. Pois, tendo recebido apoio oficial, sido apresentado gratuitamente em local de dimensões consideráveis e contado com o apoio de profissionais do palco de certa popularidade, *Palmares* configurase na análise do grupo como um dos seus acontecimentos mais significativos da afirmação de sua estrutura, seus preceitos e seus fundamentos, os quais, muitas vezes, não vão se articular de maneira coesa, deixando cair em flagrante a fragilidade de um “teatro de massas para as massas” edificado no terreno do amadorismo teatral. Quanto a isso, é notória uma parcela da crítica redigida por Abadie Faria Rosa quanto aos problemas impostos pelas dimensões do Municipal, e do próprio espetáculo, para o desenrolar da ação dramática:

[a ação dramática] se desenrolou um pouco arrastada por um erro de marcação em ambiente demasiado amplo não só dado o número de figuras que contracenavam, como também a amplitude do vasto palco do Municipal, todo ele aproveitado para delimitar uma “república de estudantes” ou “o quarto de Castro Alves”. É que o cenário era construído de apliques em ambientes desenhados por cortinas e rotundas que tomavam toda a area do palco. Daí movimentarem-se os artistas perdidos na vastidão da cena, não podendo, portanto, manter com acerto um diálogo íntimo e em verso.⁹⁰

O fim das apresentações e da repercussão de *Palmares* marca o encerramento de mais uma das permanências de Paschoal frente ao TEB. Depois de cinco meses no Brasil, Paschoal retornou à Inglaterra para assumir o seu posto de secretário na embaixada de Londres. A sua despedida do Rio de Janeiro foi marcada com uma grande homenagem realizada na futura sede da CEB, evento aberto a todos os “amigos e admiradores” de Paschoal.⁹¹ Depois, em Recife, onde Paschoal pegou o avião para Nova York, para então seguir para Londres,

⁹⁰ No Municipal. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 dez. 1944. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁹¹ *A Noite*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1945. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

houve outra homenagem. O Teatro dos Amadores rerepresentou a peça *A comédia do coração*, de Paulo Magalhães, sob a direção do polônes Zygmunt Turkow, que na ocasião já fazia parte de Os Comediantes. O espetáculo realizou-se no dia 8 de janeiro de 1945, no Teatro Santa Isabel, e foi precedido por uma palestra de Paschoal sobre o TEB.⁹² Toda a renda do evento foi revertida em favor da CEB e da construção de sua sede. O valor doado foi de Cr\$ 2.120,00, conforme carta endereçada por Anna Amélia a Valdemar de Oliveira, o diretor do grupo pernambucano, em 22 de janeiro de 1945, em agradecimento pelo donativo recebido.⁹³

Direção-geral de José Jansen

Paschoal foi substituído na direção do TEB por José Jansen. No dia 31 de dezembro de 1944, é encaminhada uma carta assinada pela presidente da CEB, Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, formalizando a posse:

Levo ao seu conhecimento que, por indicação do Dr. Paschoal Carlos Magno, Diretor Fundador do Teatro do Estudante do Brasil, foi V.S. designado pela Diretoria da C.E.B. para assumir a direção desse Departamento de Casa do Estudante do Brasil — decano dos grupos de amadores teatrais e portador de elevado conceito público, em virtude do caráter cultural de que se têm revestido as suas aspirações cênicas.⁹⁴

O motivo da eleição de José Jansen não é claro. Em nenhum momento Paschoal define as razões de sua escolha. Quem as dá, na verdade, é o próprio Jansen:

O Paschoal me convidou para o cargo porque sabia do meu interesse pelo teatro e porque eu já vinha acompanhando o trabalho dele de longa data. Depois, ele me conhecia bastante, sabia que eu não ia criar problemas para ele, e talvez por isso mesmo, principalmente, é que ele deve ter me convidado para dirigir o TEB, numa de suas ausências do Brasil. (*Dionysos*, 1978, p. 78)

De fato, os dois se conheciam havia muito tempo, provavelmente desde a viagem que Paschoal fizera às principais capitais do Norte e do Nordeste do

⁹² *Folha da Manhã*, Recife, 6 jan. 1945. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

⁹³ Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

⁹⁴ *Idem*.

país, em prol de uma campanha de divulgação da CEB, em 1929. José Jansen era do Maranhão, um dos estados visitados. Viera para o Rio de Janeiro alguns anos mais tarde, em 1932, desde quando, segundo ele, esteve “às voltas com Paschoal” (idem). Quando Paschoal esteve em Manchester, no início de sua carreira diplomática, em sua primeira missão, eles chegaram a se corresponder. E, em uma dessas cartas, Jansen escreve sobre a amizade entre eles:

A natureza dá os parentes; o momento os conhecimentos, o tempo é um dos elementos preciosos, para se faserem os amigos. A ausência extingue as pequenas amizades, e aumenta as grandes, é como o vento, que apaga as luses, e redobra a força dos incendios. Por isso que ao receber tua carta, me pareceu que somos grandes amigos, o que a mim me aprás pois tenho-te na conta daquelles cuja amizade não se deve por a margem. Grato pois me compenço pelas linhas amigas que, pouco depois de tua chegada a Manchester, me fises-te.⁹⁵

Entretanto, é apenas em 1944, no espetáculo *Palmares*, que Jansen aparece envolvido diretamente com o TEB, figurando no programa da peça como “assistente do diretor”.

O nome de José Jansen, porém, já andava despontando no meio teatral do Rio de Janeiro fazia algum tempo, principalmente porque ele ficara conhecido como o biógrafo da atriz Apolônia Pinto. Em 1942, Jansen e mais uma comissão de artistas profissionais e críticos teatrais, liderados pelo periódico *Dom Casmurro*, realizaram uma homenagem póstuma à atriz maranhense e ao ator Leopoldo Fróes, no Cinema Trianon, onde estiveram presentes autoridades da época, como o ministro da Educação e Saúde e o diretor do SNT.⁹⁶ No ano seguinte, noticiou-se que Jansen realizaria uma conferência no Ginástico com o título “Evolução do Teatro”, patrocinada pelo SNT.⁹⁷ E, em outubro de 1944, pouco antes de assumir a direção do TEB, José Jansen proferiu a palestra “Generalidades sobre a expressão teatral”, evento promovido pelo Instituto Nacional de Ciência Política, no salão do conselho da Associação Brasileira de Imprensa

⁹⁵ Carta datada de 25 de agosto de 1933. Arquivo Paschoal Carlos Magno.

⁹⁶ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1942, p. 10.

⁹⁷ *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 23 ago. 1943, p. 6.

(ABI). Seu intuito, segundo ele próprio, era “contribuir para aqueles que se iniciam na arte do teatro, em virtude das dificuldades de encontrar livros didáticos sobre o assunto”. A conferência apresentou os seguintes pontos: “classificação das expressões; variam as expressões com os caracteres; aspectos e valores da expressão; o valor do detalhe; o mecanismo da expressão; modalidades da personalidade; as sinônimas; caracterização; e contraste”.⁹⁸ Por fim, cabe pontuar que, no mesmo ano que Jansen se ocupou do Teatro do Estudante, seu nome se encontrava relacionado entre os professores da recém-inaugurada Escola de Teatro de Adacto Filho, onde lecionaria a cadeira “Indumentária”.⁹⁹

Ao assumir a direção do TEB, José Jansen falou, em entrevista ao jornal *A Noite*, do que pretendia realizar em termos gerais:

Desejamos promover a apresentação de peças representativas de cada fase marcante na evolução do teatro, para mais tarde podermos organizar séries de espetáculos que constituam ciclos completos, podendo o espectador ter uma idéia concreta do progresso na arte cênica, desde o remoto grego às mais modernas tendências.¹⁰⁰

No entanto, à revelia de seus planos, a direção de José Jansen foi um tanto quanto inexpressiva: durou pouco e caracterizou-se, principalmente, por uma certa letargia, oriunda da ausência da subvenção federal que vinha mantendo o TEB durante os períodos de afastamento de Paschoal. A sua primeira realização foi a montagem de um espetáculo composto por duas peças de um ato: *Auto de Mofina Mendes* (de Gil Vicente) e *Auto d’El-Rei Seleuco* (de Camões), apresentado em abril de 1944, no Teatro Fênix. Não se tratando necessariamente de uma iniciativa sua, a realização desse espetáculo consistia no abatimento de uma dívida que o TEB tinha com o SNT, e sobre a qual Paschoal fora cobrado no início de 1945, ficando sob a responsabilidade de Jansen responder por ela.

Logo nos primeiros dias do ano, Abadie Faria Rosa endereçou um ofício a Paschoal, sem saber da troca da diretoria do TEB, comunicando que o SNT ha-

⁹⁸ Atividades do Instituto Nacional de Ciência Política. *Ciência Política*, Rio de Janeiro, v. 9, Fascículo 5, p. 14, nov. 1944.

⁹⁹ Não foram encontradas muitas informações a respeito dessa escola. Na *Gazeta de Notícias* de 14 de março de 1945, há uma pequena relação das cadeiras e dos professores que compunham o programa: Sociologia — Joaquim Ribeiro; Voz e Cena — Adacto Filho; História do Teatro — Bandeira Duarte; Literatura Teatral — Astério de Campos; Estilo — Raimundo Magalhães Júnior; Decoração — Santa Rosa; e Psicologia — Jaime Grabóis.

¹⁰⁰ *A Noite*, 5 jan. 1945. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

via fixado um prazo de 30 dias para a realização dos espetáculos estabelecidos no programa contemplado pela verba de Cr\$ 50.000,00, referida em sessão anterior, posto que, até aquele momento, apenas *Palmares* havia sido levado à cena. Em 19 de janeiro, Jansen escreveu ao diretor do órgão pedindo a prorrogação desse prazo, em vista “das dificuldades recorrentes da montagem de um teatro clássico, no qual são exigidos certos detalhes técnicos rigorosos, como, por exemplo, a reconstituição de épocas, de costumes, de ambientes próprios”. Aceita a extensão do prazo, não ficou determinada outra data limite para a apresentação desses dois espetáculos. E apesar de aparecer na imprensa em meados de março a notícia da apresentação, em poucos dias, do *Auto d’ El-Rei Seleuco* e do *Auto de Mofina Mendes*,¹⁰¹ José Jansen, no dia 6 de abril, recebe outra cobrança do SNT. Nesta, é requerido que fosse informada à diretoria do órgão, com a máxima urgência, o cumprimento das obrigações assumidas pelo TEB, a fim de que pudesse ser dado prosseguimento à solicitação de uma verba de Cr\$ 100.000,00, pedida por Jansen, para a realização de um extenso programa de atividades em 1945. Somente em 17 de abril José Jansen comunica, enfim, ter apresentado as peças de Gil Vicente e de Camões, e justifica a curta temporada desse espetáculo pela “escassez de teatro vago” no Rio de Janeiro.¹⁰²

O espetáculo foi apresentado no Teatro Fênix, no dia 2 de abril de 1945, uma segunda-feira, dia de descanso semanal dos profissionais do palco, de acordo com o disposto nas leis trabalhistas que vigoravam na época. Provavelmente esse foi o único dia em que a peça foi realizada, e a repercussão na imprensa foi quase nula, restringindo-se ao louvor aos aspectos culturais da iniciativa e ao valor dos textos encenados. Esther Leão assinou a direção cênica. Daniel Caetano, além de atuar, foi o assistente do diretor. Antes do espetáculo, Joaquim Ribeiro fez uma breve palestra sobre o teatro de Gil Vicente e de Camões. José Jansen disse que a sua maior dificuldade em relação à montagem foi lidar com a exiguidade do que sobrara da verba recebida do SNT:

Empossado, eu vi que a dotação governamental que tínhamos já se esgotava, pois a montagem de uma peça sobre Castro Alves, promovida pelo Paschoal e apresentada no Municipal, quase que levava toda a verba do TEB, tendo eu ficado com resto, o restinho que sobrou, para fazer duas montagens ainda, conforme as exigências da dotação oficial. (*Dionysos*, 1978, p. 78)

¹⁰¹ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1945, p. 10.

¹⁰² Sobre as relações de José Jansen como diretor do TEB com o SNT, ver Processos nº 93.315/44 e 18.641/45. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

Realmente, a produção de *Palmares* custou caro ao TEB. Um histórico de despesas do grupo traz a informação de que os gastos com a montagem desse espetáculo chegaram a Cr\$ 36.500,00, restando menos de um terço da subvenção concedida pelo Estado para a montagem dos autos portugueses (Figura 22).

Pelo documento reproduzido, dá para perceber que os gastos que mais pesaram em *Palmares* foram aqueles que sempre pesariam ao TEB na produção dos seus espetáculos: os referentes aos serviços prestados pela equipe técnica e pelo pessoal do teatro. Sendo que, dentre estes, as gratificações à ensaiadora, Esther Leão, e ao cenógrafo foram as que mais contribuíram para avultar as despesas do grupo. Além disso, são significativos os gastos com transporte e publicidade, na qual se incluem os serviços de tipografia, fotografia e pintura de cartazes. Porém, o que chama a atenção mesmo é o fato de o “ponto” figurar em meio a essa listagem. O TEB, desde o seu início, não era adepto do recurso que serve para caracterizar a prática dos profissionais, muito embora o ponto seja discriminado em quase todos os programas dos espetáculos do grupo durante a gestão de Maria Jacintha.¹⁰³ Esse fato, no entanto, não parece ser condizente com a apreciação que os críticos elaboraram em relação ao trabalho dos atores do TEB nesse período. Portanto, é lícito afirmar que, se houve a utilização do ponto em tais montagens, este servia, talvez, mais para a segurança dos atores e da equipe do TEB.

Diante do que sobrou para José Jansen montar os autos portugueses, fica talvez mais fácil compreender por que não houve quem assinasse o cenário e o figurino da peça. A única referência feita no programa do espetáculo sobre a indumentária é: “O guarda-roupa é todo propriedade do T.E.B.”.¹⁰⁴ Apesar disso, aparecem citadas as colaborações de uma costureira, Nieta, e de Assis, que vinha a tempos se encarregando da “cabeleira” do grupo.

Depois de liquidar a dívida que o TEB tinha com o SNT, José Jansen pouco realizou, e o que ele concretiza não é nada se comparado ao que ele havia programado para o grupo durante sua permanência na diretoria. Tal plano de ação, através do qual José Jansen pleiteara ao ministro Gustavo Capanema uma verba de 100 mil cruzeiros, foi divulgado no programa do espetáculo formado pelos autos portugueses, ainda que nenhuma resposta referente à subvenção solicitada tivesse sido até aquele momento recebida:

O Teatro do Estudante do Brasil realizará este ano uma temporada de peças modernas em um ato, das quais quatro es-

¹⁰³ Ver os anexos deste livro.

¹⁰⁴ Documento localizado no Arquivo José Jansen.

trangeiras e quatro nacionais. Estas últimas serão de autores novos, estudantes, para cuja apuração oportunamente será designada uma comissão julgadora. Também faz parte do programa deste ano o início do curso regular de Cultura Teatral.

Em carta ao ministro datada de 28 de fevereiro de 1945, encontra-se de forma detalhada o que consistia ser este Curso de Cultura Teatral e os critérios para a escolha dessas peças de um ato. Para a realização do primeiro, estava prevista uma série de conferências que serviria como um “prelúdio de uma Escola de Teatro” cuja falta representava para o TEB “uma grande lacuna”, visto sua criação vir, nas palavras de Jansen, “aumentar-lhe as possibilidades de uma eficiência já comprovada”, ou seja, a formação de novos talentos. Os temas dessas conferências, considerados por ele como fundamentais, seriam: “direção, expressão dramática, encenação, coreografia, caracterização, ‘maquillage’, arte e técnica de representar, técnica de ensaiar, história do teatro, etc.” Já no que concerne às apresentações das peças de um ato, pensadas para serem realizadas de forma alternada com o Curso de Cultura Teatral, José Jansen explica que a escolha dessas obedeceria “a um espírito didático, focalizando aspectos expressivos da vida em sociedade no Brasil e no estrangeiro”, e que viriam a “completar um repertório composto de peças representativas de todas as fases marcantes da evolução do teatro”.¹⁰⁵

Todo esse plano de atividades foi publicado na imprensa. De março a junho de 1945, aparecem nos jornais algumas notas e pequenas matérias sobre o Curso de Cultura Teatral, as quais servem para apresentar o que fora idealizado por José Jansen, mas que não chegou a se concretizar. São noticiados, inclusive, os nomes de alguns palestrantes e os temas de algumas conferências: “A importância da voz no teatro” — Adacto Filho; “A atmosfera teatral” — Santa Rosa; “A sintomatologia no teatro — José Jansen; “O teatro no tempo de Elizabeth” — Álvaro Moreyra; “O teatro sul-americano” — Marques Rebelo; “A função social do teatro” — Joaquim Ribeiro; e “Generalidades sobre a expressão dramática” — José Jansen. Além desses nomes, surgiram ainda outros para completar a turma selecionada para dar o Curso de Cultura Teatral do TEB, como: Bandeira Duarte, Barbara Heliadora, Renato Viana, Brício de Abreu, Magalhães Júnior, Armando Louzada e Itália Fausta. Além disso, outra interessante ação aparece apresentada na imprensa: a publicação, com a ajuda de Anna Amélia, de volumes mensais

¹⁰⁵ Esse documento faz parte do Processo nº 18.641/45, referido anteriormente. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

contendo quatro conferências cada um. Contudo, a primeira e única palestra a ser realizada foi a do crítico Bandeira Duarte, “Caminhos do Teatro”, no Teatro Ginástico, no dia 21 de maio. Para a exposição do tema, contou-se com a colaboração do Cinema Educativo do Ministério da Educação e Saúde, do qual Bandeira era funcionário, para cuidar das projeções que ilustraram a palestra. Assim como a conferência de Bandeira Duarte, as demais estavam programadas para serem realizadas também no Teatro Ginástico, às segundas-feiras, com entrada franca. A segunda delas, que foi anunciada e depois adiada sem que o motivo fosse revelado, seria a de Álvaro Moreyra: “O Teatro no Tempo de Elizabeth”. Desse modo, de toda uma sequência de palestras que corresponderia ao Curso de Cultura Teatral como um programa de aulas, restou apenas a apresentação de uma conferência.

O mesmo aconteceu com o espetáculo *Escola de mães*, que, quando levado à cena, caracterizou-se como um evento de inauguração da nova sede da Casa do Estudante do Brasil, e não como uma peça entre as oito programadas por José Jansen, previstas como parte de um plano de atividades do TEB. Com uma apresentação única, no dia 3 de setembro de 1945, no Teatro Ginástico, *Escola de mães* foi precedida por um ato variado, composto pelos seguintes números de declamações e cantos:

- I — Walter Amendola — *Missão de Purna*, de Olavo Bilac
- II — Alfredo Melo (Canto) — *Les deux granadiers*, de Schubert; *Azulão*, de Ovalle; e *Roll, Jordan (Negro Spiritual)*
- III — Dalmo Gaspar — *Ponto final*, de Vespasiano Ramos
- IV — Ruth Stamile (Canto) — *Toada nº 3*, de Frustoso Viana, *Romeiro de São Francisco*, de Villa Lobos, e *Outro improviso*, de F. Mignone
- V — Sandro Poloni — *A morte do atleta*, de Anna Amélia Q. de Carneiro
- VI — Vera Maia (Canto) e Léon Robert (Piano) — *Teu nome*, de F. Mignone; *Majo discreto*, de Grenados, *Herodiade*, de Massenet¹⁰⁶

Essa noite repercutiu muito pouco na imprensa, e não se pode dizer nem que houve críticas teatrais referentes ao espetáculo *Escola de mães*; na verdade, não se pode afirmar que essa peça tenha sido considerada um espetáculo de teatro. O fato parece ter ficado mais próximo das noites teatrais festivas de recitação e exibição de números, comuns na época como evento social. Portanto, as informações sobre esse espetáculo são escassas, restritas a composição do

¹⁰⁶ Casa do Estudante do Brasil. Relatório 1945. Cópias de fragmento do documento, encontradas no dossiê referente a Paschoal Carlos Magno como personalidade artística. Cedoc/Funarte.

elenco e ficha técnica. Quem assina a direção geral da peça é José Jansen. Adacto Filho ficou incumbido da direção de cena, função que também foi referida como a de “ensaios”; e a *mise-en-scène* ficou a cargo de Sandro Polônio. Sobre Sandro, é curioso o modo como é definido o seu trabalho em *Escola de mães*, porque, de acordo com a *Folha Carioca*, a sua tarefa parece ter sido a de cenógrafo, ofício que já vinha desenvolvendo no TEB desde *Dias felizes* — “Sandro Poloni encarregou-se da ‘*mise-en-scène*’, feita de rotunda e apliques. Bem. Móveis da época”.¹⁰⁷

Logo, vê-se que, apesar de demonstrar certo fôlego no início, José Jansen, como diretor do TEB, não representou muito em termos de realizações para a manutenção e a persecução do conjunto amador de Paschoal, pois ficou esperando uma verba que nunca chegou. A subvenção solicitada a Capanema no final de fevereiro de 1945 recebeu a aprovação do diretor do SNT, João Batista Massot, em maio do mesmo ano, mas apresentou uma redução de cinquenta por cento em relação ao valor requerido inicialmente. Entretanto, ela não chegou a ser liberada. Em fevereiro de 1946, Jansen entrou novamente com um pedido no Ministério da Educação e Saúde, para que lhe fosse repassada a verba que fora exarada no ano anterior, mas foi determinado pelo ministro que o processo aguardasse as reformas previstas para o SNT. Depois da forte agitação política de 1945, que culminou com a deposição de Vargas pelos militares e o fim do Estado Novo, as reformulações impostas pela entrada de Dutra na Presidência da República parecem ter refreado o andamento desse processo e até das atividades do órgão. Disso resultou a paralisação completa do TEB em 1946. Em correspondência a dois estudantes que solicitavam informações sobre a Casa do Estudante do Brasil, Anna Amélia fala do TEB como um departamento dessa instituição, salientando que no momento ele se encontrava “inativo por falta de verba”.¹⁰⁸

Paschoal retornou ao Brasil em 1946, mas só reassumiu o TEB, no que concerne à proposição de um plano de atividades a serem realizadas com o grupo, em 1947. Durante todo o tempo em que esteve em Londres, Paschoal quase não tratou do grupo amador em correspondência com a família e com os amigos. A guerra e o cenário político do Brasil são os assuntos mais constantes em suas cartas. Sediado para saber do que se passava no país, Paschoal chegou a pedir a Orlanda que assinasse diversos jornais em seu nome, para que estes lhe fossem endereçados

¹⁰⁷ Escola de Mães, no Ginástico. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 10 set. 1945. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil. Segundo informações contidas no citado *Relatório 1945*, da CEB, a composição do elenco é: Lisette — Walkiria de Almeida; Erasto — Daniel Caetano; Frontin — Cicero Nadais; Mme. Argante — Linda Calandrino; Angelica — Daysi Del Negri; Champagne — Newton Fragale; Damis — Elísio Garcia.

¹⁰⁸ Rio de Janeiro, 15 de maio de 1946. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

diretamente à Inglaterra. E é numa de suas cartas à irmã que Paschoal demonstra um pequeno interesse pelo que seu substituto vinha operando no TEB, ao dizer:

Recebi [...] a carta do Jansen com as novidades sobre o Teatro do Estudante. Ainda bem que o escolhi para substituir-me. É alguém de fibra, talento, cultura, bom amigo, quieto e tranqüilo nas suas atividades. O Teatro do Estudante pela primeira vez está em boas mãos.¹⁰⁹

Provavelmente o que Paschoal recebera de Jansen eram as notícias dos seus planos que não chegariam a ser postos em prática. Mas a verdade é que nesses anos de exílio, como ele mesmo gostava de denominar as suas missões diplomáticas, a preocupação de Paschoal esteve mais voltada ao lançamento de seu romance, *Sun Over the Palms*, e à representação de uma de suas peças na Europa, *Tomorrow Will Be Different*. Entretanto, por mais que difuso, o teatro brasileiro, e o movimento que se instalara em prol daquilo que ele e outros tantos acreditavam ser o seu soerguimento, nunca deixou de aparecer como tema em meio ao conteúdo de sua correspondência. Nesse tocante é que Paschoal comenta, em uma de suas cartas endereçadas a Brício de Abreu, a recente morte de Abadie Faria Rosa e indaga sobre o destino do SNT:

Li o arquivo que escrevestes quando da morte do Abadie. Artigo simples e honesto. Curioso é que, antes de lê-lo, mas me chegou a notícia da morte de A.F.R. escrevi à sua mulher uma carta das mais sinceras, dizendo-lhe mais ou menos o que depois vim a ler na tua coluna. Combati-o — faltava-lhe visão, coragem para construir alguma coisa de novo — mas nunca lhe neguei suas qualidades de trabalho e honestidade. Quem o substituiu? Tomára que seja alguém que entenda de teatro, ou ame e queira servi-lo com entusiasmo e desinteresse. Ou será o Serviço Nacional de Teatro absorvido por um outro qualquer departamento, anulado, assassinado?¹¹⁰

Em outra carta dirigida a Orlanda, estando Paschoal já mais próximo do fim da estadia londrina, escreve ele suas impressões sobre a situação política do

¹⁰⁹ Carta datada de 4 de maio de 1945. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹¹⁰ Documento sem data. Arquivo Brício de Abreu.

Brasil rumo à democratização; e em meio a seu desabafo, reafirma o que até então se mostrava adormecido — o seu anseio de retomar as rédeas do TEB e continuar o que vinha elaborando como um teatro para a elevação da cultura nacional:

[...] eu já não entendo mais nada da situação política do Brasil. Tinha-se aqui a impressão que o Brigadeiro ganharia. E chegou-nos a notícia da vitória do Dutra. Uma confusão incrível. Como uma das minhas virtudes é ser grato, não me esqueci de no Natal passar ao Getúlio, ora em São Borja, um telegrama de boas festas. Simples como um aperto de mão. Acima de diferenças políticas, partidárias, de erros públicos ou privados, deve sempre sobre pairar o sentimento agradecido dos homens que têm memória. Ao Getúlio não devo nada mais que uma série de pequenas atenções. Nunca lhe pedi coisa alguma para mim ou mais os meus. Nunca lhe fiz discursos ou artigos o chamando de Deus. Mas sempre o admirei respeitosamente, só lamentando ve-lo — o que verifiquei na minha última visita ao Brasil — cercado de uma cáfila de safados que o derubou no chão... [...] Parece-me, acompanhando os telegramas que chegam daí, que prestígio pessoal só o tem no Brasil o Getúlio e o Luís Carlos Prestes. Os outros são levados pelo vento das circunstâncias... Coitado do Brasil!...

mas eu acredito no Brasil, embora todos esses patifes, desfiados que o exploram. Daí sonhar para reencantar minha tarefa, fora de qualquer política, de educar as massas de milhões nossos compatriotas, através do teatro. E só do que entendo.

E tenha já a cabeça cheia e as malas cheias de projetos...¹¹¹

¹¹¹ Londres, dezembro de 1945. Acervo Paschoal Carlos Magno.



Figura 13

Fotografia do palco vazio utilizada para divulgação de *Dias felizes*. Arquivo Geraldo Avellar.



Figura 14

Elenco de *Dias felizes* em cena. Da esquerda para a direita: Pedro Veiga, Geraldo Avellar, Mariinha Abreu, Sônia Oiticica, Zezé Pimentel e Athayde Ribeiro. Arquivo Geraldo Avellar.



Figura 15

Observa-se o capricho do desenho, no qual Sandro Polônio tomou o cuidado de indicar as incidências da luz através dos detalhes de sombra. Cedoc/Funarte.



Figura 16

Os detalhes do ambiente, como a neve na janela localizada no fundo do palco, confluem para a estética naturalista que caracteriza o cenário de *3.200 metros de altitude*. Arquivo Geraldo Avellar.

O JESUITA

1.º ato - Papel deConde de Bobadela



THEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL

CASA DO ESTUDANTE DO BRASIL

Largo da Carioca, 11.

Figura 17

Texto *O jesuita*, de Sandro Polônio, encontrado no Acervo Paschoal Carlos Magno.

1.º ato - Cena I

Então? E B A

Conde de Bebadela

saiu

Com quem felastes?

casaca

Quando volta? Perguntastes?

sabe

Impossível...

velher

Desconfiou, talvez.

deante

~~Porque?~~

Não importa: ele há-de tornar. É preciso que haja homem e tenha em meu poder.

premi-la

Não interroga senão quem tem o direito de saber, Miguel Correia. Conheceria minhas intenções quando vos der as minhas ordens.

admiração

E eu que vos admira a prisão desse homem? Dizei-me!

franco

Ordens, se é preciso.

pobres

E que conclusão de tudo isto?

sustentado

~~W~~ ~~E~~ ~~Georg~~

E eu o acusarei contra o povo, contra os jesuítas, contra todos. Não se dirá que um aventureiro zombou de conde de Bebadela e lutou impunemente contra a coroa de Portugal.

governador

Diga que este velho não é e que pensa, mas um perigo se conspirador. Há muito que o suspeitava, mas se hoje tenho a arma que o deve ferir. (Mostra-lhe um pergaminho) Escandaleis?

Funhal

Sim, daquele que devia ser rei, se não fosse ministro de D. João II. (~~Mostra-lhe um pergaminho~~)

capitão

~~Não posso fazer nada.~~ Voltamos ao paço; tenho uma guarda de 50 homens e acultai-vos nas vizinhanças. Ao meio dia estarei aqui; tenho despachos que escrever para os capitães de sul.

D. B

Figuras 18 e 19

Aspectos do texto *O jesuíta*, de Sandro Polônio, no qual há apenas a indicação da última palavra da fala anterior a que o ator tinha que dar. Acervo Paschoal Carlos Magno.



Figura 20

No centro da cena, Sônia Oiticica, agora ao lado de Athayde Ribeiro, em meio às bailarinas coreografadas por Maria Olenewa. Arquivo Geraldo Avellar.



Figura 21

Athayde Ribeiro, o Romeu, e Paulo Soledade, junto à comparsaria de *Romeu e Julieta*, de 1941. Arquivo Geraldo Avellar.

Teatro do Estudante do Brasil

At. - cont. - 1940

DESPESAS COM A APRESENTAÇÃO DA PEÇA "PALMARES", NO TEATRO MUNICIPAL,
PELO TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL:

Pago a ensaiadora	Cr \$ 6.000,00
Pago ao pessoal extra-numerário do Teatro Municipal.....	1.835,00
Pago Tipografia.....	1.840,00
Despesas diversas.....	2.625,00
Pianista, bailarinos, para ensaio.....	3.600,00
Gratificação de coreógrafo e regisseur.....	400,00
Pago aos porteiros e vestuaristas.....	3.900,00
Miudezas para encenação.....	144,00
Material de "make-up".....	226,50
Pessoal permanente do Teatro Municipal em serviços extra-ordinários.....	1.306,00
Pago ao cenógrafo.....	2.500,00
Aluguel de roupas.....	180,00
Gratificação ao pessoal do Teatro Municipal.....	200,00
Transporte do órgão elétrico.....	100,00
Serviços de carpintaria.....	3.250,00
Aluguel e frete de móveis e adereços.....	1.100,00
Serviços no guarda-roupas.....	1.700,00
Serviços de assistente.....	1.000,00
Serviços de ponto.....	705,00
Serviços de cabeleireiro.....	760,00
Serviços de contra-regra.....	1.800,00
Despesa miúdas.....	47,60
Fintura de cartaz.....	50,00
Fotografias.....	950,00
Despesas gerais.....	229,90
Despesas de mensageiros.....	50,00
TOTAL.....	Cr \$ 36.500,00

Handwritten signature

Figura 22
Documento localizado no dossiê de impressos Gr. Ac/Teatro do Estudante do Brasil.
Cedoc/Funarte.

4.

Caminhos e descaminhos
do TEB — a temporada de 1948

[...] como não existem dificuldades técnicas ou materiais que impeçam a representação das peças do grande dramaturgo de Stratford, também não existem dificuldades intelectuais ou emocionais que tornem inacessíveis as suas obras à juventude ou à grande massa do povo. Os textos de Shakespeare não são obscuros.

Willy Keller¹

¹ KELLER, Willy, Shakespeare e a juventude brasileira. Conferência pronunciada por ocasião da instalação solene do Teatro Universitário, em 09 de março de 1955, Maceió. Impresso, p. 21. Cedoc/Funarte.

O ano de 1948 figura na história do Teatro do Estudante do Brasil como o auge do grupo, pois, em janeiro desse ano, *Hamlet* estreou no Teatro Fênix. Porém, o espetáculo que se tornaria, tempos depois, um dos mitos da nossa historiografia teatral é, além de um marco, parte de um dos episódios mais interessantes da trajetória do TEB, o qual conjuga êxitos, fracassos e atribulações financeiras de uma temporada marcada não só pelo sucesso shakespeariano, como também por um naufrágio português. *A Castro* ou *Inês de Castro*, segunda peça apresentada pelo grupo em 1948, consistiu num grande malogro do TEB que, em parte, foi explicado por alguns em virtude do estrondo causado por *Hamlet*. Originalmente as duas produções faziam parte de um programa a ser realizado pelo grupo no ano anterior; e, assim como as demais temporadas do TEB, contava com um conjunto de espetáculos que apenas em parte foi concretizado.

Em julho de 1947, Paschoal dirigiu ao ministro da Educação e Saúde, Clemente Marianni, uma carta na qual ele pleiteava uma subvenção de Cr\$ 250.000,00 para a realização de uma temporada composta pela montagem de seis originais. Além de *Hamlet* e *A Castro*, constavam também as produções de: *Antígona*, de Sófocles, com direção de Willy Keller, *Além do horizonte*, de Eugene O'Neill e *Electra no circo*, de Hermilo Borba Filho, ambas com direção de Adacto Filho, e *Lady Godiva*, de Guilherme de Figueiredo, que ficaria sob a responsabilidade do próprio Paschoal. A quantia solicitada corresponderia, então, apenas a uma ajuda para as despesas do grupo, que, para montar todo o repertório apresentado na carta, precisaria de amplo numerário, como explicava Paschoal ao ministro. Por fim, para arrematar o pedido, Paschoal alegava que era a primeira vez, depois de anos (na verdade, um ano, considerando as solicitações de José Jansen que não foram atendidas), que o Teatro do Estudante do Brasil apelava ao governo federal para pedir um auxílio que lhe facilitasse “a [sua] tarefa idealista e cultural”.²

Apesar de Paschoal ter sido atendido em seu pedido, houve um corte de cerca de 70% em relação à verba originalmente requerida a Clemente Marianni. Em um ofício datado de 5 de agosto, o então diretor do SNT, Nóbrega da Cunha, solicita que o diretor da Divisão de Orçamento tome providências para entregar a Paschoal o auxílio de Cr\$ 80.000,00 autorizado pelo ministro.³ A quantia — que, no entanto, já aponta para um disparate entre o pedido de Paschoal e

² Carta datada de 13 de junho de 1947. Processo nº 53.233/47. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

³ Processo nº 53.233/47. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

as possibilidades orçamentárias e os encargos do SNT — representa, na verdade, um acréscimo na dotação de Cr\$ 50.000,00 destinada anteriormente ao TEB por meio da decisão do diretor do órgão. Tudo leva a crer que, mediante uma reclamação sobre o valor concedido por Nóbrega da Cunha ao TEB — presente em carta endereçada a Gilson Amado⁴ —, Paschoal tenha obtido mais 30 mil sobre o valor anteriormente fixado. Nessa carta, depois de reforçar o valor do repertório a ser apresentado e a quantidade de artistas envolvidos, especialmente, nas montagens de *Hamlet*, de *Antígona* e de *A Castro* (“de 30 a 40 personagens e massas de 200 a 500 pessoas, sem falar em coros e danças” em cada uma dessas peças), Paschoal contesta a deliberação do diretor do SNT: “O ‘Teatro do Estudante do Brasil’ candidata-se a 250 mil cruzeiros [...] e o sr. N. da C., ingenuamente, acha que lhe faz um grande favor concedendo 50 mil cruzeiros”.⁵ E para deixar clara a tamanha “injustiça” que considerava estar sofrendo, Paschoal continua o seu apelo reforçando o que o TEB representava já naquela época como protótipo de um novo teatro que começava a dar ares de sua estabilização — o teatro moderno:

Você sabe, o Ministro sabe, o Brasil inteiro sabe que, na história do teatro brasileiro, como frequentemente escrevem os críticos, há duas fases: antes e depois do “Teatro do Estudante do Brasil”. Ele reformou o teatro brasileiro. Ensinou o profissionalismo. Dei ao diretor a dignidade que lhe faltava. Espírito de equipe que não era compreendido. Ensinou o valor da harmonização do ator ao texto e deste à indumentária, iluminação e efeitos sonoros. Criou o “debate público” do teatro [...]. Criou o sistema improvisado de “ensinar” teatro em cursos-relâmpagos. Antes do “Teatro do Estudante do Brasil” havia grupinhos de estudantes que representavam. Mas o que representavam? Horrores. Aleijões. Sem orien-

⁴ Gilson Amado, em 1947, foi designado para formar uma comissão, junto com Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Celso Kelly, responsável por emitir pareceres sobre pedidos de auxílio encaminhados ao SNT. A comissão foi instituída pelo ministro Clemente Mariani, por portaria não divulgada na época. (Auxílio financeiro ao teatro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1947, 2ª Seção, p. 5. Ver também *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1947, p. 6).

⁵ Cópia de carta endereçada a Gilson Amado, em 24 de julho de 1947. Acervo Paschoal Carlos Magno.

tação artística. E hoje? Veja só com que cuidado se escolhe o repertório.⁶

A subvenção concedida ao TEB pelo SNT foi a mais alta daquele ano de 1947 na categoria “Serviços Educativos e Culturais”, na qual os conjuntos amadores se enquadravam. Esta consideração foi tecida a partir da aprovação do ministro Clemente Marianni, encontrada junto ao processo aberto, no SNT, pelo pedido de subvenção de Paschoal. Segue uma lista elaborada a partir do conteúdo desse documento, datado de 2 de agosto de 1947: Colégio Pedro II (Cr\$ 15.000,00); Teatro do Estudante da Bahia (Cr\$ 10.000,00); Teatro da Criança (Cr\$ 10.000,00); Teatro Amadores Fantoches da Bahia (Cr\$ 15.000,00); Associação Artistas Brasileiros (Cr\$ 10.000,00); Sociedade Propagadora Belas Artes (Cr\$ 10.000,00); Ballet da Juventude (Cr\$ 10.000,00); Associação Servidores Públicos (Cr\$ 5.000,00); Maria Rosa M. Ribeiro (Cr\$ 5.000,00); União Operária de Jesus (Cr\$ 30.000,00); Casa do Estudante do Brasil (Cr\$ 80.000,00 — concessão dada ao TEB); Teatro Experimental do Negro (Cr\$ 30.000,00); Teatro do Estudante de Pernambuco (Cr\$ 15.000,00); União Fluminense de Estudantes (Cr\$ 10.000,00); Waldemar de Oliveira (Cr\$ 20.000,00).

Entretanto, apesar da aparente generosidade do ministro, Paschoal, em meio à prestação de contas relativa a esse auxílio, não deixa de notificar que as despesas sanadas com a dotação recebida eram concernentes, todas elas, ao pagamento de parte do pessoal envolvido nas montagens e ao custeio de serviços de propaganda referentes à produção da temporada de 1948. Portanto, não figuravam, entre os gastos justificados e apresentados ao SNT, aqueles relativos “a cenários, indumentária, cabeleiras, costureiras, maquinistas, eletricitistas, contra-regra, publicidade, aluguel de teatro, ponto, sapateiros, adereços, etc.”.⁷ Até mesmo a soma dos valores expostos ao órgão ultrapassa a verba cedida ao TEB, empregada conforme o quadro a seguir:⁸

⁶ Idem.

⁷ Correspondência datada de 30 de abril de 1948. Processo nº 53.152/48. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

⁸ Documento localizado no Processo nº 53.152/48. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

Quadro 5

Pagamento do Diretor Hoffman Harnisch [<i>Hamlet</i>]	Cr\$ 18.000,00
Pagamento da Diretora Esther Leão [<i>Inês de Castro</i>]	Cr\$ 10.000,00
Pagamento do Maestro Walter Schultz Portoalegre por Serviços de Orquestra [<i>Hamlet</i>]	Cr\$ 42.030,00
Pagamento por conferências realizadas sobre Shakespeare, a Agnes Claudius [<i>Hamlet</i>]	Cr\$ 5.000,00
Pagamento por impressão de programas e cartazes à "Indústria Gráfica Lucena"	Cr\$ 23.300,00
Detalhamento do pagamento realizado ao maestro Walter S. Portoalegre e ao serviço de orquestra	
Orquestra	Cr\$ 39.950,00
Afinador de piano	Cr\$ 70,00
Pianista (4 ensaios)	Cr\$ 320,00
Carretos (Timpani, Bateria, Contrabaixos, 2 vezes ida e volta Teatro Fenix)	Cr\$ 640,00
Copista	Cr\$ 930,00
	TOTAL: Cr\$ 140.240,00

Mostrando-se extremamente dispendiosa a montagem dos dois espetáculos apresentados em 1948, especialmente no que diz respeito ao custo da produção de *Hamlet*, é fácil de imaginar o alarde com que Paschoal lançou a temporada daquele ano à imprensa. O auxílio pago pelo SNT figurou nos jornais de forma pejorativa, de modo a desqualificar o órgão diante da magnificência da iniciativa cultural de Paschoal. Alguns periódicos frisavam que a subvenção dada pelo SNT estava abaixo do mínimo das despesas do TEB. *O Globo* não deixou de comentar, por exemplo, que, se o ministro da Educação "concedeu um crédito de Cr\$ 80.000,00 para toda a temporada do Teatro do Estudante; somente com *Hamlet* os moços gastaram Cr\$ 240.000,00".⁹ Ora, essa quantia era quase o montante total da subvenção que Paschoal solicitara para montar seis espetáculos. Com certeza, notícias como essa saíam de notas emitidas pela própria produção do

⁹ *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1947. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Teatro do Estudante. Elas valem, inclusive, para mostrar a imensa capacidade “publicista” de Paschoal, que transformou um disparate administrativo em uma eloquente propaganda do seu grupo. Pois, o que representaria um rombo no orçamento de qualquer conjunto, servia, no caso do TEB, para alavancar o grau de idealismo e de patriotismo do empreendimento, e para elevar o nível de despretensão da obra. Bem mais tarde, Paschoal viria a dizer que só o *Hamlet* teria lhe custado, em 1948, 400 mil cruzeiros, chamando a verba concedida pelo MEC na época de “ninharia” (*Dionysos*, 1978, p. 6).

Ao que tudo indica, a concretização de todo o repertório apresentado para o ministro Clemente Marianni ficou comprometida, em parte, devido à diferença entre a subvenção solicitada e aquela concedida. Assim, o programa de apresentações estabelecido originalmente sofreu supressões de um modo um tanto quanto arbitrário. Paschoal em nenhum momento comunicou às autoridades ou à imprensa no que viria a se constituir, efetivamente, a próxima temporada do TEB. Depois do corte da verba solicitada, nenhum novo programa é estabelecido e traçado de maneira clara. Tampouco alguém chegou a cobrar de Paschoal o que seria ou não apresentado pelo grupo. Nem mesmo o ministro ou o SNT o interrogam a respeito de que peças subiriam à cena em vista dos 80 mil cruzeiros cedidos. E até depois da estreia de *A Castro* há oscilações nesse tocante, quando observadas as notas publicadas nos jornais e as informações contidas em meio ao material de divulgação do grupo. Não deixa de figurar, por exemplo, no programa de *A Castro*,¹⁰ a notícia da realização de *Antígona* como a terceira peça a ser apresentada pelo TEB naquele ano de 1948. Segundo consta em uma matéria do jornal *O Globo*, *Antígona* não foi apresentada porque *A Castro* não dera ao proprietário do Teatro Fênix o lucro esperado (Dias, 2012, p. 126). Quanto a *Electra no circo*, apesar de constar no programa de *Hamlet* que a peça estava em preparação no TEB, a decisão de tirá-la do repertório do grupo data de logo depois do estabelecimento do valor da subvenção dada pelo SNT. A supressão da peça é assunto de uma carta enviada pelo autor da mesma a Pernambuco de Oliveira. Nela, Hermilo Borba Filho comenta seu desapontamento com o fato e suas esperanças no TEB quanto à realização de um espetáculo a partir de sua obra: “Lamento saber que a *Electra* está parada. Mas não há de ser nada. Tenho a certeza de que com

¹⁰ Informação contida no programa do espetáculo *A Castro*. Acervo Paschoal Carlos Magno.

o seu entusiasmo, o de Paschoal, o de Adato e o de Léo [Jusi], tudo irá para o melhor dos mundos”.¹¹

Além da redução da subvenção solicitada ao SNT, o que também pode ter contribuído para o atrofamento da temporada que seria de 1947, mas que virou de 1948, é o problema da falta de teatros no Rio de Janeiro — dificuldade enfrentada pela maioria dos grupos amadores, assim como pelas companhias profissionais — naquele período. Para driblar essa escassez de palco, Paschoal, junto com Jerusa Camões, do Teatro Universitário, e Abdias do Nascimento, agora já reconhecido como diretor do Teatro Experimental do Negro, pediu ao ministro a concessão do Teatro Ginástico (arrendado na época pelo governo), de outubro daquele ano a janeiro de 1948. A estratégia, que não era inédita, tinha como ideia a reunião de três grupos para a exploração de um teatro que, segundo Paschoal alegava, teria sido alugado pelo Ministério da Educação e Saúde “com o objetivo principal de servir às companhias de fins culturais e educativos e especialmente aos ‘teatros experimentais’, ‘escolas dramáticas’ e ‘pequenos teatros’”.¹² Além das apresentações do TEB, do TEN e do TU, estava programada também uma série de concertos da Orquestra da CEB, além da realização de espetáculos de teatros dos estudantes de outros estados, os quais viriam ao Rio de Janeiro especialmente para participar do que seria uma temporada de amadores. Entretanto, o Teatro Ginástico já estava cedido, gratuitamente, a Os Comediantes, até o final de 1947,¹³ e, assim, os planos de Paschoal tiveram de ser alterados.

Hamlet e Hamlet

Arrendado o Teatro Fênix, *Hamlet* estreou no dia 6 de janeiro de 1948, com um pouco de atraso, pois sua estreia estava marcada para o dia 2. Anunciado fazia algum tempo, o espetáculo foi um verdadeiro sucesso de crítica e de público, algo sem precedentes no âmbito do amadorismo teatral. Acumulou um número surpreendente de récitas, se apresentando também no Teatro República, e

¹¹ Recife, 4 de outubro de 1947. Arquivo Pernambuco de Oliveira.

¹² Carta de 13 de junho de 1947. Processo nº 53.233/47. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

¹³ Além do uso do Teatro Ginástico, estava programada uma subvenção de Cr\$ 30.000,00, para Os Comediantes, como auxílio de transporte e instalação. Essa temporada do grupo no Teatro Ginástico, com a apresentação dos espetáculos *Terra do sem-fim* e *Não sou eu...*, é uma das últimas aparições do conjunto, que, após algumas peripécias, se despede das ribaltas um pouco depois, ainda em 1947 (*Dionysos*, 1975).

excursionando, em seguida, para São Paulo e Campinas.¹⁴ O empreendimento foi considerado, assim que lançado, algo de extrema coragem e audácia, pelo simples fato de colocar em cena um dos textos mais célebres da dramaturgia ocidental. Contudo, grande parte do estrondo causado pelo *Hamlet* se deu em torno de uma pessoa logo transformada em celebridade: Sérgio Cardoso, o protagonista do espetáculo. Em uma análise apaixonada, o exegeta Harold Bloom (2000) diz que Hamlet, o príncipe, transcende a peça e ultrapassa Shakespeare no que diz respeito à sua própria criação. Um rápido exame do espetáculo do TEB poderia levar à mesma conclusão sobre a relação entre Sérgio Cardoso e Paschoal, caso Paschoal não tivesse aproveitado tão bem o sucesso do jovem talento como motivo de propaganda do seu grupo.

Hamlet, além de ultrapassar a fronteira do amadorismo em termos de repercussão, excedeu os limites do próprio teatro, e virou um dos maiores acontecimentos daquele ano de 1948, como conta Barbara Heliodora:

Hamlet simplesmente tomou conta da cidade, tornou-se o tema de todas as conversas, influenciou até na moda. [...] “Aconteceu” alguma coisa no Rio de Janeiro com aquela estréia; de repente o teatro passou a ter um destaque inusitado na vida da cidade, de repente fazer teatro passou a ser uma coisa excitante que captou a imaginação coletiva de boa parte da população. Em alguns casos o “clima Hamlet” resultou em atitudes absolutamente fanáticas, com casos comprovados de mocinhas que assistiram literalmente a todas as récitas da temporada! (*Dionysos*, 1978, p. 42)

Um bom indício de todo esse sucesso foi a criação de uma paródia de *Hamlet*, apresentada pelo cômico Colé, em abril de 1948, no Teatro João Caetano. O número fazia parte da revista *Beijos, abraços e amor*, escrita por Geisa Boscoli e J. Maia para o elenco de Chianca de Garcia, e contava com frases como “Quem resolverá o problema das favelas?”. Parte da propaganda do espetáculo trazia a foto de Sérgio Cardoso ao lado do Hamlet caricaturado, saldado como um dos melhores trabalhos de Colé na época.¹⁵

¹⁴ Algumas fontes indicam que *Hamlet* foi apresentado também em Santos, mas nada muito preciso a respeito disso foi encontrado, o que, por ora, parece desmentir o fato.

¹⁵ Álbum de Recortes *Hamlet*. Acervo Paschoal Carlos Magno.

A entrada de Sérgio Cardoso para o TEB guarda uma anedota difundida em biografias ou relatos do ator que recuperam o início de sua carreira. A fonte é sempre a mesma: um trecho da peça *Sérgio Cardoso em prosa e verso*, escrita pelo próprio ator no início da década de 1970, pouco antes de ele vir a falecer. Nele, Sérgio Cardoso conta que procurou Paschoal com o intuito de entrar para o Itamaraty. Dizendo-lhe da sua vontade de “seguir a carreira”, Paschoal, confundindo a diplomacia com o teatro, lhe sugerira que aparecesse no Teatro do Estudante em determinado dia e hora. O compromisso marcado consistia na sua participação no teste que vinha sendo feito para a escolha do elenco de *Hamlet*, na Casa do Estudante. Realizado o teste, Sérgio Cardoso conta:

Eu passara no teste e ganhara o papel do protagonista, o próprio Hamlet, Príncipe da Dinamarca, um dos personagens mais complexos de quantos já foram criados. [...] No dia 15 de Dezembro de 1947 me formei, sonhando com a nossa embaixada em Paris... A de Washington também servia...

Mas três semanas depois, num Dia de Reis, 6 de janeiro, estreei como Hamlet. Já no dia 7 tudo era bem diferente... Nunca houve uma carreira de advogado ou de diplomata mais curta do que a minha: durou exatamente três semanas. Eu sempre quisera ser ator. Tinha agora a prova de que podia ser ator. (Apud Licia, 2004, p. 20)

A vontade de ser ator de que fala Sérgio Cardoso pode ser entendida a partir de seu interesse pelo teatro e de suas experiências no palco anteriores a *Hamlet*, ainda que estas últimas não expliquem, devido às suas inconsistências, o resultado alcançado pelo ator com o TEB. Sérgio Cardoso, além de ter participado de apresentações de pequena dimensão em colégios em que estudara (São Bento e Santo Inácio), havia integrado o elenco de *Romeu e Julieta*, do Teatro Universitário, espetáculo realizado em 1945, dirigido por Esther Leão. O ator se dizia também um espectador voraz, tendo visto de um tudo na primeira metade do século XX, no Rio de Janeiro — de óperas no Municipal a revistas na praça Tiradentes. Também consta que Sérgio Cardoso era um jovem culto, dedicado a conhecer as literaturas brasileira e francesa, desde criança (idem).

Entretanto, nota-se que a trajetória de Sérgio Cardoso até o seu ingresso no TEB não apresenta aspectos muito diferentes daquela de muitos jovens que passaram pelo grupo. As primeiras notícias e matérias de *Hamlet* não chamam atenção especial para o ator. Ao contrário, a imprensa, como de costume no que

se referia às iniciativas do TEB, destacava o idealismo e a ousadia do empreendimento, trazia informações genéricas sobre os artistas envolvidos e discorria acerca de alguns aspectos dos ensaios e da produção do espetáculo, que ficou a cargo de Paschoal. Quando muito, os jornais se dedicavam a apresentar o diretor da peça, o alemão Hoffmann Harnisch, que se lançava, naquele momento, no teatro nacional, apesar de já residir no Brasil havia mais de dez anos. Porém, depois da estreia do espetáculo, o *Hamlet* do TEB quase se transformou no Hamlet, Sérgio Cardoso. Muitos críticos destacaram o talento do jovem ator em detrimento dos problemas que o espetáculo apresentou em termos de direção. E o primeiro a lançar o rapaz como prodígio do palco foi o próprio Paschoal. Pois, no dia 8 de janeiro, como quem confirmava a sua aposta, ele sentenciou, na sua coluna no *Correio da Manhã*: “O maior ator do Brasil tem 22 anos e chama-se Sérgio Cardoso” (apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 96).

É bastante interessante notar como Paschoal, nessa crônica do *Correio da Manhã*, se apropria de Sérgio Cardoso como sendo a sua grande descoberta, ao dispensar do currículo do ator a sua passagem pelo grupo de Jerusa Camões: “[...] do palco só tinha anteriormente uma experiência insignificante, como a de haver representado ‘Teobaldo’ numa edição de *Romeu e Julieta*, do Teatro Universitário” (idem). Porém, mais emblemático ainda da destreza de Paschoal na divulgação do TEB é o modo como ele, nesse mesmo texto, alia a construção do mito Sérgio Cardoso aos preceitos artísticos do TEB, encaixando naquele que ele julgava ser o seu achado a razão da existência do seu próprio grupo: a criação do teatro clássico no Brasil. Ressaltando as virtudes inatas do jovem ator, como a agilidade, a presença de espírito, a naturalidade, a intensidade e a versatilidade, Paschoal buscava explicar como um dom natural de Sérgio Cardoso a excepcionalidade do seu trabalho, comparável apenas ao de grandes nomes do teatro mundial que contavam a seu favor com a presença de uma tradição inexistente entre nós:

O primeiro “Hamlet” que vi chamava-se John Gielgud. Guardo da sua interpretação uma memória permanente de beleza. Vi outros, Lawrence Olivier, Moist, Ruggero Rugeri, Alec Clunex, Donald Wolfitt, Robert Helmann, Maurice Evans, Ben Ami. Mas o sr. Sérgio Cardoso, que não frequentou nenhuma escola dramática, que nunca aprendeu visualmente, por inexistência de teatro clássico entre nós, orgulha-nos como povo, porque o seu “Hamlet”, num certame com aquelas celebridades, deixar-nos-ia em colocação alta. É ele o ator que

o Brasil estava à espera: o ator capaz de dar ao povo o seu verdadeiro teatro que é o clássico. (Ibidem, p. 97)

Não foi só Paschoal, no entanto, que promoveu Sérgio Cardoso de forma tão enfática. Quase todos os críticos e cronistas teatrais diriam que, com *Hamlet*, aparece no Brasil o ator que se dizia faltar, aquele que, segundo Gustavo Dória (1975, p. 58), vinha ocupar “um lugar até então vago no nosso teatro”.¹⁶ É representativa, nesse sentido, a associação que alguns fizeram então entre Sérgio Cardoso e João Caetano, lembrando que, antes do TEB, somente ele, ator do Império, havia apresentado aqui a tragédia do príncipe da Dinamarca em vernáculo nacional. Porém, essa associação que muito se fez tem como base uma lenda, que só depois de muito tempo foi questionada e desvendada. Porque, apesar de toda a sua genialidade, João Caetano não representou Shakespeare ao interpretar *Hamlet*, mas Jean-François Ducis. As obras desse escritor francês, não podendo ser denominadas de traduções livres ou adaptações, são peças que encontraram na dramaturgia shakespeariana a matéria para a criação de outros textos, os quais, quando comparados aos originais ingleses, apresentavam profundas alterações na temática e na estrutura dramática, como a supressão de personagens secundárias, unificação da ação em torno de um incidente principal e a predominância de dilemas morais. Diante desse fato, o espetáculo do TEB e Sérgio Cardoso se inserem na história do teatro brasileiro como os primeiros *Hamlet* e Hamlet nacionais (Prado, 1972).

A repercussão em torno de Sérgio Cardoso foi tão grande que o seu trabalho no espetáculo virou o assunto predileto das críticas e crônicas teatrais, e o futuro do jovem se tornou também assunto na imprensa. Em *A Manhã*, por exemplo, Paschoal fala das ofertas de trabalho dirigidas a Sérgio Cardoso: convites de Bibi Ferreira e de Henriette Morineau, além de propostas para atuação no cinema, como a participação no filme *Muiraquitã*, no papel principal.¹⁷ Também surgiram nos jornais notícias sobre uma bolsa de estudos, ofertada pelo ministro Clemente Marianni, para Sérgio Cardoso ir aperfeiçoar-se na Europa ou na América. Durante todo esse burburinho em torno de Sérgio Cardoso, Paschoal,

¹⁶ Na época, Dória emitiu o mesmo parecer que ele deu, depois de passados anos: “[...] acho que não erro dizendo que apareceu o ator que faltava ao nosso teatro”. *O Globo*, 9 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁷ Projetos para Sergio Cardoso. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

como seu preceptor, figurava e atuava como quem negocia o passe de um jogador de futebol. É o que mostra claramente a carta de Henriette Morineau:

Meu caro amigo,

Duas vezes fui falar com você, no Teatro Fenix, a respeito de Sergio Cardoso. Na segunda vez você deixou-me uma esperança, explicando que: a viagem da Cia. "os Estudantes" se realizaria em maio, talvez junho. Até falamos das condições. Como combinado, na terça-feira, fui ao Fenix saber a resposta definitiva. Esperei mais de uma hora... Cansada, fui embora. No dia seguinte, no jornal, li que: H. Morineau tinha convidado Sergio Cardoso, mas que ele não podia aceitar o convite etc... Eu esperava que Sergio pelo menos me telefonasse.¹⁸

Entretanto, ainda que objeto de constantes elogios e alvoroço, o Hamlet de Sérgio Cardoso também foi alvo de críticas, que, apesar de nada denegrirem a imagem de prodígio do ator, suscitavam e embasavam as inúmeras censuras direcionadas às orientações que Hoffmann Harnisch dera ao espetáculo. No que se refere ao assunto, a opinião de Carlos Prina é bastante ilustrativa, pois mostra os principais pontos da discussão desenvolvidos na imprensa a respeito do trabalho de Sérgio Cardoso e dos atores de *Hamlet*. A pedido de Paschoal, e à revelia de não mais ser o encarregado das críticas teatrais do jornal italiano *Fanfulla*, de São Paulo, Carlos Prina enviou a sua apreciação do espetáculo do TEB por carta.¹⁹ Segundo ele, o problema de *Hamlet* consistiu no fato de Harnisch ser "mais competente encenador do que artista-intérprete"; pois, se o alemão soube garantir a qualidade e a praticidade no que se refere ao cenário de Pernambuco de Oliveira, assim como a realização dos "sugestivos fundos musicais" do maestro Walter Schultz Portoalegre, ele enganou-se na orientação dada aos atores sobre o caráter dos seus personagens. Disso resultou, segundo Carlos Prina, um espetáculo com "movimentação exagerada, às vezes frenética que se desenvolve entre 'correrias' contínuas", em meio a "estranhas exteriorizações", decorrentes do "medo de que o público não compreendesse uma interpretação mais sombria e intelectualizada".²⁰

¹⁸ Rio de Janeiro 11 1948. Quanto à viagem dos estudantes, madame Morineau refere-se à ida do TEB para São Paulo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁹ São Paulo, 29 de maio de 1948. Acervo Paschoal Carlos Magno.

²⁰ Idem.

A única atriz que recebeu elogios de Prina foi Cacilda Becker, que interpretou a Rainha para socorrer o grupo em São Paulo.²¹ A sua colocação em relação ao trabalho da artista dá mais indicativos de qual foi o tom de *Hamlet*:

Além de não recorrer a “correrias” para exteriorizar o seu espanto ante o filho exaltado, a senhorita Becker deu um exemplo bem eloquente de como deve ser “a recitação” do Hamlet, não já falada como se falaria numa comédia moderna, mas tampouco declamada enfaticamente como podiam fazê-lo os grandes trágicos [...] até que a divina Duse venceu em plena Paris a ainda pouco “cantada” Sarah Bernhardt, precisamente porque sabia achar “le juste milieu” por meio de uma recitação (drama) ou declamação (tragédia) natural, (sem ênfase nem fastidiosos “forçamentos”) mas sim sugestivamente e variadamente musicada segundo o caráter do texto.²²

Nota-se que a crítica de Carlos Prina ao trabalho de Cacilda Becker, e consequentemente de Harnisch, é relativa tanto à movimentação dos atores quanto à forma de dizer o texto. Como lados de uma mesma moeda, a dicção dos artistas e as marcações no palco condenaram o *Hamlet* do TEB a um superficialismo, decorrente da agitação e da exaltação como marcas do espetáculo. O mesmo ponto de vista é defendido por Décio de Almeida Prado em suas críticas publicadas no *Estado de S. Paulo*.²³ Carlos Prina, na sua carta a Paschoal, chega mesmo a elogiar a lucidez do conterrâneo e a dizer concordar com Prado, principalmente quando esse diz que Sérgio Cardoso dançou o Hamlet em vez de representá-lo. Contudo, o objeto da crítica de Prado não foi só Hamlet, o príncipe, que, ganhando em movimento, acabou perdendo em profundidade, em vida interior.²⁴ A concepção

²¹ Cacilda Becker substituiu Barbara Heliodora, que sentia grande desconforto em cena porque estava no início de uma gestação. Barbara Heliodora, por sua vez, havia entrado no lugar de Carolina Sotto Mayor. Cacilda Becker fez quase toda a temporada de São Paulo, viajando também com o TEB para Campinas.

²² Idem.

²³ Décio de Almeida Prado escreveu uma sequência de cinco crônicas sobre o *Hamlet* do TEB. Algumas delas se encontram publicadas em: Prado (2001), volume que foi aqui utilizado como referência, apesar de alguns desses artigos formarem a seção recortes de jornal do dossiê *Hamlet*, do Acervo Paschoal Carlos Magno.

²⁴ Anos depois, em 1956, quando Sérgio Cardoso voltou aos palcos como Hamlet, em produção própria, no Teatro Bela Vista (em São Paulo), Décio de Almeida Prado viria alegar sentir falta de um primitivismo que caracterizava seu trabalho no TEB. Comentando a maturação do ator no papel, Prado diz: “[...] o que Sérgio Cardoso mais aprendeu, desde sua estréia, foi a economia de meios, lição árdua para um ator de temperamento dramático exuberante e facilmente histriônico como o seu, capaz de fazer uma grande cena, de impressionar

do papel, como orientação de Harnisch, também foi discutida no que se refere a outros personagens: Cláudio, Horácio, Rosencrantz, Guildenstern, Polônio e Ofélia. Em nenhum desses casos satisfaz Prado “a maneira como a personagem [foi] compreendida psicologicamente” (Prado, 2001, p. 121), faltando ao *Hamlet* de Harnisch, de uma forma geral, “uma análise psicológica mais precisa do texto” (ibidem, p. 122). Porém, ainda que Prado tenha centralizado na figura do encenador alemão a reprovação do espetáculo do TEB, a sua crítica não deixava de questionar o projeto estético de Paschoal:

[...] Parece-nos que o encenador alemão torceu a peça, dando-lhe mais vida exterior, mais dramaticidade, mais teatralidade, do que convinha ao seu espírito. Mas, sente-se uma interpretação, um pensamento a unificar todas as cenas, todas as figuras, e, além disso, percorre a peça um ritmo exterior, de gesto e movimentação, extremamente vivo e brilhante. Não há dúvida de que Hoffmann Arnisch conhece o teatro, sabe como captar a atenção do público: o seu *Hamlet* beira às vezes o melodrama, a peça de efeitos e sensações violentas. [...]

Disse-nos uma pessoa, estreitamente ligada ao grupo, que a direção se explica, em parte, pelo receio de arriscar, com atores e públicos inexperientes como o nosso, uma interpretação menos exuberante, mais sóbria e intelectualizada. Mas não deixa de ser extremamente perigoso, como princípio, esse intuito de trazer o grande teatro ao nível do público, e não o contrário. (Ibidem, p. 124-125)

O curioso, ainda no que se refere à crítica de Prado, é que todo esse aspecto de vivacidade e dramaticidade, que ele aponta como sendo as características do *Hamlet* do TEB, é fator para o estabelecimento de uma equiparação entre o trabalho de Sérgio Cardoso e o espetáculo *Desejo*, de Os Comediantes. Para Prado, era evidente “o ar de parentesco” entre um e outro, no que “predomina a mesma exteriorização

o público com um *morceau de bravoure*, no momento que quiser. Que ele tenha se absterido, recusando-se qualquer recurso melodramático, criando o Hamlet mais simples, mais despojado que se possa imaginar, sem a menor concessão, sem qualquer efeito fácil, é uma admirável vitória sobre si mesmo. Podemos dizer, agora, que ele é finalmente o grande ator que a sua fulgurante estréia prefigurava. Para não dizer que não tenha perdido nada, perdeu, talvez, um pouco de sua força sarcástica de outrora. [...] Parece-nos que o primitivo Hamlet de Sérgio Cardoso lacerava melhor, feria com mais agressividade e humor — ou será que os críticos nunca estão mesmo satisfeitos?” (Prado, 2002, p. 23)

violenta, a mesma procura de efeitos dramáticos ou melodramáticos, o mesmo uso e abuso das qualidades físicas do intérprete, a mesma fuga decidida ao naturalismo, nos gestos e inflexões”; de modo a sentenciar, como quem encontra um estilo para os cariocas: “É um teatro mais de carne e nervos que de pensamento, mais exterior que psicológico” (ibidem, p. 119-120). Maria Thereza Vargas entende essa aproximação que Prado faz a partir de uma tendência do amadorismo paulista de aproximar-se a um estilo mais natural (apud Licia, 2004, p. 6). Entretanto, apesar da comparação entre Os Comediantes e o TEB ter sido frequente quando *Hamlet* se apresentou em São Paulo, pelo fato de ambos serem entendidos como resultados de um mesmo movimento de renovação teatral, nem todos viram similitudes entre os conjuntos — os quais, inclusive, apontavam para concepções e abordagens bem diferentes em termos de estética da cena. Jacob Rotbaum, homem de teatro do estrangeiro que havia pouco vinha dirigindo um grupo de amadores em São Paulo, disse, no *Correio Paulistano*: “Desejo é mais O’Neill que *Hamlet* Shakespeare”.²⁵

A sentença de Jacob Rotbaum é preciosa porque chega, de maneira direta, ao epicentro do debate que se instaurou na imprensa, tanto paulista quanto carioca, sobre o espetáculo do TEB. O que entra em jogo com o *Hamlet* do grupo é, justamente, “o que é Shakespeare?”, “quem é Hamlet?”, no sentido de haver um *status quo* fora do qual não pudesse ser recriado no palco um texto de tal relevo, imbuído de uma larga tradição, a ocidental. Tal tradição pesou ao grupo, não só porque *Hamlet* já figurava como um dos cânones da literatura dramática, mas, principalmente, porque essa tragédia vinha sendo encenada por ilustres artistas dos teatros europeu e norte-americano havia muitos anos. Ainda que todo esse repertório de saberes sobre a obra e o seu autor existisse como assunto teatral apenas fora do Brasil, é à luz de uma espécie de cartilha de *experts* que o *Hamlet* de Harnisch foi analisado e condenado. É disso que trata Carlos Prina ao encerrar a sua apreciação sobre *Hamlet* e Hamlet:

Para testemunhar uma vez mais que estas considerações não são apenas minhas, referirei quanto em palavras diferentes ouvi dizer-me por muitos interlocutores de corredor ou de rua: “Si o extraordinário Lucho [Sérgio] Cardoso observasse simplesmente os preceitos que hamlet recomenda aos comediantes (“Sejam naturais e sóbrios senhores!”) não ficaríamos nesta tensão nervosa, neste orgasmo estranho que anseia ameude um Hamlet mais repousante nas suas reflexões filo-

²⁵ Recorte de jornal, sem referência. Acervo Paschoal Carlos Magno.

sóficas e mais refreiado nas suas simulações, enfim menos flodramático, nesta época em que os estetas mais refinados tanto repudiam o melodrama!

A não ser que o Sr. Arnisch pretenda revolucionar a tradição da cena mundial superando seus mais geniais interpretes [...]

Sendo assim, o regente Eduardo Guarnieri ou então o Eleazer de Carvalho poderia interpretar a terça, a quinta ou a nona sinfonia de Bethoven ou as composições de Bach por meio de continuadas “precipitações” ou paradas imprevistas em contraste com os ritmos indicados pelo autor mormente pela evidente significação das peças que não pódem ser alteradas nas suas estruturas congenitas.²⁶

A analogia que Carlos Prina faz entre certas normas do mundo da música e a existência de uma “tradição da cena mundial” em relação a *Hamlet* representa bem o centro da argumentação daqueles que escreveram sobre esse espetáculo. Ainda que as referências tenham sido múltiplas, a atitude quase geral dos críticos foi a de questionar o trabalho de Harnisch tendo em vista preceitos estéticos consolidados na tradição ocidental. O que foge à regra na apreciação de Carlos Prina é a alusão que ele faz aos dizeres de Hamlet, ou do próprio Shakespeare, para sustentar a sua argumentação. Reportando-se às falas que Hamlet dirige aos atores que vão representar, para a corte de Elsenor, um espetáculo que tem como tema o enredo da sua própria tragédia, Carlos Prina defende que existe uma forma de interpretar Hamlet que é intrínseca ao texto, que estaria de acordo com os princípios mais refinados da sua época. É, portanto, como se existissem para Prina princípios e preceitos estéticos que estivessem fora do tempo e longe do espaço.

Ao contrário da fragilidade da argumentação de Carlos Prina, a justificativa da maior parte das críticas de *Hamlet* é fundamentada numa associação requintada entre os clássicos e a tradição ocidental, com base no princípio da universalidade. Em primeira instância, as regras para a montagem de um clássico aparecem legitimadas numa tradição que pesa como arcabouço de princípios estéticos, fora do qual nenhuma experiência teatral com *Hamlet* poderia ser posta em prática. Depois, quase que naturalmente, a essa noção de tradição é colada a de universalidade, que vem na rebarba de Shakespeare. O resultado é a equidade entre as ideias de Ocidente e

²⁶ São Paulo, 29 de maio de 1948. Acervo Paschoal Carlos Magno.

de Homem como preceito para a análise de um teatro que, mesmo sendo inaugural no Brasil, já era visto como sendo “nosso”. Assim, é raro que algum articulista tenha entrado na discussão gerada por *Hamlet* sem ter na manga nomes e correntes para o estabelecimento de suas apreciações, e referências externas, buscadas no que se sabia ou no que se tinha visto no estrangeiro. Quando muito, uma menção ou outra é feita ao ator João Caetano, mas aí a função da referência é sublinhar a ausência da tradição do teatro clássico no Brasil, mesmo que em nome dessa tradição fosse erigido o julgamento do espetáculo do TEB e de Harnisch. Curiosamente, a condenação do diretor alemão, no entanto, não passava quase nunca pelo fato de ele ser alemão, e suposto conhecedor de todas as tendências estéticas que vinham sendo discutidas na imprensa no instante das apresentações do TEB.

Um dos únicos que chega à imprensa e se insere no debate a respeito de *Hamlet* por um viés contrário a esse é o ator Sergio Britto. Não foi só ele o envolvido na produção do TEB que escreveu uma crítica a respeito de seu próprio espetáculo. Além de Paschoal, que costumava usar sua coluna no *Correio da Manhã* em defesa de seus empreendimentos teatrais, Claude Vincent também se dispôs a acalorar ainda mais as discussões, e seu texto é uma resposta ao posicionamento que Sergio Britto tomou em defesa de seu diretor. Fazendo uma alusão ao personagem que interpretava na peça, o artigo de Sergio Britto, intitulado “Hamlet visto por Horácio”, parte da seguinte constatação: “A verdade é que os cronistas que falam de *Hamlet* na versão do Teatro do Estudante, têm cometido uma terrível injustiça com Hoffmann Harnisch. Os que gostaram falam muito de Sérgio Cardoso. Os que não gostam dizem que se salva Sérgio Cardoso”.²⁷ Para Britto, Sérgio Cardoso, apesar de todo seu inegável talento, não teria sido o Hamlet que foi se não estivesse sob a orientação de Harnisch. Segundo ele, o diretor alemão, convencido do talento do jovem ator, e exigindo-lhe a imposição do gesto e da expressão, criou um Hamlet moço e brasileiro.

Desse modo, para Britto, o que Sérgio Cardoso e Harnisch conceberam foi “uma nova interpretação de *Hamlet*”,²⁸ que trazia uma concepção outra da peça, apenas mais uma entre as inúmeras abordagens que existem para um texto teatral. É, portanto, na polissemia de significados própria à obra de arte como representação do mundo que Sergio Britto buscava justificar o espetáculo de Harnisch ao alegar:

²⁷ BRITTO, Sérgio. Hamlet visto por Horário. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

²⁸ Idem.

[...] a verdade é que falam de Hoffmann Harnisch, acusando-o de uma marcação infeliz, esquecidos de que talvez estas marcações tão condenadas estejam ligadas a uma concepção diferente da peça. E uma concepção, embora possam não apreciá-la, devem aceitá-la como uma maneira de ver uma obra, que é vista de mil e uma maneiras diferentes.²⁹

E, alimentando ainda mais o debate, Sergio Britto completa adiante no seu texto: “Que as discussões continuem, que as outras concepções de *Hamlet* sejam consideradas melhores que a nossa. E concepções por concepções, teríamos que satisfazer às mais contraditórias e às mais confusas possíveis”.³⁰

É em detrimento dessa visão de Sergio Britto, porém, que Claude Vincent redige seu artigo “A empregada inglesa escreve a Horácio”.³¹ Ela assim se denomina porque participava dos bastidores do espetáculo ajudando o elenco de *Hamlet* a se vestir.³² Anteriormente, Claude Vincent havia participado da preparação do espetáculo palestrando aos jovens atores sobre Shakespeare durante o período de estudo e ensaios da peça. Barbara Heliodora comenta que o modo de Claude Vincent ver e entender *Hamlet* era completamente oposto ao de Harnisch (*Dionysos*, 1978, p. 41). E, já na primeira parte de seu artigo, Claude Vincent apresenta essa diferença

²⁹ Idem.

³⁰ Idem.

³¹ CLAUDIUS, Agnes [Claude Vincent]. A empregada inglesa escreve a Horácio. *Correio da Manhã*, 22 fev. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³² Ao relatar uma desavença que teve com Harnisch, Claude Vincent, em carta originalmente escrita em inglês a Paschoal, fala sobre sua função nos bastidores de *Hamlet*, assim como a ajuda que deu na preparação do figurino da peça. O documento apresenta não só o desentendimento entre Harnisch e Claude Vincent, mas também alguns aspectos da coxia do espetáculo: “No que diz respeito a *Hamlet*, se você perguntar a qualquer pessoa, vai ver que eu ajudei Nelson a costurar por horas o figurino do prólogo na primeira noite, que eu costurei a tranca dourada nos figurinos do Rei e de Fortimbrás e que toda noite ajudo ao Rei a se vestir, ajudo Laertes e Horacio e só comecei a ajudar Sergio, tendo a consideração que tenho por ele, quando descobri o tanto que ele precisava de minha ajuda. Na noite em que ele estava numa situação terrível, você só teve o terceiro ato porque eu o fiz subir no palco. Quando Harnisch veio me tirar à força, fisicamente, pra fora do camarim do Sergio, eu estava insistindo que ele subisse ao palco de novo, o ajudando a se secar, e estava a ponto de colocar ele em seu figurino para que ele pudesse continuar. E por isso, me disseram, que ele ficou bravo, mas não tenho certeza pois Harnish me tirou do camarim. Eu fui então chamada de novo e tive que ajudar Sergio a se vestir as pressas. Foi então que eu decidi que ele teria que ter um figurino leve, e desde que ele começou a usar o figurino mais leve, extremamente bem feito por Rosa [irmã de Paschoal], ele tem estado dez vezes mais calmo e tem sido mais fácil de vestir. Sua atuação tem ganhado com isso” (tradução livre). Acervo Paschoal Carlos Magno.

aludida por Heliadora ao atacar o diretor de *Hamlet* por meio de uma oposição estabelecida em termos de uma tradição inglesa *versus* uma tradição alemã:

[...] o dr. Harnisch, Senhor Horácio, você vai me perdoar, não fugiu de maneira alguma à tradição. Pelo contrário, ele seguiu bem perto — na construção da peça — aqueles 3 tempos marcados pelo Granville Barker, autoridade nestas coisas. E quanto ao espírito e ritmo da peça, ficou muito dentro da tradição das cidades da Alemanha e da Austria. O próprio Moissi fez um Hamlet agil, romantico, exteriorizado. [...] A tradição que seguiu dr. Harnisch, porém [...] não é exactamente a nossa tradição shakespereana.³³

Embasada nessa tradição, a dela/inglesa, a de Shakespeare/inglês, Claude Vincent repudia todas as justificativas dadas por Sergio Britto para o trabalho de Harnisch. E deixa claro que a condição de clássico da peça não permite que se extrapole nas concepções dadas ao texto, com o perigo de corromper a universalidade de *Hamlet*:

Penso que Shakespeare pode ter muitas interpretações, mas penso também que o Hamlet verdadeiro é universal; não é inglês, nem russo, nem alemão, nem brasileiro. *Hamlet* é uma peça classica [...]. Deve permanecer uma peça clássica universal. Fazer do papel de Hamlet um moço brasileiro não é absolutamente o bom caminho para um grupo que quer fazer grande teatro.³⁴

Entretanto, ainda que seja na junção das categorias “tradição”, “clássico” e “universalidade” que Claude Vincent busca fundamentar a sua crítica ao projeto cênico de Harnisch como um todo, outro tipo de norma aparece em seu discurso contra o diretor de *Hamlet*. Trata-se de um logicismo bem próximo a uma espécie de naturalismo severo, a partir do qual ela contesta algumas marcações de Harnisch que poderiam ser consideradas opções próprias a uma concepção particular da cena teatral. Isso fica evidente quando Claude Vincent comenta a retirada do Rei de cena depois de assistir à peça encomendada por Hamlet: “Um dia, humildemente, pedi, e tive, a explicação do fato inegável que quando o Rei pede luzes, todas as luzes se apagam. A explicação foi muito ingeniosa, mas para a nossa mente

³³ CLAUDIUS, Agnes [Claude Vincent]. A empregada inglesa escreve a Horácio. *Correio da Manhã*, 22 fev. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁴ Idem.

inglesa, não é lógica.”³⁵ Sobre o mesmo percurso, é traçada a análise do episódio da ratoeira, concebida com quase todos os atores voltados para o público, salvo alguns que estiveram posicionados em lateral à plateia, como Sergio Britto. Claude Vincent, aliás, não foi a única a se posicionar em objeção a Harnisch quanto à marcação dessa cena. Muitos dos críticos questionaram o fato de o Rei e a Rainha não terem “visto” a peça que os incriminava, porque os comediantes se apresentaram voltados para o público do Fênix, ou seja, de costas para a corte de Elsenor. Na foto de divulgação do espetáculo pode-se encontrar a composição cênica desse episódio de *Hamlet*, em termos da distribuição espacial dos atores (Figura 23).

Em tréplica à crítica de Claude Vincent, Sergio Britto escreveu outro artigo, publicado em abril de 1948 no *Correio da Manhã*, no qual esclarece mais alguns dos propósitos do projeto cênico de Harnisch, e entre os tópicos por ele discutidos encontra-se a cena da ratoeira. Lembrando o que ele aprendera com Claude Vincent em suas conversas a respeito da tradição inglesa, Sergio Britto alega acerca do trabalho de Harnisch:

Ele fugiu também a essas mesmas tradições quando colocou Os Comediantes de costas para o rei. Você não concorda com isso, talvez lhe pareça um absurdo mas eu compreendo ou melhor sei a verdadeira intenção: ali o que importa são as palavras dos comediantes, é a máscara do Rei reflexo do seu drama íntimo, é Horácio vigilante — tudo isso com um único ponto de ligação — Hamlet, que escuta os comediantes, vigia o Rei, conversa com Ofélia e me faz sinais de cumplicidade. O que importa se na realidade não se faria assim, se a realidade do teatro é outra, que não a da vida quotidiana. O que importa se isso choca a você e aos tradicionalistas, se a marcação serviu para destacar melhor cada uma das figuras criando um mosaico?³⁶

³⁵ Idem.

³⁶ BRITTO, Sergio. O Danez responde á Ingleza. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 abr. 1948. Álbum de recortes *Hamlet*. Acervo Paschoal Carlos Magno. Esse é o último artigo da interlocução que se deu entre Sergio Britto e Claude Vincent, a respeito de *Hamlet*, em formato de cartas trocadas entre Horácio e a empregada inglesa. O ator encerra com uma provocação, a última de uma série de alfinetadas presentes em dois dos três artigos redigidos por eles: “Para o futuro, espero que não tenhamos mais troca de cartas semelhantes a estas. Que elas sejam mais interessantes, falando menos em outras criaturas, para que então possamos falar de nós, um para o outro. Quanto aos pontos em que não concordamos, não será esta carta que os resolverá. Respeito os seus, porque você é a patriciã de um certo William Shakespeare, que foi quem melhor escreveu sobre a nossa tragédia, mas fico com os meus. Abraços. Horácio”.

Próxima da indagação erigida por Sergio Britto a respeito de um naturalismo “tacanho” como princípio estético para o teatro está a opinião de Carlos Lacerda:

[...] não concordo com os críticos que resolveram censurar ao doutor Harnisch, a versão que deu á comédia com a qual Hamlet induz o padrasto á confissão. Para esses criticos a comédia devia ser representada de frente para o rei e não para a platéia. Por que? Acaso não é a platéia que deve ressentir as próprias sensações do rei? Há muito já se definiu a naturalidade no teatro como algo muito diferente ás vezes até oposto á naturalidade na vida.³⁷

É inclusive nesse artigo de Lacerda — um dos mais belos a respeito de *Hamlet*, porque trata com destreza da atualidade da peça e da coerência das opções de Harnisch e do trabalho de Sérgio Cardoso — que se encontra um elogio dirigido a Sergio Britto sobre a sua atuação na cena da ratoeira, do qual o ator se lembrava com carinho. Contava Sergio Britto que Carlos Lacerda reparou e destacou o movimento da mão direita de Horácio, gesto indicativo daquilo que o personagem estava vendo durante a apresentação da peça que servia para incriminar o casal real em *Hamlet* (Britto, 2010). O trecho da crítica de Lacerda que corresponde à indicação do ator é: “a cena muda de Horácio a observar o rei, composta magistralmente pelo Sr. Sergio Britto”,³⁸ e pode ser, em parte, visualizado na Figura 23 (Sergio Britto é o primeiro ator da esquerda para a direita, colocado ao fundo do palco).

É ainda na tréplica de Britto que se pode encontrar algo muito próximo ao que foi dito por ele e Barbara Heliadora, anos mais tarde: que o *Hamlet* de Harnisch era o *Hamlet* possível de ser feito no Brasil, em 1948. No artigo de Britto, ele explica que, obedecendo ao que Sérgio Cardoso lhe dava como material humano, Harnisch criou um Hamlet violento, de emoções e de temperamento fortes, que condizia com a personalidade vibrante do próprio ator. E que, faltando maturidade cênica e exemplos de teatro clássico no país, a opção de Harnisch foi seguir o que o ator lhe proporcionava, em termos de espontaneidade, para criar o primeiro Hamlet brasileiro. Nessa mesma linha de argumentação, Sergio Britto (2010) e Barbara Heliadora (*Dionysos*, 1978), como atores de *Hamlet*, admitiram, poste-

³⁷ LACERDA, Carlos. Na Tribuna da Imprensa. Atualidades do Hamlet. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁸ Idem.

riormente, que a linha romântica que Harnisch imprimira ao espetáculo do TEB era a mais condizente com as condições oferecidas por um elenco de jovens inexperientes. Não seria possível a Harnisch, talvez, apostar em profundidade com atores que não tinham experiência suficiente de palco para enfrentar o desafio imposto pelo texto, e muito menos cabedal, como espectadores, no que se refere ao teatro clássico. Parece então que a saída de Harnisch foi investir naquilo que os atores do TEB, insuflados pelo idealismo de Paschoal, sempre apresentaram de sobra: energia. Santa Rosa, ao tratar de *Hamlet* como realização dos jovens, disse: “se nem sempre ela é ‘profunda’ sempre o é, porém, intensa e ‘viva’”.³⁹

Quanto ao trabalho de Harnisch com o elenco, Sergio Britto (2010) conta que ele orientou os atores a partir de uma ideia de ritmo. Por meio de continuidades e pausas, Harnisch construía entonações diferentes e dava as ênfases que julgava necessárias ao texto de Shakespeare, de forma a construir diversos sentidos para as palavras da peça. Relata Britto que, devido a esse método de trabalho de Harnisch com os atores, ele pôde acompanhar a apresentação em iídiche de *Hamlet* feita pelo ator judeu Ben-Ami, no Brasil, em 1947 — espetáculo que ele assistiu ao lado de Harnisch. De acordo com Sergio Britto, foi-lhe possível perceber até alguns cortes efetuados dentro das falas, mesmo sem dominar o idioma da peça. O ápice desse trabalho de Harnisch, segundo o ator, se deu com o ensaio do monólogo “ser ou não ser”, descrito a seguir:

“Ser ou não ser”

Pequena pausa, quase uma meia respiração.

“Eis a questão”

Pausa maior.

“Será mais nobre sofrer na alma

Pedradas e flechadas do destino feroz

Ou pegar em armas contra o mar de angústias

E combatendo-as dar-lhe fim”

Isso numa respiração única.

Pausa

“Morrer, dormir

Só isso. E com o sono — dizem —, extinguir

Dores do coração as mil mazelas naturais

³⁹ ROSA, Santa. *Hamlet* — uma interpretação. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

A que a carne é sujeita, eis a consumação
 Ardentemente desejável”
 Pausa.
 “Morrer — dormir
 Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo”
 Pequena respiração.
 “Os sonhos que hão de vir no sono da morte
 Quando estivermos escapado ao tumulto vital
 Nos obrigam a hesitar”
 Pequena respiração.
 “É essa a reflexão
 Que dá a desventura a uma vida tão longa.”
 (Ibidem, p. 58)

Santa Rosa, tratando da execução desse monólogo, diz que ele se desenvolveu “numa linha de mestre”, fazendo-o lembrar, por associação, das entonações dadas pelo ator Maurice Evans.^{4º}

Contudo, venerado ou rechaçado por críticos e atores, Hoffmann Harnisch tem um lugar de destaque na trajetória do TEB, pois ele representa a inserção da figura do encenador no grupo. *Hamlet* é seu. Se a ideia de montar o texto foi de Paschoal, o projeto estético do espetáculo é de autoria de Harnisch. Não procede aqui a dúvida que existe em relação a experiências anteriores do grupo: até onde vai a mão de Paschoal no arranjo cênico de Itália Fausta ou no trabalho de Esther Leão? O mesmo se poderia perguntar sobre a relação estabelecida entre Esther Leão e Maria Jacintha, mesmo que os papéis na dupla fossem mais bem definidos. E não fica de fora dessa questão a ligação de Sadi Cabral e Maria Jacintha em *Como quiseres*. José Jansen não pode entrar como elemento da discussão porque sua atuação no grupo é marcada mais pelos seus planos do que por uma atuação efetiva como diretor do TEB. O que se percebe, portanto, é que, até a entrada de Harnisch, a assinatura do espetáculo no Teatro do Estudante advém da parceria formada pelo coordenador do conjunto e o diretor da peça. Logo, pode-se afirmar que Harnisch inaugura um novo lugar de autoridade no TEB. E isso fica claro não só em decorrência da análise das críticas do espetáculo, as quais atribuem todos os senões de *Hamlet* a ele — enquanto o louvor do empreendimento recai sobre Paschoal como mentor da ideia —, mas também pelo exame de outro

^{4º} Idem.

tipo de documento: uma espécie de roteiro de direção elaborado pelo alemão. Porém, antes que se passe ao estudo desse registro, é importante adentrar um pouco a questão de quem foi Wolfgang Hoffmann Harnisch e como se deu a escolha de Paschoal por ele para dirigir *Hamlet*.

É extremamente difícil obter informações sobre Harnisch e sua vida no Brasil. O pouco que se pôde apreender sobre ele vem de fontes e estudos que o ligam à história do Rio Grande do Sul e à experiência literária de alemães exilados no Brasil em decorrência da expansão nazifascista na Europa. Originalmente Friedrich Wolfgang Hoffmann, Harnisch permaneceu no Brasil entre 1938 e 1951, tendo morado inicialmente em São Paulo, e depois em Porto Alegre e no Rio de Janeiro. Em paralelo às atividades que lhe garantiam a sobrevivência, como aulas particulares de inglês e de alemão, Harnisch desenvolveu no Brasil uma trajetória artística e literária. Publicou cerca de 11 livros de temas brasileiros, como uma biografia de Vargas e os volumes *O Rio Grande do Sul, sua terra e sua gente*, e *O Brasil que eu vi* (ver Kestler, 2003). Sobre suas obras, Harnisch falou, num dos artigos de divulgação de *Hamlet*: “Todos esses livros sobre o Brasil se ocupam apenas da cultura brasileira, nunca abordo política, nem mesmo aspectos economicos. Quando o faço é apenas para examinar as consequências desse ou daquele fato, na vida social e cultural do Brasil”.⁴¹ Durante sua estada no Brasil, Harnisch não deixou de se dedicar ao teatro; mas, ao contrário de seus livros, grande parte de suas realizações no teatro estiveram ligadas à comunidade e cultura alemãs.

Data de 1946 o início de um grupo teatral fundado por Wolfgang Hoffmann Harnisch e Werner Hammer, chamando Freies Europäisches Künstlertheater (Teatro Livre Europeu dos Artistas). Pouco depois, Willy Keller veio a se juntar ao grupo essencialmente amador que, em termos gerais, tinha como objetivo apresentar um teatro de imigração de língua alemã, um pouco como era feito também em Buenos Aires e Montevideu. O grupo foi dirigido por Harnisch até 1948, passando em seguida para as mãos de Hammer e, depois, para as de Keller, persistindo assim até 1957. Depois de sair do Freies Europäisches Künstlertheater, Harnisch fundou o Teatro Bilingue, também chamado de Teatro Hoffmann-Harnisch, que estreou com *Fausto I*, de Goethe. Esse espetáculo teve uma carreira de dois anos, tendo se apresentado por mais de 50 vezes em regiões de colonização alemã no Sul do Brasil. O repertório do Teatro

⁴¹ Dispõe o Brasil de uma multidão de talentos para o palco e para a tela. *Diário da Noite*, São Paulo, 19 maio 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Nesse artigo é possível encontrar também outras referências sobre a produção intelectual de Harnisch. Segundo consta, Harnisch já havia publicado romances e biografias na Europa. No Brasil, além dos dois volumes mencionados, ele também escreveu *Viagem entre os indígenas do Uruguai*, na época, já editado, e *El Brasil de ayer y mañana*.

Bilíngue era formado basicamente por clássicos, como *Egmont*, de Goethe, *Don Carlo*, de Schiller, *Peer Gynt*, de Ibsen, e por algumas comédias. O grupo se denominava bilíngue pois alguns de seus espetáculos eram apresentados também em português, e porque eram oferecidas explicações por intelectuais brasileiros sobre o assunto das peças apresentadas em alemão. Em 1949, o grupo de Harnisch empreendeu uma excursão pelo Sul, a partir de São Paulo, com o patrocínio dos governos dos estados daquela região (Kestler, 2003). De Curitiba, Harnisch escreveu a Paschoal informando sobre uma de suas atividades, a qual envolvia e lembrava o *Hamlet* do TEB:

Para o T.d.E [Teatro do Estudante] Paranaense farei em Curitiba, na segunda feira 13 de Março, uma conferencia "Hamlet e Fausto" no salão nobre do Instituto da Cultura Interamericana, onde falarei no primeiro lugar das realizações fundamentais do meu amigo Paschoal. Meu filho recitará em Portuguese, Ingles e Alemão os trechos mais representativos.⁴²

Paschoal e Harnisch se conheceram muito antes de *Hamlet*, e, ao que tudo indica, permaneceram próximos até o retorno de Harnisch para a Alemanha, consequência do bom entendimento entre eles no TEB.⁴³ Paschoal conta que descobriu Harnisch numa tarde de outubro de 1939, quando trabalhava na Divisão de Cooperação Intelectual do Itamaraty. Soube do alemão estudando alguns documentos que se referiam a um ensaio que Harnisch escrevera sobre o Rio Grande do Sul:

Li atentamente os dados biográficos que acompanhavam sua petição. Fiquei surpreso pela existência de figura tão importante no teatro na Europa Central, completamente desconhecida no Brasil. E providenciei-me para avistar-se com ele, quando voltasse ao Ministério. Lembro-o ainda no nosso primeiro encontro: diante de mim, como um gigante descabelado, dr. Hoffmann Harnisch, falava-me um português difícil, quase ininteligível, exuberante de gestos. Perguntei-lhe se não gos-

⁴² Curitiba, 2 de março de 1949. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁴³ Uma das fontes que permite atestar o bom relacionamento entre Paschoal e Harnisch em *Hamlet* é a dedicatória que o alemão escreveu num exemplar de *O Brasil que eu vi*, localizado na biblioteca de Paschoal: "Meu caro Paschoal, o fato de eu sentir tanta satisfação e felicidade provém do espirito positivo e bom que enches os estudantes = comediantes e todas as pessoas que contigo colaboram. Teu espirito positivo e bom reina em toda a nossa empreza teatral. Conheces a arte de despertar nos homens as forças do melhor, ficando eles assim scientes do bom da sua própria personalidade. Este é o segredo do teu sucesso. Abraço-te cordialmente e com os sentimentos de um irmão".

taria de voltar ao teatro. Toda a sua face se iluminou. Os olhos brilharam-se-lhe atrás do vidro dos óculos. O Teatro do Estudante vinha de obter imenso sucesso com *Romeu e Julieta*, *Leonora de Mendonça*, *Romanescos*. Não o tentava trabalhar conosco? Disse-me que sim. Nos últimos dias de 1939 despacharam-me para Liverpool. (Apud Carvalho e Durmar, 2006, p. 102-103)

Depois que Paschoal voltou ao Brasil, após seis anos na Inglaterra, disse que se lembrou de Harnisch no instante mesmo que retomou as atividades do TEB. Foi então em busca dele porque sabia das experiências juvenis de Harnisch como ator em *Hamlet*:

Sabia que como principiante, na mocidade longínqua, Hoffmann Harnisch tornara-se conhecido interpretando “Laertes” e mais tarde, durante dez anos, celebrizara-se com o Hamlet nos mais importantes palcos da Europa, para depois aparecer como o “Rei”, papel esse que muitas vezes representou, em espetáculos por ele mesmo dirigidos, em teatros de Zurich, Stuttgart, Hamburgo, Riga, Munich, Berlim, Budapeste, Viena etc. (Ibidem, p. 103)

De fato, Harnisch tinha larga experiência em Shakespeare quando foi trabalhar no TEB. Depois de se formar como ator na escola naturalista, o início de sua vida como *metteur en scène*, como ele mesmo conta, se dera com encenações de textos shakespearianos. Portanto, antes de Harnisch se dedicar à literatura, já havia levado à cena quase todas as obras do bardo inglês nos teatros estaduais de Stuttgart e Berlim (Harnisch, 1949).

Outro ponto em que Paschoal diz ter se apoiado para escolher Harnisch para a direção de *Hamlet* tem a ver com a própria figura e a personalidade do alemão. Paschoal via Harnisch como um “titã com grande amor à juventude, capaz de modelá-la, orientá-la e subjugar-la com a sua força” (*Dionysos*, 1978, p. 6). Sergio Britto, em suas memórias, caracteriza o diretor alemão de uma forma bastante afetuosa, apesar da certa distância que Harnisch parecia manter das pessoas com quem convivia: “não era de demonstrar muito seus sentimentos, a gente sabia que ele nos amava e pronto” (Britto, 2010, p. 58). Alguns dados a respeito da vida profissional de Harnisch, que aparecem nos jornais para indicar um antigo envolvimento dele com o teatro alemão, o trazem, inclusive, para perto da juventude. Muitas dessas informações divulgadas na imprensa se apresentam de forma um pouco desconstruída, mas, de acordo com um currículo de Harnisch encontrado no acervo de Paschoal, foi possível verificar que

ele, antes de vir ao Brasil, lecionou na Escola Dramática Estadual de Berlim, no Instituto de Ciências Teatrais da Cidade de Berlim e em institutos para estrangeiros da Universidade de Berlim. Essas atividades, segundo consta nesse documento, haviam sido iniciadas entre 1926 e 1927, e finalizadas em 1933, quando Harnisch abdicou de todas as suas funções públicas na Alemanha.

Entretanto, é estranho que em nenhum momento que Paschoal tenha se referido a Harnisch ele tenha comentado um dos itens essenciais do seu currículo, o qual era, inclusive, muito aludido na imprensa, em ocasião do espetáculo do TEB: o fato de Harnisch ter trabalhado com Max Reinhardt. Sua atuação ao lado de um dos maiores ícones do expressionismo alemão se deu entre 1927 e 1936, em Berlim, onde também trabalhou junto de Leopold Jessner, no Teatro Estadual (Kestler, 2003). Além de Max Reinhardt, outra importante referência do teatro europeu que às vezes surge próxima a Harnisch nos jornais é Gordon Craig. Contudo, se é confiável a informação do contato entre Harnisch e Max Reinhardt, a ligação entre o diretor de *Hamlet* e Craig é difícil de ser estabelecida. Harnisch não se referencia a ninguém nesses termos; ele mal falava à imprensa sobre si ou sobre *Hamlet*. Decerto porque, assim como o espetáculo, ele estava sendo naquele momento apresentado para os intelectuais e a classe teatral carioca.⁴⁴ Foi encontrada apenas uma entrevista, publicada no *Correio da Manhã*, em que Harnisch fala de Craig ao tratar do panorama das transformações ocorridas no teatro europeu a partir do final do XIX.⁴⁵ Harnisch o cita ao lado de Stanislávski; os dois seriam, para ele, os grandes renovadores do teatro na Europa. E se Stanislávski, como representante da estética realista, não pode ser alçado para explicar os princípios norteadores de *Hamlet* em hipótese alguma, da mesma forma, a aproximação entre Craig e *Hamlet* parece ser abusiva. O mais longe que se poderia chegar a dizer, tendo em vista as fontes analisadas, seria que, nos nomes de Max Reinhardt e Gordon Craig, estaria alicerçada a estética não figurativa de *Hamlet*, principalmente no que concerne ao cenário do espetáculo. Portanto, se poderia até atribuir a eles uma filiação, como uma inspiração, para o projeto cênico de Harnisch.

⁴⁴ É curioso o fato de que nenhum dos articulistas que tratam da estreia de *Hamlet* tenha se referido ao envolvimento de Harnisch com o teatro no Brasil. Seu trabalho no Freies Europäisches Künstlertheater não é sequer citado nos jornais, o que mostra a ausência de repercussão do grupo para além da comunidade alemã local. Apenas Aldo Calvet fala de uma lembrança de Harnisch à frente da Comédia Brasileira, em 1942, a convite de Abadie Faria Rosa. Porém, nenhuma informação a mais a respeito do assunto foi encontrada. Calvet, Aldo. Teatro do Estudante, no Fênix. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁴⁵ A primeira "Ofélia" no Brasil será Maria Fernanda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1947. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Todas as decisões sobre a encenação de *Hamlet* foram de Harnisch, inclusive pôr em cena uma escadaria que deu muito o que falar. Suas indicações fazem parte de um roteiro de direção, documento citado anteriormente que, provavelmente, foi distribuído à equipe técnica e aos artistas do espetáculo. Não se trata de um caderno de direção — há notícias de que Harnisch tinha um desses cadernos sobre o qual ele e seu assistente, Jaci Campos, trabalhavam durante os ensaios com o elenco.⁴⁶ O documento encontrado é de outra ordem. Trata-se de uma pequena brochura de 22 páginas, na qual se encontram indicações gerais de Harnisch sobre todos os elementos e aspectos do espetáculo, desde apontamentos sobre cenário e figurino até determinações sobre a organização dos ensaios gerais, e a dinâmica a ser seguida nas coxias do teatro pelos atores e técnicos. Não se pode dizer com precisão a quem pertenceu tal roteiro/apostila. Apesar de ter sido encontrado no arquivo pessoal de Pernambuco de Oliveira, na sua capa encontra-se uma anotação manuscrita com a grafia de Harnisch — HAMLET 31.VIII.1947 — e um carimbo do diretor indicando o seu endereço. Os tópicos dessa apostila estão explicados no Quadro 6, e permitem que se perceba o teor do trabalho de Harnisch no TEB:

Quadro 6

Tópicos	Descrição/Conteúdo
Disposição dos ensaios	Dispõe sobre os últimos ensaios, sendo dois dias para ensaio técnico e outros quatro para os gerais
Resumo	Apresenta um esquema da peça a partir da composição dos quadros, intervalos, e mudanças de cenas, em vista das alterações de ambiente e cenário.
Andamento	Indica movimentos de luz, som, abertura e fechamento de pano, entrada e saída de atores, contrarregagem.
Elenco	Traz uma relação de personagens, técnicos e contrarregas para a composição de elenco e equipe.
Directrizes a serem observadas pelos atores e técnicos	Dispõe sobre o horário de chegada do elenco e da equipe técnica no teatro, a dinâmica para organização do elenco no palco, na coxia e no camarim, e a utilização dos objetos cênicos.
Aviso ao público	Indica os momentos em que é permitida a entrada dos espectadores atrasados.

⁴⁶ Idem. Segundo consta nesse artigo, o caderno de direção de Harnisch era um livro imenso, cheio de anotações e marcas de direções.

Tópicos	Descrição/Conteúdo
O “Marechal”	Discorre sobre a função daquele que é o encarregado pela organização da entrada dos espectadores que chegam atrasados no espetáculo e pelo fechamento das portas do teatro que dão para a plateia.
Atenção	Determina os únicos momentos em que o pano sobe, em decorrência da possibilidade de aplausos em cena aberta.
O Ponto	Trata da função e localização do ponto no espetáculo.
Impedimento dos atores	Trata sobre os dois atores substitutos que deveriam existir no elenco.
Diretor do dia	Dispõe sobre a função deste que é a autoridade máxima do espetáculo — responsável pelo decorrer correto da apresentação.
Contra-regra	Discorre sobre o papel do contrarregra na organização dos atores na coxia antes de eles entrarem em cena, e no que antecede a montagem dos ambientes das cenas seguintes.
O fiscal da comparsaria	Trata daquele que é o responsável pela preparação da comparsaria na coxia antes da entrada em cena. Dá as diretrizes gerais a respeito da atuação das pessoas que compõem a comparsaria.
O fiscal da eletricidade	Dispõe a respeito daquele que tem como responsabilidades a confecção de uma lista de deixas para o operador do holofote e a verificação do equipamento de iluminação antes do início do espetáculo.
O diretor dos requisitos	Trata daquele que tem por função guardar os objetos cênicos utilizados pelos atores em uma mesa ao lado do contrarregra.
Os personagens e seus trajes	Dá orientações gerais a respeito da indumentária e da caracterização dos personagens, e lista os materiais e as peças a serem emprestados e confeccionados para a elaboração do figurino.
Perucas	Determina quem as utiliza e as suas principais características.
Barbas	Determina quem as utiliza e as suas principais características.
Símbolos	Determina como deve ser a elaboração do Escudo Real e da Medalha, partes do cenário e figurino do espetáculo.
Decorações	Orienta em termos de composição e de movimentação do cenário.
Móveis	Lista os objetos e a mobília a compor o cenário.

Como se pode ver, além da criação do espetáculo em termos artísticos, Harnisch se ocupou em garantir que a conduta de sua equipe e de seu elenco fosse a mais

adequada possível no que tange à disciplina dos envolvidos na montagem e à organização na coxia. Até o público Harnisch quis controlar. Nada deveria prejudicar o andamento de *Hamlet*; e, para isso, ele não economizou no número de fiscais, diretores e marechais, responsáveis por tudo aquilo que cerca a execução de um espetáculo. O seu exército deveria assegurar que ninguém se atrasasse para entrar em cena ou montar uma cena, que objeto cênico algum se perdesse antes ou depois de ser utilizado, que nenhum defeito na luz viesse a ocorrer devido a falhas no equipamento, ou, ainda, que nenhum espectador entrasse e se sentasse depois do início da peça, não importando o momento que fosse. Para tudo Harnisch criou uma regra, que tinha como objetivo imprimir uma severidade ao empreendimento que, por vezes, poderia fugir ao TEB, dado o caráter juvenil do grupo como amador.

Atenção especial deve ser feita ao tópico “Ponto”. Conforme já mencionado, é sempre espantoso se deparar com esse recurso teatral em um instrumento de trabalho de um diretor do TEB, pois Paschoal proclamava que fora o Teatro do Estudante o grupo que liquidara com o ponto no teatro brasileiro, em 1938, com *Romeu e Julieta*. Porém, o que esse tópico revela é que o elemento-símbolo utilizado para discutir a introdução do teatro moderno, no Brasil, era mais um dos itens de segurança usados por Harnisch. O ponto, que deveria ficar fora do palco e perto do diretor do dia, só deveria entrar em ação “no momento em que um dos atores perde[sse] o fio”, visto que a peça, segundo Harnisch, estava “tão bem ensaiada que deveria ser representada sem a intervenção do ponto”.⁴⁷ Logo, percebe-se que a presença do ponto em *Hamlet* era um alicerce na exigência de perfeição de Harnisch; correspondia, portanto, e de forma paradoxal, a um extremo respeito ao texto e à ordenação da cena no espetáculo do TEB. Porém, de acordo com as críticas e depoimentos analisados, o ponto não foi utilizado em *Hamlet*, que foi, inclusive, bastante comentado no que concerne ao empenho dos atores na memorização do texto.

Quanto ao figurino e ao cenário de *Hamlet*, também é possível perceber que Harnisch os determinou em parte, pois, ainda que Pernambuco de Oliveira os tenha concebido, ele parece ter seguido os aspectos apontados por Harnisch em seu roteiro de direção. Analisando alguns dos croquis desenhados por Pernambuco,⁴⁸ e contrapondo-os às indicações de Harnisch, é notório que houve um diálogo entre ambos na criação desses elementos.

⁴⁷ Roteiro de direção, *Hamlet*, p. 8. Arquivo Pernambuco de Oliveira.

⁴⁸ São 22 os croquis desenhados por Pernambuco de Oliveira para *Hamlet*, sendo que apenas três deles são referentes ao cenário do espetáculo. Todos eles, hoje, compõem a seção de Desenhos do Cedoc/Funarte.

Quadro 7

Indicações de Harnisch (roteiro de direção – “Os personagens e seus trajés”)	Criação de Pernambuco de Oliveira (croquis)
<p>(4.) <i>Polonio</i> usa batina que lhe atinge os tornozelos, guarnecida de um cinto rico e vistoso, com punhal, e uma pequena bolsa, na qual guarda um par de óculos de aros grossos e pretos, e a carta. Usa calçados de veludo ricamente bordados, barete de veludo com pluma, o bastão de marechal da côrte com a mão em sua extremidade superior, e a medalha.</p>	
<p>(9.) <i>Horacio</i> usa um tricot côr de vinho, calçados de veludo com ricos bordados, barete de veludo eventualmente com pluma (?), cinto com espada, mantilha combinando com a côr do tricot, colarinho branco; não tem emblema, nem medalha.</p>	

Originalmente, eles faziam parte do arquivo pessoal do artista, doado ao SNT e ao Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) entre 1979-1985, no bojo das campanhas “Projeto Memória do Teatro Brasileiro” e “Projeto Memória das Artes Cênicas”. Sobre a história dessa campanha e alguns aspectos metodológicos acerca do tratamento de arquivos e coleções teatrais, ver Cantanhede e Fontana, 2013.

Indicações de Harnisch
(roteiro de direção —
"Os personagens e seus trajes")

(15.) A Rainha traja, nas cenas de massas, manto e coroa. Nas demais cenas, o mesmo traje, sem manto, e sem corôa, sômente o vestido.

Criação de Pernambuco de Oliveira
(croquis)



Nota-se, portanto, com base no Quadro 7, que ora os apontamentos de Harnisch equivalem aos desenhos de Pernambuco, ora não; eles diferem em parte. Verifica-se que, no caso da Rainha, por exemplo, Pernambuco chegou a criar um figurino extra para a personagem, um traje exclusivo para a cena do cemitério, o que não fora previsto pelo diretor do espetáculo. O curioso é que Pernambuco parece ter tido total liberdade para conceber a indumentária de Hamlet e de Ofélia, porque esses personagens não aparecem em meio às determinações de Harnisch relativas ao figurino da peça. Para a cena da loucura de Ofélia, Pernambuco elaborou três croquis diferentes, o que indica, inclusive, o caráter de estudo desses registros (Figuras 24, 25 e 26).

No entanto, ainda que Pernambuco de Oliveira tenha tido significativa autonomia para desenvolver o seu trabalho, a última palavra diante de um impasse era de Harnisch. Claude Vincent conta, por exemplo, que Pernambuco havia optado, inicialmente, pela cor azul para a criação dos mantos reais, ainda que o vermelho fosse a cor dessas vestiduras de acordo com uma suposta tradição. Pernambuco queria fugir do vermelho porque acreditava que a cor lembrava o carnaval aos brasileiros. Porém, Harnisch exigiu a Pernambuco o que era de costume, e, assim, os longos mantos que o Rei e a Rainha ostentavam acabaram sendo por vezes mal interpretados por alguns cronistas.⁴⁹ Uma das críticas mais severas dirigidas ao figurino de *Hamlet* foi de autoria de Martim Gonçalves, que, falando como um especialista da área,⁵⁰ declarou que a indumentária do espetáculo ficou marcada por uma ligeira confusão, visto que os trajes remetiam a estilos de diferentes épocas. Além disso, para ele, a combinação das cores realizada por Pernambuco era disparatada, por demais gritante, dando “a impressão de uma fantasia do Sr. Chianca de Garcia com todo o seu papagaismo tropical”. Na

⁴⁹ CLAUDIUS, Agnes [Claude Vincent]. Cenário e trajes do “Hamlet, pelo “Teatro do Estudante”, no Fênix. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁵⁰ Durante a segunda metade dos anos 1940, Martim Gonçalves atuou como cenógrafo, artista plástico e professor no Rio de Janeiro, chegando a ganhar, em 1946, a Medalha de Ouro da Sociedade de Críticos Teatrais pelo cenário de *Desejo*, do grupo Os Comediantes. Destacam-se, entre as atividades desenvolvidas por Martim neste período, os cursos de Cenografia e História dos Trajes, ministrados na UNE em 1946 e 1948, e sua participação no Salão Nacional de Belas Artes de 1947. Em cenografia, especificamente, foram três os trabalhos desenvolvidos por Martim entre 1946-1947: *A volta do mundo*, para o Conjunto Coreográfico Brasileiro, dirigido por Vaslav Veltchek; um projeto para o Ballet da Juventude; e outro para o Teatro de Câmera. Porém, vale destacar que Martim realizara na Inglaterra seus estudos sobre indumentária e cenografia, entre 1944-1946, onde conviveu, inclusive, com Paschoal (Santana, 2011).

opinião de Martim Gonçalves, apenas o figurino de Hamlet se salvou: apesar de não combinar com os demais, era condizente com o personagem.⁵¹

Além dos ajustes ocorridos entre Harnisch e Pernambuco, as contingências da produção de *Hamlet* fizeram com que as ideias do figurinista não se concretizassem tal como foram concebidas. É o que se nota, por exemplo, na foto referente à cena da loucura de Ofélia (Figura 27), para a qual Pernambuco havia criado três croquis diferentes.

Foram costurados 65 trajes em menos de um mês,⁵² o que explica o fato de alguns críticos censurarem não tanto a concepção do figurino, mas a falta de acabamento nos detalhes das roupas. Ainda assim, nem tudo o que foi usado foi criado e costurado exclusivamente para o TEB. Como Harnisch havia previsto em seu roteiro de direção, alguns itens tiveram de ser emprestados, principalmente aqueles que serviam para caracterizar os soldados. Dessa forma, foram cedidos pelo Theatro Municipal a Pernambuco de Oliveira malhas e costumes de ferro, cintos, espadas, um capacete e um hábito de frade marrom. Também foi emprestado ao maestro Walter Schutz Portoalegre uma campana (em timbre fá grave). Parte de todo esse material foi cobrada do pessoal do TEB, por volta de agosto de 1948, pois o que fora cedido pelo Theatro Municipal não havia sido devolvido, e parte do que foi entregue, considerada inutilizada pelo chefe do Serviço de Teatros da Prefeitura do Distrito Federal.⁵³

Consta em recibo que os trajes e os acessórios cedidos pelo Theatro Municipal foram retirados pelo grupo nos dias 5 e 6 de janeiro de 1948,⁵⁴ o que demonstra o atropelo com que as coisas foram sendo arranjadas no último instante para a finalização da produção do espetáculo. A própria estreia de *Hamlet* ficou

⁵¹ GONÇALVES, Eros Martim. Comentários Sobre "Hamlet". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁵² CLAUDIUS, Agnes [Claude Vincent]. Cenário e trajes do "Hamlet, pelo "Teatro do Estudante", no Fênix. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁵³ Ofício nº 98/48, emitido por Luiz de Paula e Silva (chefe do Serviço de Teatros) e endereçado a Francisco Gomes Maciel Pinheiro (diretor do Departamento de Difusão Cultural da Prefeitura do Distrito Federal), em 23 de agosto de 1948. Acervo Paschoal Carlos Magno. Conforme consta nesse documento, foram cedidos, por empréstimo, ao TEB: 10 malhas de ferro, 1 hábito de frade marrom, 10 cintos, 4 cintos para espadas de cruz, 10 costumes de ferro com capuz, 1 capacete (trocaador), 8 espadas de cruz, além da campana (em timbre fá grave). Desse material, foram considerados inutilizados 4 malhas de ferro e 2 costumes de ferro com capuz, e não foram devolvidos: 1 hábito de frade marrom, 2 cintos (de luxo), 4 cintos para espada de cruz, 1 capacete (trovaador), 3 espadas de cruz, e a campana.

⁵⁴ Trata-se de cópias dos recibos em poder do Serviço de Teatros anexadas ao Ofício nº 98/48, referido na nota anterior.

marcada por uma anedota típica do TEB. Os trajes da peça não chegaram a tempo de o espetáculo começar, e, diante disso, Paschoal ordenou que Jaci Campos buscasse tudo o que fosse possível no acervo do grupo:

Eu tinha dito ao Jaci Campos [...] para ele ir à Casa do Estudante e trazer para o Fenix tudo o que encontrasse por lá das nossas velhas montagens. Quando o Pernambuco viu que o elenco ia entrar com aquelas roupas velhas, começou a chorar [...]. Aí começa o espetáculo, os clarins, as bandas, e aparece então a primeira cena do castelo. Os cortesãos, o rei, a rainha... uns com roupa de Marivaux, outros de Molière, outros de Gil Vicente. Um inferno! Uma loucura! A platéia estupefata [...] Quando estava tudo isso entrando em cena, querendo convencer, ouviu-se um grito, nos bastidores: “Dona Augusta chegou!” Ah! Meu Deus! E o elenco deixou o palco na correria, indo mudar as roupas. De minha parte, eu estava lá dando calmante, sais e tudo para acalmar o Pernambuco. (*Dionysos*, 1978, p. 7)

A imprensa não deixou de falar sobre o ocorrido, mas de forma a perdoar o disparate cênico apresentado por aquela indumentária farsesca. Após o terceiro dia, o figurino de *Hamlet* já se apresentava em sua forma definitiva. E apesar de não agradar de todo, ele acabou passando um pouco batido em vista da polêmica que se estabeleceu em torno do cenário do espetáculo.

Além de Sérgio Cardoso, o que ficou muito famoso em *Hamlet* foi a escada. Literalmente não se tratava de uma escada no palco, mas de uma grande construção que dividia o palco em três planos.⁵⁵ Muitos julgaram a estrutura pouco útil para a representação, exigindo dos atores atenção e esforço desnecessários. Gustavo Dória, por exemplo, alega que a escadaria obrigou Sérgio Cardoso a desenvolver “habilidades de acrobata”, além de ter deixado o palco

⁵⁵ Segundo um comentário de Paschoal, beirava os 30 o número de degraus da escada de *Hamlet*. Porém, a informação não pôde ser confirmada, pois nenhum outro dado sobre o assunto foi encontrado. Paschoal tratou do tema para reforçar o talento de Sérgio Cardoso: “Ele atravessava uma cena que tinha de percorrer 30 e tantos degraus, e Sérgio, que era quase cego, sem óculos, subia e descia a escada, correndo, de espada em punho, sem titubear um só segundo, me pondo desesperado, na platéia, com medo que Sérgio se ferisse ou rolasse numa queda a qualquer instante” (*Dionysos*, 1978, p. 8).

com “um ar de final de revista”.⁵⁶ A comparação maldosa entre o cenário da tragédia e o típico aparato cênico que servia para a criação das famosas apoiteoses revisteiras não foi exclusiva do comentário de Dória, pois a escadaria de *Hamlet* foi rechaçada quase em unanimidade pela imprensa. Martim Gonçalves, no mesmo artigo em que fala da indumentária do espetáculo, coloca-se em completa oposição a essa outra parcela do que ele atribuíra como criação de Pernambuco de Oliveira:

Ouvimos falar na paternidade de Gordon Craig sobre o cenário do Sr. Pernambuco de Oliveira e confessamos que francamente não encontramos vestígio de tal influência. [...] O que vimos foi tão somente uma monotona escadaria atravancando o palco e impossibilitando a movimentação dos atores. No caso, a maior responsabilidade cabe ao diretor cênico. Uma tal construção rouba-lhe uma das mais importantes direções no palco, as diagonais. Os atores inexperientes não têm a prática de descer e subir escadas com o mesmo gabo, de que talvez sejam dotados na vida real. Principalmente as mulheres com as suas saias compridas sentem a dificuldade e o resultado é menos gracioso. Não sabemos porque o Sr. Pernambuco de Oliveira não aproveitou a altura do palco do Fenix (excepcionalmente alto para uma largura de nove metros) contrabalançando aquela massa de degraus.⁵⁷

A crítica de Martim Gonçalves mostra bem em que termos seguiram toda a apreciação e a discussão em torno não só da escada de *Hamlet*, mas de todo o cenário do espetáculo. Fora as questões práticas que envolviam a cena, como a dificuldade dos atores em se locomover pela estrutura criada, o que foi muito discutido era a existência, ou não, de uma filiação estética de Pernambuco de Oliveira a Gordon Craig. É provável que tal atribuição tenha origem na relação estabelecida entre Craig e Harnisch, comentada anteriormente. Porém, se Harnisch nunca mencionou nenhum tipo de linha de criação ou nome para apoiar o seu trabalho, tampouco o fez Pernambuco de Oliveira. Assim como

⁵⁶ DÓRIA, Gustavo. *Hamlet*, no Fênix. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁵⁷ GONÇALVES, Eros Martim. Comentários Sobre “Hamlet”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

o diretor do espetáculo, também ele estava despontando no cenário teatral do Rio de Janeiro. Pernambuco entrou para o TEB por indicação de Brício de Abreu, dono das revistas *Dom Casmurro* e *Comoedia*, nas quais ele havia trabalhado como desenhista. Sua experiência anterior no campo da cenografia era como auxiliar de um alemão que atuava no Theatro Municipal e no Cassino Copacabana (*Dionysos*, 1978); nada que parecesse poder oferecer ao jovem referências em termos de filiação estética. Nem mesmo Paschoal, que adorava atribuir títulos e designações de parentesco artístico àqueles que atuavam junto dele, mencionou Gordon Craig para tratar do trabalho de Harnisch ou de Pernambuco de Oliveira.

É claro que, diante da polêmica da escada, que se instaura rapidamente depois da estreia de *Hamlet*, Paschoal não deixaria de se pronunciar, mesmo que em tom diverso e estabelecendo relações outras para o trabalho de Harnisch. Porém, o mais curioso é que Paschoal vai deixar o nome de Pernambuco de Oliveira fora dessa conversa, o que denota claramente a ideia da escada como sendo de Harnisch. Paschoal redigiu duas crônicas intituladas “Obrigado, Hoffmann Harnisch”, nas quais ele parte em defesa do diretor de *Hamlet* tão logo lhe são dirigidas as primeiras críticas. Como se fosse de fora, Paschoal trata, nesses artigos, de todos os aspectos do espetáculo; no segundo texto, ele também aborda o assunto “escada”.⁵⁸

Paschoal se introduz no tema no mesmo nível dos demais, cheio de referências estéticas para, no caso, não questionar, mas afirmar as opções de Harnisch. No início de seu comentário, Paschoal explica que a escada que Harnisch usou em *Hamlet* nada tinha de novo, pois já havia sido utilizada em outras montagens realizadas em Moscou, Dublin, Oslo e Nápoles, e por diretores como Komisarjevsky Gielgud e Tyrone Guthrie. Ainda assim, Paschoal encontra uma referência direta à construção posta em cena por Harnisch no próprio Harnisch. Diz Paschoal que, folheando o volume II de uma obra sobre construções teatrais intitulada *Bühnentechnik der Gegenwart*, escrita pelo engenheiro-chefe de Bayreuth, Friedrich Kranich, ele achou uma reprodução fotográfica de um cenário de Harnisch para *Henrique IV* de construção idêntica à utilizada em *Hamlet*. E para mostrar a legitimidade de tal criação, ele expõe duas citações, de dois grandes nomes da cena teatral europeia, Tairoff e Piscator, as quais estariam acompanhando essa imagem do cenário de Harnisch:

⁵⁸ As crônicas foram publicadas no *Correio da Manhã* em 14 e 15 de janeiro de 1948.

Tairoff, que é um adversário de todos os elementos decorativos no palco, escreve: “O ator manifesta sua arte como seu corpo. Por isso o palco deve ser construído de tal modo que ofereça apoio a este corpo, adaptando-se ao ritmo dos gestos, movimentos e mímicas. Piscator diz: “Construo com praticáveis um palco, repartido e coordenado, obtendo assim uma unidade completa de construção cênica e desenvolvimento da peça, sem intervalos, fluentemente”. (Apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 105)

A obra referenciada por Paschoal não foi localizada. Mas um texto de Harnisch (1949) acerca de cenários shakespearianos trata do mesmo livro de que fala Paschoal.

De acordo com Harnisch, o livro editado em 1932 (em Oldenbourg, Munique e Berlim) traz uma definição melhor para o seu trabalho do que aquela que ele mesmo daria sobre as soluções cênicas encontradas para a espacialização de textos shakespearianos. Citando parte dessa obra que trata da maneira pela qual ele próprio busca representar uma peça dita essencial, Harnisch expõe a explicação dada por Kranick do que seria o “campo tridimensional de ação” como fundamento para a encenação de textos de Shakespeare. Trata-se, de forma geral, da criação de vários espaços, a partir de diferentes alturas, para a melhor exposição dos acontecimentos dramáticos em sua totalidade, tanto no que tange às cenas do espetáculo quanto no que compete à obra como um todo. Piscator entra no texto de Kranick como quem chega a conclusões semelhantes ao modo de trabalhar do diretor de *Hamlet*, o qual é exemplificado nesse livro com a tal ilustração do cenário de *Henrique IV*. Porém, a citação de Piscator que Harnisch reproduz não condiz com aquela utilizada por Paschoal, embora ambas cheguem a um mesmo ponto — a utilização de um palco setorizado, criado a partir da ideia de volume, para garantir o desenrolar ininterrupto da ação dramática. Já Tairoff não é citado por Harnisch quando trata da obra de Kranick. Mas Harnisch deixa claro que a solução do “campo tridimensional de ação” requer do artista uma forma diferente de interpretar — assunto que seria por ele abordado em outra oportunidade.

As questões trabalhadas por Paschoal e Harnisch por meio das referências feitas ao livro de Kranick sobre o próprio Harnisch revelam alguns princípios da criação do cenário de *Hamlet*, assim como deixam a certeza de que a escada criada por Pernambuco de Oliveira foi a materialização do palco dividido em vários

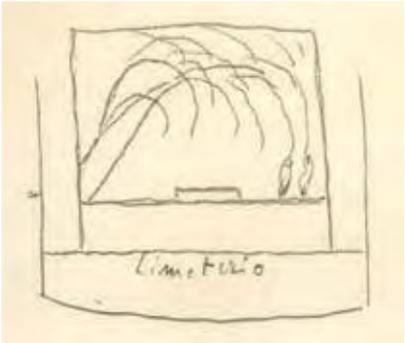
“campos de ação” de Harnisch. Seguindo ainda as ideias apresentadas em seu texto intitulado “*Andaimos nos cenários shakespearianos*”, de 1949, é possível ver que a concepção de Harnisch para a espacialização de *Hamlet* tinha como base alguns princípios do próprio teatro elisabetano, que, segundo ele, concentrava-se na ideia de um palco nu, livre de elementos figurativos e, portanto, de mudanças de cenas, em que a ação dramática transcorria de forma contínua. Essa concepção de palco de Harnisch pode ser observada nas imagens que foram utilizadas como ilustrações no seu texto (Figuras 28 e 29), as quais consistem em reproduções de duas de suas encenações shakespearianas “publicadas em livros ou revistas teatrais da Europa”, como ele mesmo explica (*ibidem*, p. 134).⁵⁹

Tais ilustrações são condizentes, em termos de concepção estética, com o conteúdo do item “decorações” do roteiro de direção de Harnisch, no qual ele trata do cenário de *Hamlet*. Consta nessa seção a indicação de uma “construção” somente, que, depois de erguida, em nada se modificaria, salvo uma mudança para o cemitério. Além desse aspecto de um “palco único”, Harnisch trata também nesse tópico de cortinas como peças decorativas e levanta a dúvida a respeito da utilização de tapetes, o que, aparentemente, foi abortado como ideia.

De fato, não houve mudança de cenário em *Hamlet*, e, ainda que o desenrolar do espetáculo não tenha se dado de forma ininterrupta, a fluidez da peça foi bastante elogiada pelos críticos quando se tratava dos aspectos positivos do cenário. Em termos gerais, o espetáculo contou com um palco dividido em três planos, sobre os quais foram erigidos ambientes a partir de simples arranjos de mobílias, compondo, de forma geral, um palco bastante esquemático, e não figurativo. Além disso, um jogo de cortinas parece ter auxiliado na exposição desses diferentes ambientes por meio de um esquema de mostra/esconde, acarretando, assim, uma única mudança real de cenário: a introdução dos elementos que aludiam a um cemitério “estilizado” sob o último plano da construção/escada. Quanto a esse episódio, é interessante mais uma vez fazer o confronto entre um croqui de Pernambuco de Oliveira e o conteúdo do roteiro de direção de Harnisch, a fim de elucidar mais alguns aspectos do processo de criação de *Hamlet* no que diz respeito ao diálogo estabelecido entre aquele que concebe e aquele que cria.

⁵⁹ Harnisch alega que utilizou duas reproduções já publicadas na Europa porque havia perdido seu arquivo fotográfico durante a Guerra.

Quadro 8

Indicações de Harnisch (roteiro de direção — “decorações”)	Criação Pernambuco de Oliveira (croquis)
<p>Há uma árvore no cemitério, uma “sofitte”, um salgueiro chorão estilizado (humboldtiana)</p> 	

Todas essas conclusões sobre o cenário de *Hamlet* no que se refere, principalmente, à sua dinâmica de ordenação na construção dos ambientes foram erigidas com base no tópico “andamento” do roteiro de direção de Harnisch. Esse tópico é precioso, porque por ele é possível visualizar a dinâmica de todo o espetáculo:

ANDAMENTO

Pontualmente à hora marcada para o início do espetáculo, o Contra-regra chama aos seus lugares todos os atores do primeiro ato.

O Diretor do Dia dá ao “marechal” o sinal para o fechamento das portas.

Apagam-se as luzes da plateia.

Três gongadas.

Abertura

Com os últimos acôrdos da abertura, começa o vento.

Sobe o pano.

CÊNA I

No fim da cena I, um pouco de aurora.

Cessa o vento

Com a última palavra, o palco escurece

Pano

Começa a Marcha Imperial

No palco, as poltronas do trono são trazidas, e ao mesmo tempo...

... desce a Cortina III

Lógo a seguir, o iluminador liga a luz para a cena II e

Sobe o pano

CÊNA II

Começa o desfile da cõrte. Quando todos estão em seus logares,

Polonius dá o sinal e a música silencia. O rei começa a falar.

Com a palavra do rei, a música começa novamente com a Marcha Imperial, todos abandonam o palco. Hamlet pronuncia o monólogo.

Horacio, Marcello, Bernardo aparecem.

Lógo após a saída destes homens, aparece Laertes com Ophelia — como se fosse uma só cena

Com a deixa “Prometo obedecer-vos, meu Senhor”, a luz se apaga de súbito, desce o pano, e imediatamente começa o vento a soprar.

Lógo à seguir, as poltronas do trono são levadas, a Cortina III sobe, Luar.

Sobe o pano

CÊNA IV

Continua o vento, acompanham ruidos e música atrás da cena, três “Vivas”.

Entre a saída do Fantasma e seu re-aparecimento, o vento sopra muito forte, durante um momento, depois diminue e cessa.

Com a saída no fim da cena, o pano desce.

Imediatamente, a Cortina III desce, as poltronas do trono são colocadas.

Toda luz.

Sobe o pano.

ACTO II e ACTO III

Todo o segundo acto desenrola-se sem qualquer interrupção.

E continúa, logo, sem interrupção com o terceiro acto.

Desce o pano, com toda luz. Aplauso, (se Deus quizer).

Intervalo.

Segunda parte

Durante o grande intervalo, descem as cortinas I, II e II, e os móveis são arrumados:

na frente, o oratório

na faixa do meio, a cama com candelabro e cadeira

na terceira faixa, as poltronas do trono

ao lado da construção encontram-se prontas as peças

para o cemitério

No fim do intervalo: TRÊS GONGADAS.

Apagam-se as luzes na plateia.

Abertura para a II parte.

Sobe o pano para o QUADRO DA ORAÇÃO

Com a saída do Rei, o palco escurece

Durante o escurecimento, a Cortina I sobe, e alguém tira o oratório.

A rainha já está sentada em seu lugar, Polonius já está de pé, ao lado dela.

LUZ

CÊNA DAS MEDALHAS

No fim da cena, o palco escurece.

Começa a música

Tira-se a cama, o candelabro e a cadeira

Sobe a cortina II

Em seguida, cessa a música. Luz no palco.

Rainha e Horacio aparecem. A CÊNA DE LOUCURA DE OPHELIA.

No fim da cena, desce o pano.

Se tiver aplauso, PUXAR o pano!

Após o aplauso — MUDANÇA de cenário para a CÊNA DO CEMITÉRIO

Durante a mudança do cenário — a MARCHA FUNEBRE

No fim da cena, o pano desce.

Se tiver aplauso, o pano pode subir outra vez.

MUDANÇA do cenário para o DUELO. Durante a mudança,

Marcha Imperial

Quando a mudança estiver feita, a música cessa lentamente e

Sobe o pano

ULTIMA CÊNA — DUELO

Após a última palavra:

Desce o pano

Toda luz na plateia

Se Deus quizer — pano, muitas vezes.

Como se vê, o primeiro ato do espetáculo teve uma cadência muito mais fluida do que o segundo, que, em vez de se desenrolar, deu-se de maneira segmentada. Pois o arranjo das cenas, nesse segundo e último momento de *Hamlet*, tinha como objetivo mostrar as principais consequências da trama e os destinos de seus personagens, para então finalizar a peça no grande duelo. Daí se infere que os atos do espetáculo foram marcados por dois diferentes ritmos cênicos, resultado dos cortes efetuados no texto de Shakespeare. A contraposição entre a disposição das cenas no espetáculo e a estrutura dramática do original fica mais clara quando analisado o item “resumo” do roteiro de direção de Harnisch:

RESUMO

1.) I,1

PANO

2.) I, 2+3 (Côrte reunida — Partida de Laertes)

PANO

3.) Fantasma (I, 4+5)

PANO

4.) II. + III. Acto em seguida, sem interrupção

PANO

INTERVALO

5.) Cêna da Oração

PANO

6.) Cêna das Medalhas

PANO

7.) Cêna da Loucura (Acto IV.)

PANO

MUDA de Cêna

8.) Cemitério

PANO

MUDA de Cêna

9.) Duelo

PANO

Fim

Quadro 9⁶⁰

Relação Ato/Cenas — <i>Hamlet</i> (William Shakespeare)							
I ATO	Cena 1 Elsinor Plataforma do castelo	Cena 2 Sala nobre do castelo	Cena 3 Sala em casa de Polônio	Cena 4 Plataforma	Cena 5 Outra parte da plataforma		
II ATO	Cena 1 Sala em casa de Polônio	Cena 2 Sala do castelo					
III ATO	Cena 1 Sala do castelo	Cena 2 Sala do castelo	Cena 3 Sala do castelo	Cena 4 Câmara da Rainha			
IV ATO	Cena 1 Sala do castelo	Cena 2 Outra sala do castelo	Cena 3 Outra sala do castelo	Cena 4 Planície na Dinamarca	Cena 5 Elsinor — Sala do castelo	Cena 6 Outra sala do castelo	Cena 7 Outra sala do castelo
V ATO	Cena 1 Cemitério	Cena 2 Sala no castelo					

Tendo em vista o arranjo cênico de *Hamlet*, fica claro que Harnisch interferiu no texto em dois sentidos: para agrupar atos e cenas em grandes blocos corridos, e para subtrair cenas inteiras. Podem ter ocorrido ainda cortes de falas no interior das cenas, mas nenhuma fonte encontrada permite assegurar este tipo de intervenção típica no texto teatral, principalmente no que se refere ao TEB. As interferências de Harnisch apontam como sendo duas as opções principais para dinamizar o espetáculo: reunir cenas que se passam nos mesmos espaços (levando em consideração interior/exterior) e eliminar os episódios tidos por ele como secundários, por exemplo, a cena que ocorre fora de Elsenor, com Fortimbrás, Hamlet, Rosencrantz e Guildenstern, em uma planície da Dinamarca (III Ato, Cena IV). Quanto à supressão dessa cena, por exemplo, Martim Gonçalves alegou que, diante do corte, a significação de Fortimbrás ficou comprometida no espetáculo de Harnisch.⁶¹ Porém, são bem

⁶⁰ O quadro foi elaborado de acordo com as descrições encontradas na tradução utilizada pelo grupo.

⁶¹ GONÇALVES, Eros Martim. Comentários sobre "Hamlet". *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

poucos os questionamentos levantados em relação às supressões de trechos da peça realizadas por Harnisch, pois a maioria dos articulistas gostaria que o texto tivesse sido encurtado mais do que já havia sido, pois o espetáculo do TEB acabou tendo quatro horas de duração. Chega a ser engraçada a forma como Mário Nunes protesta contra o tempo da peça ao dizer: “se houve restrições, essas se dirigem a Shakespeare; a peça é fatigante pela extensão de seus monólogos, sem dúvida belos e profundos, mas desajeitados, por completo, ao espírito de nossa época”.⁶² Houve ainda alguns cronistas que, sem censurar os cortes de Harnisch, publicaram em suas colunas alguns dos trechos do texto que não foram postos em cena, a fim apenas de divulgar a extraordinária obra de Shakespeare.

Outros comentários, que se estabeleceram em vista de uma questão mais literária que envolvia *Hamlet*, tratam da tradução utilizada pelo grupo, a de Tristão da Cunha, dada em prosa. De um modo geral, pôde-se perceber, em vista dos artigos analisados, que a obra era respeitada, ainda que alguns excessos tenham sido questionados pelo crítico de *A Noite*. Ele comenta, por exemplo, que Tristão da Cunha exagerou ao transpor o nome de alguns personagens para o português, resultando em absurdos, como Fortebraço. Porém, segundo ele, o grupo conseguiu reverter esses erros de tradução, retornando os nomes próprios para sua feição primitiva e eliminando algumas interjeições já sem sentido na época.⁶³ É esse mesmo crítico que informa que o mais famoso dos monólogos da dramaturgia ocidental — o “ser ou não ser” — foi dito por Sérgio Cardoso a partir das palavras contidas numa versão portuguesa da peça. Pelo que ele conta, Paschoal teria substituído a tradução de Tristão da Cunha pela de Domingos Ramos nessa parte do espetáculo.⁶⁴ A tradução encontrada pela pesquisa que se liga às indicações encontradas nos periódicos e em materiais gráficos da peça aponta para um volume publicado em 1933, pela Schmidt Editora, do Rio de Janeiro, com uma tiragem de 300 exemplares, intitulado *Hamleto*. Em um prefácio do tradutor, Tristão da Cunha revela o princípio que o guiou na sua tarefa, e o qual remete às críticas dirigidas a ele no período do espetáculo do TEB: “Traduzi sem esquecer aquelle aviso de Rivarol [...], para quem muita vez é necessário sacri-

⁶² NUNES, Mário. *Hamlet* pelo Teatro do Estudante no Fênix. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁶³ Primeiras Teatrais. *A Noite*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁶⁴ O *Hamlet* pode ser mutilado? *A Noite*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

ficar a palavra para não trahir o espirito. Mas fil-o sem esquecer também que a melhor tradução de um grande autor é a que mais exactamente se ajusta ao original” (Shakespeare, 1933, p. 6).

Outro elemento do espetáculo do TEB que também foi objeto de discussão em meio à crítica especializada, mas que em nada resvalou em Harnisch, foi a música. Quem a compôs foi o gaúcho Walter Schultz Portoalegre, que já desfrutava de certo prestígio na época por ter algumas de suas composições gravadas em discos e interpretadas em concertos públicos da Orquestra Sinfônica Brasileira. As músicas de *Hamlet* se inseriam na montagem como *overtures*⁶⁵ e fundos musicais, sendo que na maior parte das vezes elas pareciam progredir de um para outro, sendo raro uma composição ter se iniciado no meio de uma cena. A orquestra, em vez de ficar posicionada na parte frontal do palco, foi colocada ao fundo da cena, vindo a música, portanto, da caixa do teatro, o que parece ter ampliado os seus efeitos, dada a própria acústica do Fênix. Essa opção de deslocamento da orquestra foi, provavelmente, da própria produção de *Hamlet*, e não uma imposição da arquitetura do teatro, que contava com um recinto para a orquestra de 10 metros antes do proscênio (Dias, 2012).

De forma geral, a finalidade da música em *Hamlet* era realçar os aspectos sensíveis da tragédia, e o debate que se estabeleceu a partir daí consistia em questionar se havia ou não a necessidade de buscar tal “tipo” de artifício diante da obra-prima de Shakespeare. Houve, então, aqueles críticos que acreditavam que a música desviava a atenção do texto, ou sugestionava demais o espectador, no sentido de completar o drama. Outros já diziam que as composições ampliavam a beleza da tragédia, e que por si só eram um motivo para se ver o espetáculo. Mas ninguém questionou a qualidade da obra de Walter Schultz Portoalegre, a qual parece ter compreendido quatro temas principais de *overture*, três canções, além das marchas de Fortimbrás e as fúnebres de Ofélia e Hamlet. Maria Fernanda cantou na cena da loucura de Ofélia, episódio pelo qual foi extremamente elogiada, à revelia das outras cenas da atriz, que não foram aceitas da mesma forma. Paschoal também, no que compete à música, expressou sua opinião em meio ao debate que se deu na imprensa:

Não se justifica certa discussão contra a colaboração da música na peça, pois as figuras de Shakespeare falam de música, de marchas fúnebres, marchas marciais. A tradição clássica — é

⁶⁵ Tema executado em cada abertura de ato ou cena, quando havia subida e descida do pano de boca.

só olhar as velhas gravuras do “Globe”, do “Swan” onde ver-se-ão orquestras e os músicos — exige música para o drama shakesperiano. O drama sem música — dos Ibsen, Strindberg, Houptmann, invenção nova, é perfeita, mas nas suas fronteiras. (Apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 106)

Como aponta a análise feita até aqui acerca da orientação geral do espetáculo e dos seus principais elementos, percebe-se que tudo virou motivo de discussão em *Hamlet*. O espetáculo não passou despercebido por ninguém e em nada, figurando como assunto em quase todos os periódicos do Rio de Janeiro e nos principais jornais de São Paulo e Campinas. Contudo, *Hamlet*, como fato teatral, chegou também a ser notícia em outras capitais do Brasil e até em outros países, como na Inglaterra. Sobre as notas divulgadas em alguns periódicos ingleses a respeito do espetáculo do TEB, é notória a intervenção de Paschoal na ampliação da publicidade do seu empreendimento, pois tais notícias foram arranjadas por ele com os seus colegas diplomatas, ou pela interferência de amigos que ele fizera no tempo em que morou em Londres. É o que mostra o fragmento da carta de Ralph Deakin, do *Times*, de Londres:

Meu querido Carlos Magno,
eu recebi há alguns dias a sua amável carta de 13 de fevereiro. Foi muito bom receber notícias suas de novo, e gratificante saber que sua carta contém uma oferta para uma publicação no *The Times*.

A nota de *Hamlet* apareceu na edição de ontem. Eu fiquei desapontado porque ela teve de ser um pouco cortada, mas fizemos o melhor que podíamos. (Tradução livre)⁶⁶

Ou, ainda, a correspondência enviada por um amigo de Paschoal da embaixada do Brasil na capital inglesa:

Vivas. Conforme tive ocasião de dizer-lhe [...] entrei em contato com Mary Booker hoje Burns a respeito do artigo da Clau-
de sobre a sua produção de *Amleto*.

⁶⁶ Carta de 25 de fevereiro de 1948. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Como já informei prontificou-se aquela amiga fazer tudo para conseguir que o artigo e as fotos aparecessem no *P. Post*. Infelizmente não surtiu efeito o esforço dela [...]

Por coincidência apareceu hoje uma noticia pelo Peterborough no *Daily Telegraph*, que junto remeto.

Esforçar-me-ei conseguir a publicação do artigo acima referido numa outra revista, não sei com que resultado.

Conforme tive ensejo de lhe dizer o estilo não serve para a imprensa deste país, e há referências demais a respeito [de] pessoas desconhecidas ao publico inglês.

Não sei que sucesso tenha tido o Eric.

Um grande abraço saudoso de todos nós Bob.⁶⁷

Não foi encontrado nenhum texto ou nota que originalmente tivesse sido escrito por Paschoal, ou por alguém do TEB, para ser publicado na Inglaterra. Assim, é difícil saber o que, de fato, eles queriam contar a respeito de *Hamlet*, e de que forma. Mas o conteúdo do recorte a que se refere Bob dá uma noção do modo como o espetáculo do TEB pôde ser aludido lá fora — por meio da exaltação da figura de Paschoal, que havia publicado um romance e tido uma peça de sua autoria encenada em Londres. O *Daily Telegraph*, com a manchete “‘Hamlet’ in the Tropics”, comenta que, depois da produção de um original seu na Inglaterra, Paschoal colocava em cena alguma coisa de origem inglesa no Brasil. O periódico ressalta também o caráter estudantil do espetáculo, sem deixar de mencionar Paschoal como o fundador de um “Student Theatre Movement”.⁶⁸

Ambas as matérias, referidas nas cartas enviadas a Paschoal pelo pessoal de Londres, serviram, por sua vez, para ampliar ainda mais a dimensão de *Hamlet* como acontecimento no Brasil. Porque, depois da publicação lá de qualquer coisa sobre o espetáculo daqui, apareceu na imprensa daqui o fato da notícia de lá. O *Correio da Manhã* de 4 de março,⁶⁹ por exemplo, trata das notas do *Times* e do *Daily Telegraph* sobre o espetáculo do TEB de modo a construir, com extrema naturalidade, um “alcance internacional” para *Hamlet*. Tal estratégia de Pas-

⁶⁷ Carta de 2 de março de 1948. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁶⁸ “Hamlet” in the Tropics. *Daily Telegraph*, Peterborough, 2 mar. 1948. Anexo da carta de Bob.

⁶⁹ A imprensa londrina e o “Hamlet” carioca. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 mar. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

choal é análoga a outro artifício que ele confessou ter usado para a propaganda da peça, mas que, em vez de forjar uma repercussão do espetáculo no estrangeiro, objetivava firmar *Hamlet* aqui mesmo, em terras tupiniquins. Conta Paschoal que ele enviava cartas a personalidades de fora, amigos seus, pedindo que lhe fossem remetidos telegramas cumprimentando o TEB pelo seu empreendimento e desejando êxito ao grupo. Depois, Paschoal procurava publicar na imprensa a notícia do recebimento de tal correspondência, a fim de dar uma sensação de maior legitimidade para a sua façanha (*Dionysos*, 1978). Não foram localizados esses telegramas, ainda que Paschoal tenha recebido vasta correspondência a respeito de *Hamlet*. Mas a nota publicada no *Diário da Noite* parece ser resultado desse tipo de estratagemas de Paschoal:

Jean Louis Barrault, que vem de obter extraordinário sucesso representando *Hamlet*, em Paris, e considerado o maior ator vivo da França, logo foi informado de que o “Teatro do Estudante” ia levar à cena *Hamlet*, mandou a seu diretor-fundador Paschoal Carlos Magno, o telegrama seguinte “Votos muito sinceros de grande sucesso ao seu *Hamlet*, em nome da Companhia Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault — Jean Louis Barrault — Théâtre Marigny”.⁷⁰

No entanto, apesar do peso que traz a transposição desse documento para o empreendimento de Paschoal, foi Nelson Rodrigues a personalidade cujas palavras foram publicadas de forma recorrente para imprimir maior credibilidade ao TEB. Quanto ao seu pronunciamento a favor de *Hamlet*, foi encontrado o original que resultou nas notas de divulgação em favor do Teatro do Estudante. Para a sua publicação na imprensa, Paschoal cortou o trecho que dizia respeito exclusivamente a si e a seu trabalho de animador teatral. Segue o texto original de Nelson Rodrigues:

Caro Paschoal,
o fato é o seguinte: *Hamlet*, que o Teatro do Estudante está representando, é sem qualquer dúvida, uma realização notável. E é preciso que se diga: este empreendimento não seria possível sem o seu quasi inverossímil dinamismo [ilegível]. Tivesse o nosso teatro outros e tão abnegados realizadores como você! Quero, também, exprimir minha admiração pelo “Hamlet” bra-

⁷⁰ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

sileiro. Na minha opinião, que não desejo impor a ninguém, ele é o maior talento de intérprete, que já conheci no Brasil. Fraternalmente, Nelson Rodrigues.⁷¹

Além dessa maneira de angariar e expor os amigos de *Hamlet*, Paschoal utilizou-se também de uma forma mais sutil para solidificar o prestígio do TEB: fazer uma espécie de associação indireta do grupo com toda a gente de teatro; sendo essa gente, sujeitos inseridos tanto na turma dos novos quanto na dos antigos. Ainda na fase final de preparação do espetáculo, Paschoal chamou para fazer parte da comparsaria de *Hamlet* elementos da Escola Dramática da Prefeitura (Martins Pena), do Curso Prático de Teatro, e de outros conjuntos de amadores, como o Teatro Universitário. Para a noite de estreia da peça, foi anunciada a presença de diretores e representantes de grupos estudantis de teatro de Pernambuco, do Pará, de Minas Gerais, de São Paulo e do Rio Grande do Sul. O Retiro dos Artistas figurou também como convidado de honra. E como muitos dos profissionais não puderam assistir ao espetáculo — porque o grupo trabalhava em regime de companhia teatral, apresentando-se de terça a domingo —, foi programada uma sessão na segunda-feira, dia 19 de janeiro, para contemplar o pedido de alguns artistas que desejavam conferir o sucesso do Teatro do Estudante. A atriz Bibi Ferreira, em carta endereçada a Paschoal, foi uma entre aqueles que haviam feito tal solicitação.⁷² E, mesmo que a ideia dessa récita especial tenha partido de outros, tal solicitação nas mãos de Paschoal logo virou um evento, e essa sessão foi transformada numa noite dedicada ao conagraçamento dos nomes mais célebres da cena nacional, para a qual os integrantes do Retiro dos Artistas foram novamente convidados.

Dessa forma, nota-se que Paschoal alicerçou gente de todos os lados para fazer de *Hamlet* não um evento do amadorismo, mas do teatro brasileiro. O mesmo aconteceu em São Paulo e em Campinas, embora *Hamlet* tenha

⁷¹ Manuscrito sem data. Acervo Paschoal Carlos Magno. A nota proveniente da divulgação desse documento foi, inicialmente, publicada por Paschoal no *Correio da Manhã*, em 13 de janeiro de 1948, da seguinte forma: “O mais discutido dos autores brasileiros, Nelson Rodrigues escreveu: *Hamlet* que o Teatro do Estudante está representando é sem qualquer dúvida, uma realização notável. Quero também exprimir minha admiração pelo “Hamlet” brasileiro. Na minha opinião que não desejo impor a ninguém, Ele é o Maior talento de intérprete, que já conheci no Brasil” (Apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 101).

⁷² O trecho do documento que se refere a esse episódio diz o seguinte: “Ontem enviei-lhe uma carta intimando-o a dar um espetáculo para os artistas poderem assistir *Hamlet* — renovo mais uma vez, o pedido hoje”. Carta de 14 de janeiro de 1948. Acervo Paschoal Carlos Magno.

chegado a terras paulistas por parcerias, quase que exclusivas, com o teatro e a classe estudantil. Mas, ainda assim, o grupo ajudou os profissionais, representados naquele estado pela Casa do Ator. Foram vendidas, em algumas das récitas dadas na capital e no interior, postais com retratos de alguns integrantes de *Hamlet* (Figura 30) custeados por esse asilo fundado pelo Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo em 1937. O lucro obtido, de Cr\$ 3.312,30, foi objeto de uma carta endereçada a Paschoal, em 10 de junho de 1948, na qual o presidente da entidade, Francisco Colman, informa que foram elaborados 7.500 desses souvenirs, e agradece: “Graças a bondade de Paschoal Carlos Magno e de seus simpáticos pupilos, pôde o nosso instituto beneficente prosseguir na sua missão de amparar e abrigar artistas inválidos para a profissão da ribalta”.⁷³

Hamlet estreou em São Paulo no dia 12 de maio, e ocupou o Theatro Municipal. O espetáculo foi lançado na capital paulista por uma série de notas na imprensa que tratavam do seu sucesso no Rio de Janeiro, e da repercussão do empreendimento nos jornais de Londres, Paris, Nova York, Buenos Aires, Lisboa e Montevideú. Inserido nessa campanha publicitária, estava um chamado dirigido “Ao Povo de São Paulo” assinado por: José Antônio Rogê Ferreira, do Centro Acadêmico XI de Agosto; Décio de Almeida Prado, do Grupo Universitário de Teatro; Osmar Cruz, do Teatro Universitário do Centro Horácio Berlinck; e Alfredo Mesquita, do Grupo de Teatro Experimental. Nele, a mocidade paulista era convocada a comparecer ao *Hamlet*, caracterizado no anúncio como “o maior acontecimento teatral do Brasil nesses últimos vinte anos e de significação excepcional como uma vitória da juventude brasileira”.⁷⁴ Tais nomes também capitanearam uma homenagem prestada a Paschoal e a todos os integrantes do TEB, na qual foi entregue um pergaminho comemorativo ao mentor do grupo pelo sucesso do seu empreendimento. Durante o evento, realizado no dia 22 de maio, Abílio Pereira de Almeida discursou ressaltando o mérito de Paschoal em *Hamlet* no que tange à concepção da ideia, à obtenção de recursos financeiros, à conjugação de elemento pessoal, à formação de um espírito de equipe e à sua tarefa como

⁷³ Documento localizado no Acervo Paschoal Carlos Magno. Aqueles que tiveram postais elaborados a partir de seu retrato foram Paschoal, Sérgio Cardoso, Sergio Britto, Carlos Couto, Nilson Pena, Áureo Nonato, Ary Palmeira, Cacilda Becker, Maria Fernanda, Carlos Martins e José Fregolente. Os postais foram vendidos nos dias 1º, 3 e 7 de junho, no Theatro Municipal de São Paulo, e no dia 6, no Municipal de Campinas.

⁷⁴ Impresso de divulgação do TEB, publicado em vários periódicos de São Paulo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

educador. O dramaturgo, pondo-se do mesmo lado de Paschoal, não deixou de tratar do amadorismo como um passo significativo para uma renovação do teatro brasileiro:

O “Teatro do Estudante”, de Pascoal Carlos Magno, não é mais uma iniciativa ou uma esperança: é uma radiosa realização. Temos, pois, motivos de sobejo para felicita-lo e homenagea-lo. E congratula-mo-nos com o seu triunfo, não só como companheiros de luta em prol do teatro amador, mas também como concidadãos. Como colegas, porque você soube nos demonstrar com sua vitória que o nosso trabalho para a elevação do nível da arte dramática aqui em São Paulo, ainda alcançará seus legítimos objetivos. E como compatriota, porque a sua obra ficará como um coeficiente ponderável no engrandecimento cultural do Brasil, sabido como é que teatro é o cartão de visita da cultura de um país.⁷⁵

Ainda no bojo de uma campanha em prol do estabelecimento e da afirmação do teatro amador em São Paulo, destacam-se alguns eventos idealizados e/ou realizados em virtude da visita de *Hamlet* à capital paulista. Na noite anterior à estreia do espetáculo, Paschoal falou no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) sobre os dez anos de história do TEB, lembrando aspectos de sua formação e as vicissitudes que marcaram a sua trajetória. Como encerramento do certame, o Coral Lutécia, que integrava a comitiva do TEB, apresentou algumas canções do seu repertório. Essa palestra de Paschoal seria a primeira de uma série, porém, não foram encontrados mais registros a esse respeito. Também foi noticiada, como iniciativa da Escola de Arte Dramática em parceria com o TEB, uma rodada de conferências sobre teatro, a ser iniciada por Harnisch (“Direção em Teatro”) e seguida por Claude Vincent (“Hamlet e a obra shakespeariana”) e Esther Leão (“A arte de representar”).⁷⁶ Mas tampouco é possível afirmar que esse evento tenha se realizado. Ainda assim, é notória a adesão do teatro estudantil de São Paulo ao empreendimento de Paschoal, principalmente quanto ao reconhecimento do TEB como o prin-

⁷⁵ Homenagem ao “Teatro do Estudante”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 maio 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁷⁶ *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 12 maio 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

principal expoente de um campo que já mostrava sua consolidação no Rio de Janeiro: o amadorismo teatral.

É difícil determinar em que condições se deu a consolidação da visita do TEB a São Paulo quanto aos aspectos econômicos da iniciativa. Mas pode-se afirmar que a temporada do grupo na capital paulista foi preparada com a ajuda do casal Di Cavalcanti e de Oswald de Andrade. Foi inclusive junto do escritor e de Noemia di Cavalcanti que Paschoal, em reunião com o governador Adhemar de Barros, conseguiu a cessão do Theatro Municipal, onde foram apresentadas 16 récitas de *Hamlet*, e um estádio para a acomodação dos rapazes do TEB. A comitiva do Teatro do Estudante era imensa, compreendia cerca de 70 pessoas, entre elas estudantes-intérpretes, diretores, maquinistas, técnicos de som e luz, costureiras e figurinistas, além do Coral Lutécia.⁷⁷ O conjunto musical, comandado por Alda Pereira Pinto, era considerado naquele momento parte integrante do TEB, pois havia participado do espetáculo *A Castro*. Durante a temporada de *Hamlet*, era intenção de Paschoal oferecer a institutos de educação e escolas, que seriam indicadas por Adhemar de Barros, recitais desse conjunto.⁷⁸ A ideia de levar o espetáculo para São Paulo havia surgido em uma recepção na qual Paschoal estivera reunido com importantes personalidades do círculo artístico-social paulista. O evento foi tema de uma crônica intitulada "O Bom Teatro", de Oswald de Andrade, citada por Paschoal em seu livro de memórias:

Há dias ele foi recebido no 1095 da Rua Estados Unidos, onde esplende Yolanda Penteado Matarazzo. Conheceu ali o casal João Borges, o casal Fábio Prado, o casal Horácio Lafer e alguns outros pares paulistas. Naquela meca da Arte Moderna [...] completou-se o rapto do Cônsul artistas e seus comediantes para aqui. (Magno, 1969, p. 127)

A excursão para Campinas aconteceu pela atuação de Henrique José Pereira, empresário teatral e promotor cultural. Mas, ainda assim, não deixou de ser grande a atuação da classe estudantil da cidade para a promoção

⁷⁷ O tamanho da comitiva se deve ao fato de que, em algum momento, esteve planejada, além da apresentação de *Hamlet*, a de *A Castro* e de *Antígona* (*Correio de Manhã*, 1^o abr. 1948, p. 3).

⁷⁸ Essas considerações foram estabelecidas com base naquilo que Paschoal conta no seu livro *Não acuso, nem me perdôo* (1969), junto das informações contidas na cópia de uma carta destinada a Adhemar de Barros, datada de 5 de maio de 1948, encontrada no Acervo Paschoal Carlos Magno.

do evento. A chegada do grupo em Campinas foi armada com um verdadeiro estardalhaço, com direito a recepção do grupo na estação de trem por delegações de diferentes estabelecimentos de ensino e agremiações estudantis, além de passeata pelas principais ruas da cidade ao som de uma banda local — tudo organizado pela União Universitária de Campinas. Foram apresentadas apenas duas récitas de *Hamlet* no Teatro Municipal da cidade, durante um fim de semana, nos dias 5 e 6 de junho. Segundo consta em anúncio publicado na imprensa, o lucro líquido advindo dos espetáculos do TEB seria revertido aos centros acadêmicos e artísticos que faziam parte da União Universitária de Campinas. Os preços dos ingressos foram apresentados com abatimento, dada a isenção de impostos cedida pelo prefeito; os estudantes gozaram também de uma redução de 50% no valor do bilhete. No programa de atividades, houve também uma conferência de Paschoal, no mesmo molde da realizada em São Paulo, proferida no salão nobre das Faculdades Campineiras no dia 4 de junho.⁷⁹

Observando a trajetória de *Hamlet*, apresentado em quatro teatros e em três cidades, fica claro que o seu triunfo não se deu apenas por conta de Sérgio Cardoso; ele decorreu do que *Hamlet* representava como ideia — a ideia cerne do próprio TEB, e que tinha como base a junção do teatro clássico com a mocidade. Quem logo percebeu essa implicação, assim que se instalou o alvoroço em torno da figura do ator, foi Celso Kelly. Em artigo publicado no jornal *A Noite*, ele liga o *Hamlet* de 1948 ao *Romeu e Julieta* de 1938, e explica:

O êxito estupendo do “Hamlet”, representado pelo Teatro do Estudante [...] deve levar os homens de teatro a algumas reflexões úteis. Ao lançar a temporada, o Teatro do Estudante não apresentava nenhuma figura de cartaz, como usam, em regra, os empresários, crentes de que a arte dramática ainda se faz a custo de uma “estréla” retumbante...

Trazia apenas um programa, e êsse de há alguns anos. Retomava um fio quebrado: o de “Romeu e Julieta”. Em tudo mais, era a idéia que demonstrava a sua força. A idéia, defendida heroicamente por um entusiasta, evidenciando a sua própria força. Pleno triunfo, pois, da idéia.

⁷⁹ Quadro geral do evento elaborado com base nos recortes de jornais do dossiê *Hamlet*, do Acervo Paschoal Carlos Magno.

[...] Sergio Cardoso surge agora. E no espetáculo que ocorrer daqui a cinco anos, outro será o recolhedor dos louros. Assim tem que acontecer com um conjunto de estudantes. A vitalidade não depende deste ou daquele artista, mas da inteligência e da sinceridade com que empreendem os seus projetos.

[...] No Teatro do Estudante domina a legítima intenção de apresentar um repertório de alto mérito. Enquanto a mediocridade se ampara na chanchada, os estudantes buscam as peças clássicas e universais. Não tem atrás de si o prestígio dos intérpretes, mas travam, de vanguarda, a glória de seus autores.

[...] O Teatro do Estudante firmou-se outra vez. Se ele não descurar nunca do programa traçado, firmar-se-á sempre que quiser. Firmar-se-á pelo prestígio da idéia.⁸⁰

Ainda que a análise de Celso Kelly tenha como base um juízo acerca do teatro profissional discutível hoje em dia, ela mostra exatamente o motivo pelo qual o TEB ocupou um lugar de destaque no seio do amadorismo teatral, por ter existido primeiro como uma ideia. Com *Hamlet*, o projeto de Paschoal se renovou, porque a questão do repertório sob o qual estava alicerçado, como detecta muito bem Celso Kelly, ficou evidente com Shakespeare. Se *Hamlet* como espetáculo era passível de censura, *Hamlet* como concretização de um ideal era indiscutível. Todo o debate que se deu na imprensa em torno dessa peça só serviu para cancelar a busca de Paschoal pela inserção do teatro clássico no Brasil, ou seja, para cancelar o próprio TEB. Não é fora do *Hamlet* como contexto que Paschoal vai propor, no ano seguinte, a realização do Festival Shakespeare.

Entretanto, não se pode perder de vista que *Hamlet* foi também um sucesso de público, rendendo lucros de bilheteria até então impensáveis para o TEB. Paschoal não parece ter previsto o êxito financeiro da peça; sua vontade de montar *Hamlet* não era pautada numa crença nesse tipo de ganho. Mas, se Paschoal não podia imaginar tal façanha, Harnisch sabia muito bem que o inesperado tinha grandes chances de acontecer. Sua convicção em torno

⁸⁰ KELLY, Celso. Ainda o exemplo de "Hamlet". *A Noite*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

de *Hamlet* advinha de suas experiências na Europa, e daquilo que ele observava acerca das transformações que vinham se operando no cenário teatral carioca naquela época. Em carta a Paschoal, Harnisch trata de tranquilizar o amigo, explicando por que *Hamlet* tinha grandes chances de ser também um sucesso financeiro:

A situação teatral do país tem se transformado completamente durante os últimos anos, fazendo com que muitas companhias de amadores tenham passado a ser profissionais, cobrando as entradas mais altas da cidade. E também uma companhia com o Teatro Experimental do Negro deixou em cartas [cartaz] durante 9 segundas feiras a peça Imperador Jones. Meu filho, que interpretou o Smithers, me contou, que o plano inicial tinha sido levar cada peça 2 ou 3 vezes. Mas a casa esteve sempre boa, ganhando se sempre lucros e o Imperador ficou nove vezes e poderia ficar mais ainda. O BOM TEATRO — e o nosso será um dos melhores, talvez O MELHOR — paga sempre e em toda parte até no meio de crises econômicos. TENHEMOS CONFIANÇA EM NOS MESMOS, EM NOSSO TRABALHO DE UM INTEIRO SEMESTRE. O *HAMLET* em toda parte do mundo — nunca teve casa vazia.

[...] Acredita numa velha pelle de raposa de teatro que passou pelas mambembes mais românticas de levante até os palcos mais nobres de occidente, que conhece o risco, a derotada e o sucesso, estando na fome como no galarim do espirito, acredite em min:

Nosso *Hamlet* é sucesso — também financeiro.⁸¹

Além da perspicácia de Harnisch, o trecho deixa entrever que, para ele, um repertório clássico poderia ser suporte de um teatro de qualidade que não estivesse dissociado por completo do universo do entretenimento e da empresa teatral. Harnisch defendia que a instauração de um teatro clássico no Brasil não devia se dar em paralelo às questões financeiras que envolviam o campo, e que Shakespeare só seria Shakespeare aqui se suas peças se configurassem também como êxitos de bilheteria. Apesar de terem sido poucas as entrevistas de Har-

⁸¹ Carta de 16 de setembro de 1947. Acervo Paschoal Carlos Magno.

nisch na imprensa, há uma declaração sua no *Correio da Manhã* que elucida tais aspectos do entendimento dele sobre o assunto:

O Brasil tem um teatro-boulevard [...] (e isto no melhor sentido da palavra) bastante bem desenvolvido. [...] Uma coisa porém falta ao cenário nacional: é o teatro clássico! Shakespeare, Goldoni, Schiller, Goethe, Molière são os maiores — também os maiores autores, de bilheteria, mas só quando bem representados. [...]

A grande tarefa do momento — e precisamos anos inteiros para concluí-la — para o teatro brasileiro é esta: “descobrir” Shakespeare e os outros clássicos — para a bilheteria, pois isso significa representar o verdadeiro Shakespeare, o eterno Shakespeare, o Shakespeare universal e assim também o Shakespeare moderno e brasileiro.⁸²

Essa noção particular de Harnisch, sobre o clássico como missão teatral e como salvaguarda de uma empresa artística, é o que talvez tenha dado a Paschoal a confiança necessária para investir em uma montagem de alto custo e para alugar um teatro para a apresentação de *Hamlet*, já sabendo que as justificativas cívicas do empreendimento não lhe dariam garantias de uma arrecadação condizente com os gastos que iam se delineando à sua frente. Retomando a carta de Harnisch, escrita quando o valor da verba do SNT, corrigida pelo ministro, já estava definido, encontra-se a proposta de um plano para avultar o ganho com a venda de entradas, a partir do aumento do valor delas em determinadas récitas. Nenhuma novidade para o teatro ou para Paschoal, o que Harnisch sugeria era a realização de uma estreia de gala, com a venda de 500 cadeiras (frisas e camarotes) a Cr\$ 100, o que daria, segundo ele, uma certa tranquilidade à temporada, posto que seriam arrecadados 50 contos (Cr\$ 50.000) só no primeiro dia de apresentação de *Hamlet* — mais da metade da subvenção oferecida pelo governo. Outra sugestão de Harnisch era fazer um recital de gala por semana com o intuito de aumentar a arrecadação da peça.

A estreia de *Hamlet*, como já havia sido feito outras vezes no TEB, foi uma récita de gala; depois dela, os valores das entradas baixaram, em geral, em torno de 50%. A produção do espetáculo buscou justificar ao público os preços eleva-

⁸² A primeira “Ofélia” no Brasil será Maria Fernanda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 dez. 1947. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

dos dos ingressos, que teriam sido planejados para as três primeiras sessões, mas que acabaram resultando em apenas uma *avant-première* nesse estilo. O anúncio que aparece no *Correio da Noite* ilustra o fato: “A direção do ‘Teatro do Estudante’ leva ao conhecimento do público, que executadas as récitas das três primeiras, feitas a preços excepcionais, como é justo, tratando-se dos seus pesados encargos financeiros, os demais espetáculos são a preços populares.”⁸³ De acordo com a análise dos borderôs dos espetáculos,⁸⁴ verifica-se que nenhuma outra sessão de gala, como havia proposto Harnisch, foi realizada. A arrecadação dos ingressos vendidos para a estreia da peça, seja por assinatura ou não, tampouco reverteu nos 50 contos sonhados pelo diretor alemão. A importância adquirida na noite inaugural de *Hamlet* foi a de Cr\$ 19.966,00, a mais alta de toda a sua temporada no Rio de Janeiro. O espetáculo teve uma média de arrecadação de Cr\$ 9.676 no Teatro Fênix e de Cr\$ 8.467,92 no Teatro República. O êxito do espetáculo foi tamanho que, depois de *A Castro*, *Hamlet* voltou para o Teatro Fênix, apresentando ainda mais cinco sessões, com uma média de arrecadação de Cr\$ 7.418,50, e se despedindo de vez no dia 28 de março de 1948, fechando um ciclo de 50 apresentações.

Em São Paulo, o sucesso foi ainda maior. A média de arrecadação de *Hamlet* no Theatro Municipal foi de Cr\$ 14.132,00, sendo que sua estreia apresentou uma receita bruta de Cr\$ 25.980,00. Na capital paulista, o grupo parece ter ficado com 75% da bilheteria, sendo o restante destinado para a concessionária do teatro, Gimaldi.⁸⁵

Dado o sucesso financeiro de *Hamlet*, ocorrem algumas alterações na dinâmica do grupo no que diz respeito a um regime de produção característicos do amadorismo teatral. Os atores, inicialmente caracterizados por sua benevolência cívica, começaram a ganhar um cachê de Cr\$ 50,00 a partir de meados de fevereiro. Pernambuco de Oliveira e José Jansen, responsável pela caracterização, também figuravam em meio à turma dos “recém-assalariados” do TEB, ainda que de maneira mais esporádica. A quantia fora acertada em reunião no dia 12 desse mesmo mês. Entretanto, a renumeração não era regular, o que deflagra a informalidade da situação. Antes disso, uma ou outra lista

⁸³ *Correio da Noite*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁸⁴ Documentos localizados no Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁸⁵ Informações obtidas da análise dos seguintes documentos, localizados no Acervo Paschoal Carlos Magno: borderôs do espetáculo, relação de receitas e despesas e caderno de anotações manuscritas de autoria não identificada.

encontrada em meio aos documentos contábeis do grupo aponta para o pagamento do que a produção do espetáculo denominou de “assistência social”. Sobre esse auxílio, a condição é ainda mais instável, pois nem todos os artistas envolvidos aparecem nas listagens, e o seu valor oscila bastante.⁸⁶ Dessa forma, fica visível que o êxito de *Hamlet* foi atribuindo um caráter semiprofissional a um conjunto amador que até aquele momento lidava apenas com a boa vontade de uma mocidade desinteressada.

Outra questão enfrentada por Paschoal, e que aparentemente está relacionada a essa mudança de configuração repentina no TEB, é a cobrança que Walter Schultz Portoalegre fez dos direitos autorais da música composta para *Hamlet*. No dia 20 de fevereiro, Paschoal recebeu no Teatro Fênix uma cobrança da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) pelo total dos 40 minutos de música executados no espetáculo. A carta mostra que a instituição e Paschoal já haviam tido um entendimento anterior sobre o assunto. Nesse momento, Paschoal declarara que, em virtude de um ajuste feito entre ele e Portoalegre, o direito autoral das músicas não estava sujeito a nenhum pagamento. Depois dessa carta, foi endereçada mais uma série de cobranças a Paschoal, nas quais foram incluídas as porcentagens relativas às apresentações feitas também em São Paulo. Ao final, a SBAT fixou, em nome do maestro, um valor de Cr\$ 15.000,00 pelo direito autoral,⁸⁷ quantia que parece nunca ter sido quitada por Paschoal, provavelmente porque esse tipo de “bem” era considerado uma doação de Portoalegre, ou, ainda, algo já incluído no montante pago pelos seus serviços de orquestra.

Assim, percebe-se que *Hamlet* traz novas implicações ao TEB ligadas ao universo dos profissionais. Paschoal passa a ter de lidar com contingências estranhas até então ao grupo, dado que até aquele momento o Teatro do Estudante estava inserido, exclusivamente, no domínio do amadorismo

⁸⁶ Esses fatos foram levantados com base na análise de documentos relativos às finanças da temporada de 1948 encontrados no Acervo Paschoal Carlos Magno. Esses registros, apesar de apresentarem certa organização, denotam uma ligeira bagunça na sistematização das informações precedentes das despesas e receitas do TEB. Isso leva à imprecisão dos dados e à percepção de uma situação geral de informalidade na rotina administrativa do grupo. O problema aqui, portanto, não é a dispersão de fontes, dificuldade recorrente para a nossa historiografia teatral, mas a própria falta de consciência do pessoal do Teatro do Estudante sobre os preâmbulos básicos para o gerenciamento de um empreendimento e/ou empresa.

⁸⁷ Cartas assinadas por Djalma Bittencourt (Superintendente da SBAT), datadas de 20 de fevereiro, 27 de julho, 6 de agosto e 11 de agosto de 1948. Acervo Paschoal Carlos Magno.

teatral. Nesse terreno, questões como cachê e direito autoral eram tratadas, e quando tratadas, de forma bem mais suave, visto que o desinteresse e o civismo do empreendimento serviam sempre como justificativas para amenizar cobranças dessa ordem. Contudo, outro tipo de questão também irrompe com essa situação de semiprofissionalismo que *Hamlet* condiciona ao TEB. A continuidade do programa traçado para a temporada de 1948 ficou quase comprometida, pois a estreia de *A Castro* significou, em um primeiro momento, a retirada de *Hamlet* de cartaz. Esse problema mostra muito bem o interstício que o TEB passou a ocupar a partir do sucesso de *Hamlet*. Pois a existência de uma espécie de ética amadorística impedia o TEB de usufruir, por completo, do êxito financeiro que esse espetáculo representava para o grupo. Uma declaração de Esther Leão publicada no jornal *Correio da Manhã* sintetiza muito bem toda essa situação do TEB. Trata-se da resposta que ela dá, como uma das diretoras de *A Castro*, à seguinte pergunta: “Com sua experiência não acha um erro a retirada do *Hamlet* em pleno sucesso, com casas esgotadas?”.

Comercialmente falando sim. Mas o “Teatro do Estudante” não objetiva lucros. Realiza um programa de cultura, inteligência, entusiasmo. “Hamlet” voltará mais tarde. Nada mais justo que as equipes de “Inês de Castro” e “Antígona” tenham também sua oportunidade.⁸⁸

A solução para o dilema imposto pelo êxito de *Hamlet* foi procurar por outro teatro para a tragédia de Shakespeare. Até chegar-se ao Teatro República, foi feita toda espécie de alarde em torno das peripécias causadas pela busca de um novo espaço. E, não com menos pompa, foi proclamado o fato de o Teatro do Estudante ocupar duas casas de espetáculo, simultaneamente, com dois elencos diferentes. Um anúncio de página inteira do *Globo*, por exemplo, trazia o seguinte texto: “Pela primeira vez, na história do teatro no Brasil, uma companhia com dois elencos, em dois teatros representando dois extraordinários sucessos”.⁸⁹

⁸⁸ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 fev. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁸⁹ *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1948. Álbum de Recortes Hamlet. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Inês de Castro ou *A Castro*

Configurando-se o segundo espetáculo da temporada de 1948, *A Castro*, ou *Inês de Castro* (como alguns se referiam), foi um desastre de bilheteria e de crítica quando comparado a *Hamlet*. A média de arrecadação do espetáculo, que foi rebatido quase que unanimemente pela crítica, não chegou a Cr\$3.600.⁹⁰ Alguns tentaram explicar o seu infortúnio com base no sucesso de *Hamlet*, mas o problema não parece ter sido a posição de “sombra” que um espetáculo ocupou em relação ao outro.

O erro de *A Castro* se concentra na escolha do próprio texto. Ao que tudo indica, um dos motivos que levou Paschoal a selecionar essa peça para a temporada de 1948 foi por considerá-la propícia para uma montagem condizente com a linha artística mais antiga do TEB — a sua fase inicial de grandes espetáculos. Porém, nem o texto nem o espetáculo agradaram o público e a crítica, que já haviam assistido a uma série de mudanças no cenário teatral carioca. Paschoal talvez não tenha percebido que, além de uma peça bem elaborada, calcada na unidade cênica como conceito e centrada no respeito ao texto teatral, se tornava necessária agora a presença de elementos mais fortes e de estética mais sofisticada para a criação de um espetáculo. Não bastava mais a presença de bailados, coros e comparsarias, em torno de uma obra de considerado relevo, para imprimir à cena a ideia do teatro como uma arte da síntese. Noção nova no final da década de 1930, ela já ia se consolidando passados dez anos, no Rio de Janeiro, pelo menos no campo do amadorismo. Se, em *Hamlet*, Shakespeare e Sérgio Cardoso alicerçavam o empreendimento, em *A Castro* nada além de um espetáculo de certo apurmo resplandeceu.

Outra questão que é discutível em *A Castro* é o aspecto “clássico” do texto. Paschoal sempre procurou justificar esse espetáculo a partir da sua iniciativa de montar uma obra de vulto da literatura portuguesa do século XVI. A investigação da relação de Paschoal com essa obra remete, contudo, a um episódio anterior à temporada de 1948 do TEB. Trata-se do espetáculo *A rainha morta*, do grupo

⁹⁰ Foram dadas 27 récitas de *A Castro*, em 19 dias, sendo que no fim de semana as sessões eram duplas. O regime de apresentações era o mesmo de *Hamlet*, com folga na segunda-feira, como nas companhias profissionais. A média de arrecadação foi estabelecida com base nos dados extraídos de um resumo da receita do espetáculo, documento que compõe o Acervo Paschoal Carlos Magno. De acordo com esse registro, apesar de não ter representado o mesmo sucesso de bilheteria que *Hamlet*, *A Castro* garantiu o mínimo exigido pelo teatro de Cr\$ 500,00 por sessão.

V Comediantes,⁹¹ estreado em 23 de novembro de 1946, no Teatro Ginástico.⁹² Outro fracasso na história do nosso teatro, essa montagem foi bastante questionada por se tratar da encenação de um texto de Montherlant, autor considerado colaboracionista com os nazistas pelos franceses (Brandão, 2009). Paschoal foi um dos críticos que repudiou a utilização da obra, lembrando que, se o grupo escolhera essa peça para atrair o público ou a colônia portuguesa, que tinham na memória o filme *Inês de Castro*, recém-passado no Brasil, deveria ter recorrido antes à tragédia de António Ferreira, *A Castro*. Esse texto corresponderia melhor à suposta pretensão de os V Comediantes, pois, de acordo com Paschoal, a peça era “de fato uma verdadeira obra de teatro, de ação direta com um sopro de eternidade na luta de seus heróis com o destino” (*Dionysos*, 1975, p. 70-71). Essa foi uma das únicas sentenças encontradas em que Paschoal fala sobre o texto de António Ferreira. Nela, percebe-se que Paschoal imprime um caráter de clássico à peça *A Castro*. Mas o texto encenado pelo TEB não foi esse, louvado por Paschoal, anos antes; o espetáculo do Teatro do Estudante corresponde antes a uma montagem da obra homônima de Júlio Dantas. Mencionada por Paschoal apenas como uma versão ou adaptação do texto de António Ferreira,⁹³ ela é, na realidade, outra obra, que se aproxima do texto original apenas em sua temática.

No arquivo pessoal de Paschoal foi encontrado o caderno de direção do espetáculo, que ficou sob sua responsabilidade e de Esther Leão. O documento é uma publicação não datada da Sociedade Editora Portugal-Brasil Limitada, sediada em Lisboa, com anotações manuscritas de Paschoal. O autor do volume é Júlio Dantas, e a obra, uma adaptação, em 4 atos, de *A Castro*, de António Ferreira. No prefácio do autor, presente no volume, consta que esse texto é a publicação da peça utilizada para uma montagem de *A Castro* estrelada por Amélia

⁹¹ Houve, já no final da trajetória de Os Comediantes, duas alterações no nome do grupo — uma para V Comediantes e outra, subseqüente, para Comediantes Associados. Essas mudanças consubstanciaram importantes modificações no quadro do pessoal do conjunto e em seus funcionamento e sistema de produção de espetáculo. Acerca do assunto, ver Brandão (2009) e Faria (2013).

⁹² Sobre *A rainha morta*, ver o trabalho de Michalski (1995) acerca de Ziembinski.

⁹³ Nos programas do espetáculo, impressos em dois padrões, localizados no Acervo Paschoal Carlos Magno, há a seguinte sentença de apresentação: “‘Teatro do Estudante’ em *Inês de Castro* (*Castro*) De António Ferreira — Adaptação de Julio Dantas, em três atos”. Já na crítica teatral que Paschoal fez da sua própria peça, datada de 29 de fevereiro de 1948, ele diz ser *Inês de Castro* “a bela tragédia de António Ferreira, versão do sr. Julio Dantas” (apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 109). Depois de muito tempo, Paschoal esquece de vez o nome de Júlio Dantas, ao lembrar: “Encenamos, em seguida [de *Hamlet*], no Teatro Fênix, a *Inez de Castro*, do António Ferreira” (*Dionysos*, 1978, p. 8). Nota-se, assim, que, para Paschoal, a obra que ele escolheu para a realização do espetáculo do TEB era de autoria de António Ferreira, alguém que ele considerava um dos grandes expoentes da literatura portuguesa, e não Júlio Dantas.

Rey Colaço, no Teatro Nacional Almeida Garret, em 1920, na capital portuguesa. Segundo Júlio Dantas, foi com esse espetáculo que o texto de António Ferreira saiu de um ostracismo teatral de mais de trezentos anos de esquecimento. Porém, para fazer tal obra subir ao palco, foi necessário fazer toda sorte de retoques no original:

Tratava-se duma obra de reconhecidamente insusceptível de se representar no texto integral, a não ser a título de divertimento erudito, como se usa nas universidades inglesas: foi necessário, portanto, afim se tornar possível a sua realização scénica e de assegurar a sua viabilidade perante as exigências do público moderno, introduzir modificações profundas quer na sua estrutura, quer na sua dinâmica, quer na sua expressão [...].

Que a sombra matriarcal do Mestre me perdoê, se puz na sua obra mãos irreverentes. Mas eu entendo, em minha consciência, que prestei à memória de Antônio Ferreira a maior homenagem que podia prestar-lhe, arrancando a *Castro* à poeira das bibliotecas, onde só conheciam os ratos e os filólogos, para, ao fim de três longos séculos, a atirar, em pleno esplendor e em plena glória, para a luz ofuscante do teatro.⁹⁴

Ora, percebe-se, portanto, que Paschoal não encenou o texto condizente com a finalidade que ele buscava imprimir ao TEB, principalmente naquele momento — a de ser um representante do teatro clássico no Brasil. Pois, mesmo que o classicismo de António Ferreira seja ou não questionável, o que foi levado à cena foi o assunto abordado por esse autor, e não a sua obra.

A apreciação de Hélio Tys sobre a escolha de Paschoal pela versão de Júlio Dantas em *A Castro* é bastante próxima da crítica de Paschoal sobre a montagem de os V Comediantes do texto de Montherlant. Para o crítico, tratava-se de uma adaptação que “diluiu a tragédia original, que vulgarizou o tema, que lhe tirou o ambiente de ‘fatalidade’ indispensável à tragédia, que lhe tirou o movimento”,⁹⁵

⁹⁴ Declaração encontrada entre as páginas 6-9 do referido volume, encontrado no arquivo de Paschoal Carlos Magno.

⁹⁵ TYS, Hélio. “A Castro”. *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 2 mar. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Quanto à apreciação que Paschoal faz do texto *A rainha morta*, traduzido por Brutus Pedreira, destaca-se: “É uma peça monótona, chatíssima — tem, é certo, passagens de alguma beleza, como o diálogo entre D. Pedro e D. Inês no segundo quadro do primeiro ato, e que há acentos remotos ao Shakespeare de *Romeu e Julieta*, e o velho rei tem, de quando em quando, frases de certa valia literária. Mas no resto

de forma a lhe dar frases musicais mais ou menos bonitas, mas que nada se aproximavam do que ele diz ter se convencido chamar de ação dramática. Já Gustavo Dória⁹⁶ alegou que a fraqueza da obra de Júlio Dantas estava no fato de ser impossível o espectador conhecer e acompanhar a história de Inês de Castro com base naquele texto. Daí teria resultado, de acordo com sua análise, o advento do canto e da dança que marcaram tão fortemente o espetáculo do TEB. Considerados por Dória elementos acessórios, eles teriam sido enxertados por Paschoal a fim de aproximar o espetáculo *A Castro* do original de Antônio Ferreira. Entretanto, conhecendo bem a magnificência que Paschoal gostava de imprimir aos espetáculos do grupo, desde *Romeu e Julieta*, é mais certo dizer que ele escolheu Júlio Dantas por enxergar em sua adaptação um “roteiro” propício para acomodar tudo o que ele considerava serem peças fundamentais para o seu “teatro de massa”. É o que aponta, ainda, a crítica de Accioly Netto:

O que não será de todo elogiável foi a escolha de “A Castro” para merecer a faustosa montagem que lhe deu Paschoal Carlos Magno. Possivelmente suas vistas se detiveram no original de Antonio Ferreira, apenas por não encontrar em língua portuguesa outro drama que se prestasse à composição de um grande espetáculo, vestido à caráter e com abundante com-parsaria, como parece ser de sua especial preferência.⁹⁷

Por meio do estudo das anotações presentes no caderno de direção de Paschoal, observa-se que ele foi o responsável pelo arranjo cênico do espetáculo; a ordenação de todos os elementos próprios à plasticidade da cena ficou ao seu cargo. Algumas indicações de Paschoal que caracterizam o tipo de decisões que lhe cabiam fazer como um dos diretores de *A Castro* (Figura 31) mostram que a música, os efeitos sonoros, as intenções de fala, a movimenta-

é o que há de pior estilo danunziano possível, diálogo rococó, artificial, cheio de ornatos, exaltações vazias, uma linguagem sem sentido dramático, de poesia barata de almanaque. [...] Como os heróis dessa peça enfadonha, particularmente o rei, falam, falam... Não são contudo como personagens de Shaw e Pirandello, para só falar autores da nossa época, que têm alguma coisa a dizer, que esgrimam com pensamentos e são por natureza inteligências machas, pois fecundam com emoções, reações, aprovações, aqueles que os escutam” (*Dionysos*, 1975, p. 69-70).

⁹⁶ DÓRIA, Gustavo A. “Inês de Castro” (A Castro) no Fênix. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1^a mar. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁹⁷ NETTO, Accioly. Os estudantes continuam. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

ção e o posicionamento dos atores, assim como a espacialização e o momento da participação do coro foram decisões de Paschoal. Com Esther Leão ficou, portanto, a incumbência de trabalhar com os atores para ensinar-lhes as premissas básicas da arte de interpretar, garantindo o que Paschoal denominou de “equilíbrio de representação” (apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 110).⁹⁸ Nada fora do comum em relação àquilo que já era estabelecido entre Esther Leão e Paschoal no que concerne a um regime de “divisão de trabalho” na criação de um espetáculo. Porém, nota-se, pela primeira vez no TEB, a atribuição de uma dupla como autores de um espetáculo. Antes, os diretores responsáveis pelo grupo, inclusive Paschoal, se contentavam em aparecer apenas como mentores do empreendimento. Entretanto, dadas as novas configurações do campo teatral no final da década de 1940, a assinatura do espetáculo passa a ser entendida como uma questão importante para os dirigentes do Teatro do Estudante, tornando-se, inclusive, um ponto de atrito no interior do grupo.

A carta de Claude Vincent,⁹⁹ que auxiliou na temporada de 1948 no que tange a uma espécie de formação teórica dos atores e serviços de apoio em *Hamlet*, mostra que houve um pequeno conflito na hora de atribuir o nome de quem figuraria ao lado de Paschoal na direção de *A Castro*:

Eu trabalhei o melhor que pude pra você, tanto nos bastidores quanto nos figurinos e ensaios para *Castro*. Mas vejo que para você este trabalho não tem sido de nenhum valor, e quero que você aproveite o sucesso que provavelmente terá com *Castro*, tendo então uma temporada de sucesso. Por essa razão, e também porque vejo que dona Esther realmente planeja fazer *Castro*, estou concordando com você e estou me retirando de *Castro*, exceto com o que eu posso ajudar aos atores com os figurinos, da mesma maneira que fiz com *Hamlet*. (Tradução livre)

No final, Claude Vincent sugere que, onde haveria de ser escrito direção de Paschoal Carlos Magno e Agneus Claudius, fosse removido o seu nome — o que, de fato, aconteceu. Quanto à participação de Claude Vincent em *A Castro*, seja na preparação ou nos bastidores do espetáculo, nenhum outro documento

⁹⁸ Termo retirado de uma das duas críticas que Paschoal escreveu sobre *A Castro*, publicada no *Correio da Manhã* em 29 de fevereiro de 1948.

⁹⁹ Documento sem data. Acervo PCM.

faz juízo aos seus préstimos, embora ela tenha, em algum instante, dividido as responsabilidades dos ensaios do espetáculo com Esther Leão na preparação do elenco. Um conflito semelhante a esse envolveu também o nome de Esther Leão e a montagem de *Hamlet*. De acordo com uma carta sua, remetida a Paschoal em 1950, Esther Leão revela que, inicialmente, o *Hamlet* seria sua incumbência. É do que ela trata na seguinte cobrança feita a Paschoal: “[...] depois de me dar Hamlet, você mo tirou, para o dar a um novo diretor que o pedia”.¹⁰⁰ Tais conflitos lembram aquele ocorrido em torno das figuras de Itália Fausta e Esther Leão, durante a preparação da temporada de 1939. Porém, aqui, essas divergências apontam também para a redimensionalização desses embates ligados à assinatura do espetáculo. Não é longe dessas circunstâncias que o nome de Paschoal vem atrelado ao de Esther Leão em *A Castro*.

É, portanto, com *A Castro* que se tem certeza de que a utilização de com-parsaria, danças e coros na criação de um teatro compreendido como arte da síntese é o núcleo do projeto estético de Paschoal, como diretor artístico do TEB. Esse espetáculo contou com todos os elementos que também caracterizaram *Romeu e Julieta*, *Leonor de Mendonça*, *Os romanescos* e *Palmares*. Dessa forma, eles são o que compõem a principal linha estética do Teatro do Estudante, com a qual os demais diretores artísticos ou cênicos do grupo tiveram de dialogar de uma forma ou de outra. Talvez em *A Castro* seja possível observar uma maturação dessa proposta cênica de Paschoal no que compete a uma melhor integração de alguns desses elementos da cena com o texto teatral. A participação do Coral Lutécia, por exemplo, extrapolou a execução das cinco canções presentes na peça.¹⁰¹ As moças que integravam o conjunto formaram também os coros cantados do espetáculo, sendo que seus gestos foram, inclusive, ensaiados por Vaslav Veltschek. Ele foi também o autor da coreografia da música "Pavana para uma infanta morta", de Ravel, que fechou *A Castro*, dançada pelo Conjunto Coreográfico Brasileiro (Figura 32).¹⁰²

¹⁰⁰ Documento sem data, encontrado no Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁰¹ De acordo com o programa do espetáculo, as cinco canções apresentadas foram: *Os figos pretos*, *A vida*, *A guitarra* (todas de Tomaz Lima), *Linda Ignez* (de Laura Wake Marques) e "Conserva me Domine" (de Furio Franceschino).

¹⁰² Em relação à questão do direito autoral, é curioso que Paschoal tenha pagado Cr\$ 500,00 pela execução da obra musical dançada pelo Conjunto Coreográfico Brasileiro, mas que nada tenha lhe sido cobrado no que se refere às músicas cantadas pelo Coral Lutécia (cartas enviadas por Djalma Bittencourt, da SBAT, em 4 de março e em 14 de abril de 1948. Acervo Paschoal Carlos Magno). Júlio Dantas, por sua vez, liberou a utilização de sua peça para o TEB, como apontam algumas notas de jornal encontradas no arquivo de Paschoal.

No entanto, ainda que se perceba um desenvolvimento na proposta cênica de Paschoal, o espetáculo foi em tudo refutado pela crítica. *A Castro* chega a ser caracterizada como “uma revista-melodrama, com quatro curtas cenas de ação, [...] com intermezzos de números orfeônicos e ‘ballet’”.¹⁰³ Os coros cantados foram o elemento cênico mais repudiado, e no qual Paschoal mais investiu. Ao que tudo indica, sua intenção era tentar garantir um caráter de tragédia para o espetáculo do TEB, que advinha de sua escolha pelo texto de Antônio Ferreira. Outro recurso utilizado por Paschoal, – o qual alude remotamente a uma estrutura dramática própria a esse gênero de texto – foi a repetição de determinadas falas ou palavras duas ou três vezes, com as mesmas ou com diferentes vozes. Mais uma vez, nota-se que o maior erro de Paschoal foi ter encenado um espetáculo que não condizia com o texto montado. Dessa forma, aquilo que fica de *A Castro* são perguntas que, de certa maneira, ecoam o que Paschoal havia questionado em *A rainha morta*:

Porque “A Castro” pelo Teatro do Estudante? Desejo de emulação com “Os Comediantes” que deram mais ou menos mal a peça de Montherlant sobre o mesmo tema? Desejo de atrair para o Fenix a colônia portuguesa? Tentativa de exploração proveitosa de um tema que o filme de Leitão de Barros, com Antônio Vilar, já havia explorado à sociedade e, também, de forma um pouco maçante?¹⁰⁴

Seminário de Arte Dramática e a Concentração Tijuca

Depois de seis anos que Paschoal permanecera na Inglaterra, o êxito de *Hamlet* garantiu não só o soerguimento do TEB, mas o retorno ao lugar de benfeitor do teatro nacional ao fundador do grupo. O principal ganho de todo esse episódio para o TEB foi, no entanto, a conquista de recursos para a instalação do Seminário de Arte Dramática — aquilo que viria a ser a concretização do título de “escola improvisada” que o Teatro do Estudante adquirira desde o seu primeiro espetáculo. O protótipo desse novo empreendimento do grupo remete, contudo, ao início dos preparativos dos espetáculos que fizeram parte do seu

¹⁰³ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 mar. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁰⁴ Fantasmas clamam por vingança... *A Noite Ilustrada*, Rio de Janeiro, 9 mar. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

programa de apresentações de 1948. O evento que serviu para lançar essa temporada tinha como objetivo chamar atenção para a questão do ensino do teatro no Brasil, e foi denominado de Concentração do Teatro do Estudante, ou Concentração Tijuca.

A Concentração do TEB foi uma espécie de colônia de férias que durou quatro semanas, na qual jovens estiveram reunidos num palacete na rua Desembargador Isidro para estudar teatro e ensaiar as peças que comporiam o repertório a ser apresentado em seguida pelo grupo. O imóvel cedido por Ricardo Jafet estava vazio quando emprestado a Paschoal. Os estudantes que ali dormiam, cerca de 90 pessoas,¹⁰⁵ se arranjavam usando colchões, redes e esteiras, distribuídos em quartos denominados de acordo com os personagens presentes nos textos que compuseram, ou comporiam, a temporada do TEB de 1948. As salas também foram batizadas com os nomes das obras a serem encenadas. A concentração teve início em 15 de julho de 1947, e ganhou considerável repercussão na imprensa. Houve até mesmo a publicação de alguns trechos do diário do evento no *Correio da Manhã* e em outros jornais cariocas. Esse documento, certamente idealizado por Paschoal como matéria de propaganda da concentração, era redigido pelos diretores do dia, jovens responsáveis por manter a disciplina, a limpeza do recinto e a boa organização do evento.¹⁰⁶ Todos os que “acamparam” na casa trabalhavam na manutenção do certame, que, segundo Paschoal, havia lhe custado Cr\$ 30.000,00.¹⁰⁷ O objetivo do evento

¹⁰⁵ Dado apresentado pelo jornal *O Globo*, em 28 de julho de 1947. Segundo essa mesma fonte, além dos jovens que dormiam no imóvel, havia também aqueles que frequentavam a sede sem lá pernoitar, que eram em torno de 80 estudantes. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁰⁶ Esse documento foi localizado no Acervo Paschoal Carlos Magno. Não é a rotina de todos os dias que se encontra registrada nesse diário. Não é possível, no entanto, saber se o diário da concentração está incompleto, ou se as lacunas existiam em seu aspecto original. Soltos, há ainda mais três depoimentos que completam o diário. Os estudantes que assinam tais relatos, tendo em vista os documentos localizados, são: José de Souza Lima, Alberto Sebastião Carlos Magno Pinto Martins, Carlos Couto (diretor do Teatro da União Fluminense dos Estudantes), João da Mata Coelho, Elisio de Albuquerque Filho, Pontes de Paula Lima, Geraldo Alves Queiroz, Sergio Britto, Jaci Campos, Helio Jones, Moyses Simas, Pedro Henrique, Armando Carlos Magno e Nilson Penna. O relato do primeiro dia da concentração seguiu uma dinâmica diferenciada, tendo sido redigido por Hermilo Borba Filho, como diretor do Teatro do Estudante de Pernambuco. O diário da Concentração do Teatro do Estudante foi a principal fonte para o estabelecimento da descrição e das considerações aqui redigidas sobre o evento.

¹⁰⁷ Paschoal relatou que contabilizava em Cr\$ 1.000,00 as despesas diárias da Concentração Tijuca. Parte desses gastos havia sido sanada com doações de particulares, como a da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, no valor de Cr\$ 10.000,00, conforme consta no relato do dia 20 de julho, presente no diário da concentração. Também foram, ocasionalmente, oferecidos aos estudantes, por aqueles que visitavam a casa, cigarro e vinho. Para o café da manhã, o diretor do dia recolhia dinheiro dos jovens, sendo que o

foi assunto de uma das declarações de Paschoal à imprensa: “O Teatro do Estudante quis, com esta concentração, dar o primeiro passo para a fundação de uma escola de arte dramática”.¹⁰⁸

A estrutura da concentração era simples, mas um tanto quanto ousada para a época. A rotina foi estabelecida em torno de aulas matinais de idiomas (Inglês, Francês e Italiano) e cursos pautados em aspectos pontuais para a formação do ator, seguidos, nos períodos vespertino e noturno, de conferências, leituras de peças,¹⁰⁹ atividades de traduções de textos¹¹⁰ e ensaios dos espetáculos *Hamlet*, *A Castro*, *Electra no circo*, *Antígona* e *Além do horizonte*. Também foram realizados saraus e concertos improvisados pelos estudantes. A concentração não deixou de receber visitas ilustres, fato de constante notícia nos jornais. Carlos Lacerda, Alma Flora e Henriette Morineau foram algumas das personalidades que lá estiveram para prestigiar o TEB, além de representantes da classe e do teatro estudantil, como José Lewgoy, do Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, Jerusa Camões, do Teatro Universitário, Valdemar de Oliveira, do Teatro dos Amadores de Recife, Hermilo Borba Filho e Aloisio Magalhães, do Teatro do Estudante de Pernambuco, além de integrantes do Teatro do Estudante da Bahia, de componentes da Orquestra Universitária da CEB e de delegados do Congresso Nacional de Estudantes.

O corpo docente da Concentração era um tanto quanto eclético, de modo que o seu programa de curso tinha uma base tradicional com alguns aspectos inovadores, sendo pautado bastante no trabalho vocal, mas com certa atenção para a questão da preparação corporal dos atores. Os professores e as aulas que compuseram a grade dessa academia improvisada de teatro foram: Esther Leão (Arte de Representar e Valor da Voz), José Jansen (Caracterização), Maria Rosa (Prosódia), Amorim Diniz, o Duque (Dança e Boas Maneiras), Nina Verchinina (Ginástica Rítmica) e Vaslav Veltchek (Ritmo/Reverências). Também foram ministradas aulas de Califasia, Mímica e Esgrima. Quanto às palestras, parte complementar do

almoço e o jantar eram dados pelo Saps (Serviço de Alimentação da Previdência Social), com exceção do fim de semana.

¹⁰⁸ O espetáculo de idealismo e inteligência que é a “Concentração do Teatro do Estudante” na Tijuca. *A Noite*, Rio de Janeiro, 24 jul. 1947. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁰⁹ *Huis-Clos* (de Sartre) e *A dama do mar* (de Ibsen) foram as duas peças lidas na Concentração do TEB, de acordo com dos documentos encontrados.

¹¹⁰ Essa atividade teria sido realizada mais pelas mãos de Jaci Campos e de João Augusto, os quais trabalhavam na tradução da peça *The Madman of the Roof*, anunciada como a primeira peça japonesa a ser montada no Brasil, a qual receberia, aqui, o título *O louco de Samki e os anjos cor de rosa*.

curso, foram realizadas as seguintes conferências: “História do teatro na França” (por Maria Eugenia Celso), “Fantasia e realidade no teatro” (por Guilherme Figueiredo) e “Teatro português” (por Tomaz Ribeiro Colaço). Raymundo Magalhães Junior e Bandeira Duarte também falaram ao pessoal da Concentração, mas os temas de suas palestras são desconhecidos. No dia 29 de julho, prestou-se uma homenagem a Mário Nunes pelos seus 33 anos de crítica. Nesse dia, Brício de Abreu discursou em nome da Associação Brasileira de Críticos Teatrais.

Segundo algumas notas divulgadas na imprensa, a curiosidade despertada pelo certame foi grande, tanto que, no penúltimo dia, o palacete da Tijuca foi aberto à visitação. O encerramento do evento, no dia 2 de agosto, também se deu com grande efusão, contabilizando a presença de 200 pessoas. A cerimônia de despedida foi transmitida pela rádio Mayrink Veiga, e foi marcada por uma procissão liderada por Paschoal e por alguns dos professores, diretores do TEB, artistas e visitantes que contribuíram com o evento. Houve ainda pronunciamentos de Guilherme de Figueiredo, em nome da Associação Brasileira de Escritores, Clovis Ramalhete, Claude Vincent, José Jansen e Bandeira Duarte. Além disso, os presentes proclamaram o seguinte juramento: “Juro por amor ao Brasil e à humanidade [que] lutarei sempre por um destino realizado em beleza, mas que não farei nenhuma concessão a quem quer que seja no que diz respeito a minha liberdade de pensar alto, de agir livremente, de falar livremente”.¹¹¹

Após a realização da Concentração, Paschoal partiu em campanha para angariar fundos para a instalação do Seminário de Arte Dramática. A maior parte dos anúncios da temporada de 1948 tratou também da intenção de Paschoal de criar uma escola de teatro no Rio de Janeiro, associada ao TEB. Ele submeteu pedidos a pessoas da iniciativa privada e a autoridades públicas. Antes mesmo do encerramento da Concentração Tijuca, por exemplo, Paschoal preparou uma carta a Adma Jafet, membro da família que lhe cedera o casarão na rua Desembargador Isidoro, solicitando o imóvel (por doação, empréstimo ou aluguel) para a fundação de uma escola que, de acordo com ele, o Brasil não possuía, mas cuja necessidade era urgente.¹¹² Vários foram os formatos que o Seminário de Arte Dramática recebeu entre o último semestre de 1947 e o primeiro de 1948, nas palavras de Paschoal. Portanto, é possível notar que ele se batia mais pela realização de um anseio — o de dar ao Teatro do Estudante uma escola — do que

¹¹¹ Relato avulso referente ao dia 3 de agosto, sem autoria definida. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹¹² Cópia da carta, datada de 29 de julho de 1947. Acervo Paschoal Carlos Magno.

por um projeto estritamente dito. Um dos mais elaborados e grandiosos programas para a implantação dessa escola apareceu publicado na revista *Vamos Ler* em março de 1948. O artigo traz a citação de uma longa carta que Paschoal endereçara ao ministro Clemente Mariani, em 11 de fevereiro daquele ano. No documento, Paschoal expõe o plano destinado à criação do Seminário de Arte Dramática, e solicita uma verba de Cr\$ 200.000,00 para a concretização da ideia.

Um dos primeiros parágrafos desse programa trata da finalidade do empreendimento: “A Escola terá um fim educacional e será ao mesmo tempo um laboratório, preparando profissionais para o teatro; cultivando não somente as qualidades intelectuais e físicas, mas também a personalidade de cada aluno”.¹¹³ Depois, segue o programa do curso, que teria duração de dois anos, com aulas diárias (exceto nos fins de semana), oferecidas em dois turnos, um diurno e outro noturno.

Quadro 10

	1) Técnica da cena
a) Arte de representar	2) Demonstrações práticas
	3) Realização cênica
	1) Voz e locução
b) Voz	2) Colocação da voz
	3) Aproveitamento
	1) Técnica da cena
c) Direção	2) Prática da direção
	3) Estilos
	1) Parte geral
d) Caracterização	2) Detalhes
	3) Exercícios

¹¹³ O Teatro do Estudante do Brasil cria uma Escola de Arte Dramática. *Vamos Ler*, 6 mar. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

	1) Desenho cênico
e) Cenografia	2) Execução de croquis e maquetes
	3) Decoração
	1) Noções gerais, através dos tempos
f) Costumes	2) Detalhes característicos
	3) Confeção
	4) Como usar os costumes
	1) Generalidade
g) Expressão	2) Particularidades
	3) Exercícios práticos
	1) Antiga
h) Literatura teatral	2) Romântica
	3) Moderna
	1) Luz
i) Atividades do palco	2) Contrarregra
	3) Sons
j) Esgrima	
k) Dança moderna	
l) Língua portuguesa	

Uma série de conferências de atores, diretores, cenógrafos e artistas de outras linguagens completaria o programa do curso. Estavam previstas ainda atividades que hoje são denominadas extracurriculares, como visitas a museus e igrejas, além de excursões a lugares de valor histórico e artístico. A preparação de elementos para o cinema e para o rádio figurava também como item desse plano, o qual contaria com outros dois departamentos: um de Dança e outro de Ópera. O exercício da crítica era preocupação de Paschoal como exercício de re-

flexão sobre a arte do teatro, e era parte do projeto de curso da escola. Os alunos do Seminário de Arte Dramática se exibiam em pequenos teatros de diferentes zonas da cidade, além de alguns deles poderem vir a tomar parte nos espetáculos que anualmente o TEB continuaria apresentando. E, para dar mais consistência à escola como instituição, Paschoal doaria sua biblioteca pessoal, formada por 2.500 volumes. A criação de um Museu Nacional de Teatro não deixava de estar vinculada ao empreendimento. E como se não bastasse todo esse projeto que já tinha ares de irrealizável, Paschoal estabeleceu ainda um Departamento Infantil, caracterizado como:

[...] espécie de Jardim da Infância, onde as crianças, além de aprender o abecedário, possam também desenvolver suas qualidades de expressão, através de jogos, dança, literatura de contos, um câoro, utilização da memória através de textos que sejam ministrados rudimentos da língua, geografia, história, lições de coisas, etc....¹¹⁴

É claro que o projeto não foi adiante, embora Paschoal tenha recebido os 200 mil cruzeiros do governo federal. O dinheiro serviria, segundo a carta reproduzida na matéria da *Vamos Ler*, para custear parte das despesas, que seriam sanadas também com o auxílio financeiro de particulares e a contribuição dos alunos.¹¹⁵ Entretanto, o resultado da aplicação da verba é quase vexatório. O Seminário de Arte Dramática em nenhum momento chegou a ser instaurado tal qual havia sido proposto em carta. Sua estrutura nem chegou a estar próxima àquela do programa curricular apresentado por Paschoal no plano endereçado a Clemente Marianni. O Seminário de Arte Dramática foi apenas uma versão expandida do que ocorrera na Concentração Tijuca. E, mesmo assim, só é possível acompanhar suas atividades, em termos de um cotidiano de aulas, até os preparativos dos espetáculos do Festival Shakespeare, apresentado em 1949. Depois, uma ou outra nota referente ao empreendimento aparece na imprensa, porém, são chamadas para a inscrição de alunos, publicadas, geralmente, no *Correio da Manhã*. Uma escola de arte

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Sobre isso, pode-se verificar que, durante os primeiros meses do Seminário de Arte Dramática, de agosto a outubro de 1948, alguns inscritos pagaram uma mensalidade de Cr\$ 30,00. Perante justificativa, parte dos alunos do curso parecia ter sido abonada quanto a essa "contribuição". Caderno de notas de Orlanda Carlos Magno e relações diversas referentes à administração do Seminário de Arte Dramática. Acervo Paschoal Carlos Magno.

dramática, com o peso de um curso de formação regular, tal qual Paschoal pretendia, nunca chegou a ser implementada por ele, apesar de suas tentativas ao longo também da existência do Teatro Duse.¹¹⁶

O Seminário de Arte Dramática foi inaugurado no dia 9 de agosto de 1948, e as inscrições para a escola, abertas em maio daquele ano. Na ocasião do ato inaugural do certame, foi lembrado o motivo da sua criação: “acabar com a improvisação e dar ao nosso país uma escola, onde possam vocações ser disciplinadas e orientadas no aprendizado das técnicas da arte cênica”.¹¹⁷ O evento ocorreu na sede da União Operária de Jesus, onde a escola foi acomodada provisoriamente, até passar, em setembro, para a Casa do Estudante do Brasil. Na ocasião da abertura do seminário, foi anunciado o seu corpo docente: Esther Leão (aulas de Representação), Sofia Magno de Carvalho (aulas de Indumentária), Agnes Claudius (aulas de Crítica Teatral), Stílio Alves de Souza (aulas de História do Teatro), Hoffmann Harnisch (aulas de Direção em Teatro), Paul Elkins (aulas de Cenografia), Amorim Diniz (aulas de Dança Moderna), Vaslav Veltchek (aulas de Gesto), Maria Rosa Moreira Ribeiro (aulas de Prosódia) e José Jansen (aulas de Caracterização). O evento contou com a presença do recém-empossado diretor do Serviço Nacional de Teatro, Thiers Martins Moreira, que disse nada prometer, mas afirmou que o Seminário de Arte Dramática poderia contar com sua boa vontade e apoio.¹¹⁸

Parece ter sido, inclusive, em decorrência da boa vontade e do auxílio de Thiers Martins Moreira que Paschoal recebeu a verba pleiteada ao ministro no início de 1948. Apesar de algumas notas e reportagens acerca de *Hamlet*, publicadas já no mês de fevereiro, indicarem como certa a concessão da subvenção destinada para a criação do Seminário de Arte Dramática, o processo do SNT referente a esse trâmite indica que a verba só foi liberada depois de inaugurada a escola do TEB. Em um ofício datado de 10 de setembro de 1948, destinado a Clemente Marianni, o diretor do SNT discorre sobre a necessidade de o órgão amparar a formação de artistas, mas reconhece os problemas existentes na estrutura do seu Curso Prático de Teatro:

A formação de atores e especialistas em todos os assuntos de teatro através de escolas ou instituições organizadas didática-

¹¹⁶ Sobre o assunto, ver Molina (2009).

¹¹⁷ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1948, Segunda Seção, p. 2.

¹¹⁸ *Idem*.

mente para esse fim; terá de ser um dos objetivos deste serviço. A precária organização atual do Curso Prático de Teatro subordinado ao SNT não atende aquela finalidade.¹¹⁹

Mais adiante no documento, Thiers Martins Moreira diz que é sua intenção dar ao curso do SNT uma organização e um desenvolvimento adequados. Mas, em vista do tempo e do fato de o TEB já ter instalado uma organização nesse sentido que lhe parecia assegurar bons resultados, ele propõe o pagamento do auxílio solicitado pelo grupo. Nesse mesmo ofício está a resposta afirmativa do ministro.

De fato, o Curso Prático de Teatro — que tinha uma proposta didática diferente da do Seminário de Arte Dramática, pois sua estrutura era a de um curso livre no qual os alunos se matriculavam em aulas específicas — enfrentou problemas sérios em 1948. O ano foi marcado pelo afastamento da bailarina Eros Volússia, que ministrava o curso de Bailado, e pela frequência quase nula nas outras aulas oferecidas pelo CPT: Arte de Representar e Canto. Com a entrada de Thiers Martins Moreira na direção do SNT, ele assumiu também o comando do CPT, que foi em tudo reformulado, passando a ficar mais próximo de uma escola dramática de formação regular e contínua, um pouco como Paschoal elaborara em seu plano apresentado ao ministro para a instauração do Seminário de Arte Dramática. Em 1949, o CPT passou do Teatro Ginástico para o terceiro andar do prédio da ABI e, em virtude dessa mudança, houve uma reformulação em sua estrutura e corpo docente (Castanheira, 2003).

A outra instituição pública destinada à formação teatral sediada no Rio de Janeiro, a Escola Dramática Municipal, criada em 1908, e que em 1953 viria a se tornar Escola de Teatro Martins Pena, como é conhecida hoje, também atravessava momentos difíceis em 1948. Era o primeiro ano da direção de Renato Viana, que havia encontrado a escola em estado lastimável, como ele mesmo relatou, em outubro daquele ano, em entrevista a Luiza Barreto Leite: “A Escola é hoje um corpo sem cabeça, um monstro, que não tem vida própria, nem vive, mas vegeta; sem sede, sem palco, sem técnica, sem verbas, sem destino” (apud Milaré, 2009, p. 323). Logo, é provável que a difícil situação em que se encontrava a Escola Dramática Municipal, assim como o CPT, tenha servido para fundamentar, de certa forma, o apelo de Paschoal pela criação do Seminário de Arte Dramática. Ao que tudo indica, tal problemática serviu para substanciar as suas declarações sobre a necessidade de fundar uma instituição voltada para o ensino da arte teatral, em

¹¹⁹ Processo nº 74772/48. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

todas as suas vertentes, no Rio de Janeiro. Talvez se some ainda a esse quadro o fato de a Escola de Arte Dramática de São Paulo ter sido inaugurada em 3 de maio de 1948, com uma aula proferida pelo próprio Paschoal (Hecker, 2009).

Entretanto, tão logo o sonho de Paschoal se realizou, tão cedo ele terminou. O Seminário de Arte Dramática começou a apresentar problemas em novembro. Uma nota do jornalista Hélio Tys conta que havia desavenças entre familiares de Paschoal e os seminaristas. Orlanda Carlos Magno, sua irmã, fazia parte da direção da escola junto a Áureo Nonato, além de Paschoal; e parece que ela é quem estava causando os conflitos que assolavam o empreendimento. O jornalista de *Diretrizes*, parafraseando Áureo Nonato, comentou o que ele lhe declarara sobre a responsabilidade de Paschoal: “[...] seu maior erro é não separar a família nos seus arroubos de idealismo”.¹²⁰ Entretanto, é provável que esse não tenha sido o principal motivo do progressivo esvaziamento do Seminário de Arte Dramática. A intermitência de suas atividades se deu, sobretudo, pela má administração e mau planejamento do empreendimento. Iniciar uma escola, nos parâmetros que Paschoal desejava, até poderia ser possível com os 200 mil cruzeiros do SNT, mas a continuação do Seminário de Arte Dramática dependia de ação administrativa mais contundente, a qual, paradoxalmente, não era condizente com o arroubo com que foi lançada e instalada a iniciativa.

Paschoal não deixou de receber críticas pelo modo como empregou a verba conquistada devido ao sucesso da temporada de 1948. Brício de Abreu, amigo de Paschoal, questionou em tudo o Seminário de Arte Dramática — seu nome, o local onde foi estabelecido e o direcionamento que estava sendo dado a essa escola logo no início de suas atividades. Segundo Brício, Paschoal estaria desvirtuando o propósito do seminário ao começar a lançar em sua coluna do *Correio da Manhã* “novos críticos”. Tratava-se da publicação de textos de alguns dos alunos de Claude Vincent, responsável pela cadeira de Crítica Teatral — a única aula que era realmente levada a sério no seminário, segundo o jornalista. Para Brício de Abreu, além de alterar o sentido da criação do seminário, Paschoal estaria dando falsas promessas aos jovens seminaristas, pois, segundo ele: “Os críticos de teatro, entre nós, são miseravelmente pagos, porque nenhum diretor de jornal meteu, até hoje, na cabeça a sua necessidade”.¹²¹

¹²⁰ TYS, Hélio. Teatro. *Diretrizes*, 11 nov. 1948. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹²¹ ABREU, Brício de. As loucuras de Paschoal III, *O Mundo*, 29 out. 1948. Álbum de Recortes Hamlet. Acervo Paschoal Carlos Magno.

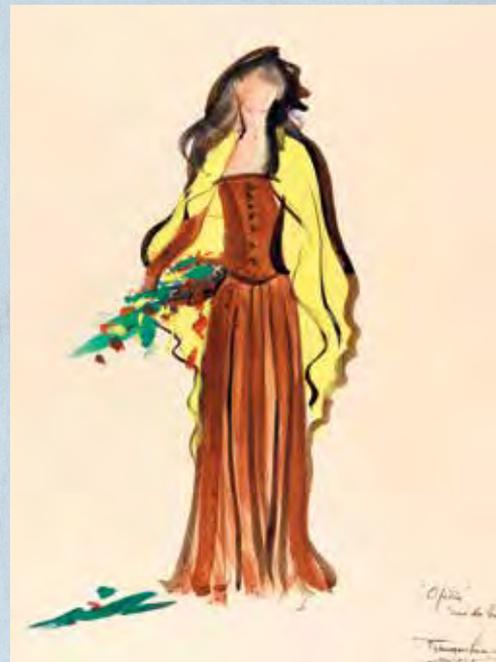
Cedo começaram os ensaios para o Festival Shakespeare dentro do Seminário de Arte Dramática. Uma relação de nomes, com uma rubrica de Orlanda que dizia “Entreguei os exemplares do livro *Romeu e Julieta* de Shakespeare, aos alunos”, mostra que, a partir de 27 de agosto de 1948, iniciavam-se os preparativos para a próxima temporada do TEB.¹²² Decerto, as aulas, ou algumas delas, foram mantidas juntamente com os ensaios, o que se assemelha ao que ocorrera na Concentração do TEB, em termos de estrutura do projeto. Mas é preciso lembrar que, se, na primeira vez, Paschoal empreendera um evento, na segunda, sua intenção era a de criar uma escola. Aí reside a principal crítica que deve ser feita ao direcionamento que Paschoal deu ao TEB depois da temporada de 1948. Paschoal buscou ampliar de tal forma o molde daquilo que lhe garantira sucesso, que o esgarçou. Pois o Seminário de Arte Dramática está para a Concentração Tijuca assim como o Festival Shakespeare está para *Hamlet*. Portanto, a próxima aparição do TEB não vai deixar de ser menos tumultuada do que foi o episódio do Seminário de Arte Dramática, resultando, inclusive, num dos mais apelativos textos de Paschoal, intitulado “A despedida do fracassado”.

¹²² Documento localizado no acervo Paschoal Carlos Magno.



Figura 23

Ao centro, no fundo da cena, estão o Rei e a Rainha; à esquerda, Hamlet deitado no colo de Ofélia; no meio do palco, no degrau mais baixo da escada, está o comediante que representava, na maior parte do tempo, de costas para a corte de Elsenor. Acervo Paschoal Carlos Magno.



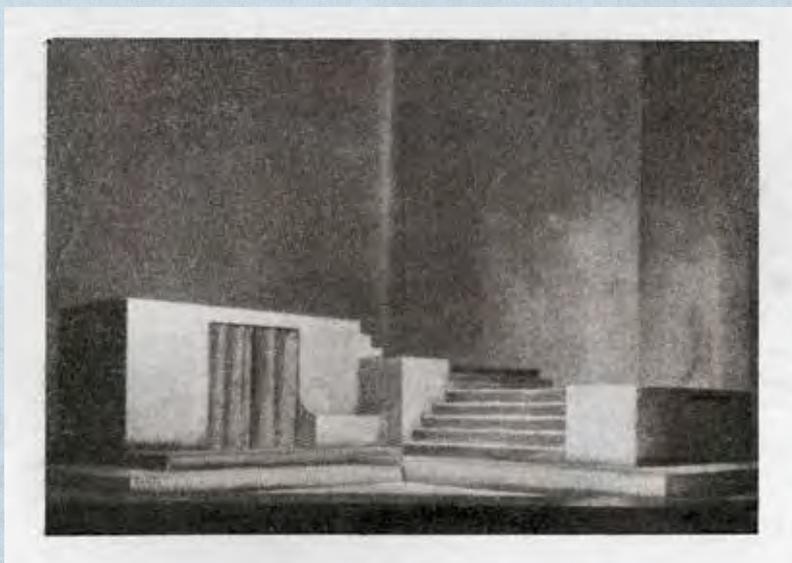
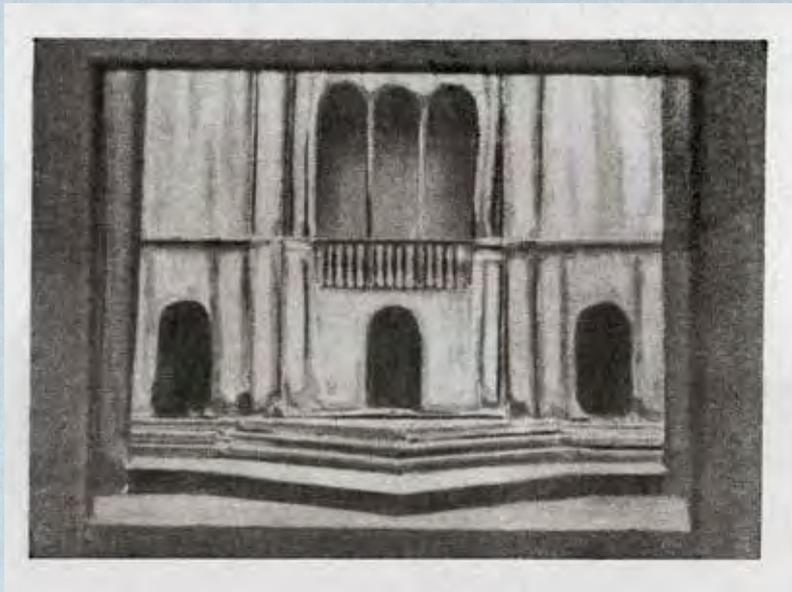
Figuras 24, 25 e 26

Estudos de Pernambuco de Oliveira. Cedoc/Funarte.



Figura 27

Nota-se que existia uma delicadeza e elegância nos croquis de Pernambuco de Oliveira que não aparecem nesta indumentária de Ofélia. Cedoc/Funarte.



Figuras 28 e 29

Conforme as indicações que aparecem no texto "Andaimos nos cenários shakespereanos", a primeira imagem corresponde ao cenário de *Otelo*, apresentado por Harnisch e Felix Cziosck; já a segunda se trata de um cenário para *Henrique IV*, também dado pelos mesmos diretores.



Figura 3o
Postal de Pernambuco de Oliveira.

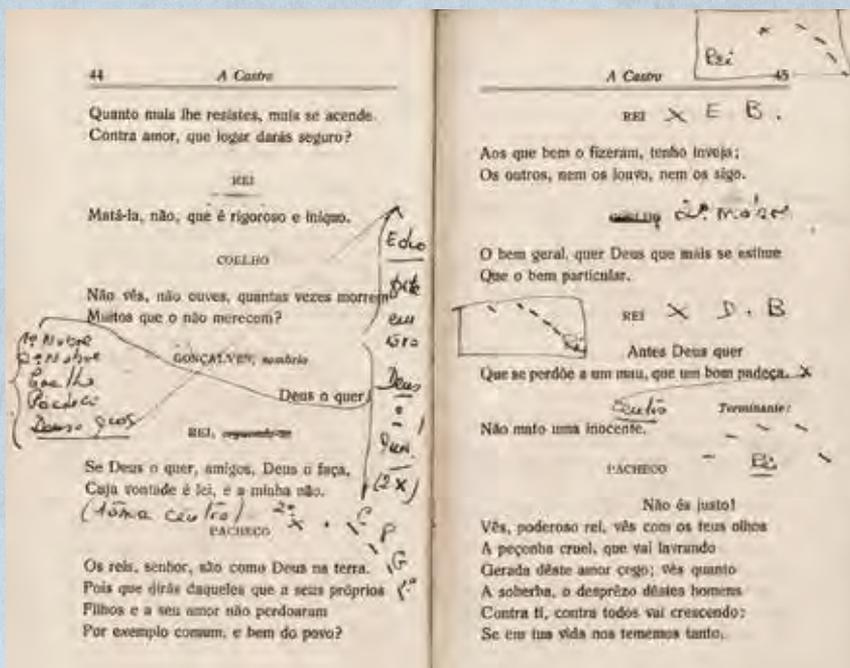


Figura 31
Aspectos das anotações de Paschoal referentes ao seu trabalho de direção em *A Castro*.
Acervo Paschoal Carlos Magno.



Figura 32
Imagem encontrada no *Relatório 1948*, da Casa do Estudante do Brasil. Acervo Paschoal Carlos Magno.



Figuras 33 e 34

Fotografias de *Inês de Castro* localizadas também no *Relatório 1948* da CEB. Na segunda foto é possível perceber como este espetáculo correspondia aos preceitos estéticos de um "teatro de massas", idealizado por Paschoal, no que tange à imponência da cena. Acervo Paschoal Carlos Magno.

5.

Sonhos de uma terra de verão

Shakespeare terá alguma vez nascido, vivido? Esse nome não terá sido uma máscara escondendo o nome de um qualquer, desafiando a eternidade? [...] Shakespeare tortura porque nunca houve, depois de Deus, nada que se criasse de maior no Universo que o seu legado espiritual.

Paschoal Carlos Magno¹

¹ MAGNO, Paschoal Carlos. Das minhas devoções. 1941. Conferência transmitida pela BBC/Londres. Londres, 10-11 mai. 1941. Documento datilografado. Acervo Paschoal Carlos Magno.

No Festival Shakespeare foram apresentadas as peças *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Sonho de uma noite de verão*, no Teatro Fênix, entre os meses de maio e agosto de 1949. O evento ocorreu em comemoração aos 20 anos da Casa do Estudante do Brasil, e foi caracterizado como a prova pública dos alunos do Seminário de Arte Dramática. Também estiveram programadas as peças *Otelo* e *Rei Lear*, que não foram realizadas em decorrência, principalmente, da crise financeira que assolou o TEB naquele ano. *Otelo* chegou a ser descartada em fase de produção já avançada, e *Rei Lear* foi anunciada sem nunca mesmo ter saído do âmbito do entendimento entre Paschoal, João Villaret e Francisco Ribeiro (o Ribeirinho). A proposta, presente no material de divulgação de *Romeu e Julieta*,² tinha na parceria entre os artistas portugueses e o TEB a base de sua edificação. A direção do espetáculo ficaria a cargo de Ribeirinho, e, além da presença de Villaret, *Rei Lear* contaria também com a participação de Maria Sampaio, além dos brasileiros Luiza Barreto Leite e Sadi Cabral, junto aos alunos da escola de teatro do TEB.

A respeito de *Rei Lear*, apenas duas fontes foram encontradas, as quais permitem delinear parte do que foi esse projeto e mostrar a imensa disponibilidade e ansiedade dos artistas portugueses quanto à realização desse trabalho com o grupo de estudantes de Paschoal. Trata-se de cartas enviadas a Paschoal por Ribeirinho e João Villaret em abril e junho de 1949, respectivamente. A primeira mostra que Paschoal é quem arcaria com as despesas da viagem dos artistas portugueses envolvidos na montagem da peça, sendo previsto um gasto de aproximadamente Cr\$ 8.300 para cada passagem de barco que transportaria os envolvidos. Os artistas portugueses deveriam embarcar para o Brasil em maio, conforme combinado, sendo que a partida de Ribeirinho estava prevista para antes da de Villaret, dadas as diferentes funções que lhes cabiam na montagem do espetáculo. Ribeirinho, em sua carta, versa também a respeito da dificuldade de encontrar uma tradução de *Rei Lear* que fosse apropriada para o palco, mas que também se mantivesse fiel ao estilo shakespeariano. Segundo ele, o ideal seria mesmo misturar uma versão brasileira dita mais acadêmica com a tradução de Julio Dantas: um trabalho que Ribeirinho poderia realizar em três ou quatro noites, com a ajuda de Paschoal. Ribeirinho alegava ainda já saber o que fazer quanto à direção de *Rei Lear*, estando certo de que o pessoal do TEB ficaria satisfeito com o seu trabalho; justificava, porém, que não fechara até aquele momento um plano de encenação para o espetáculo porque ainda estava esperando

² Programa do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

o texto que lhes serviria na montagem: “só não levo uma ‘mise-en-scene’ completa porque não tenho um texto que nos sirva em absoluto”. Por fim, o artista português escreve a Paschoal: “E cá fico esperando as vossas ordens, desejoso, pelas muitas saudades que sinto de todos os amigos, de voltar a essa linda terra, onde sei que o meu trabalho pode ser útil, e para quem não vou ragatear dedicação e gratidão”.³ A carta de Villaret, de cunho mais evasivo, apresenta algumas dúvidas em relação ao projeto que nunca seria concretizado:

Esta carta vai atrasada já quasi trez meses!

Mas a tua amizade com certeza saberá perdoar, aquilo que não é esquecimento nem ingratidão, mas apenas o resultado desta vida trepidante que é aquela que vive quem vive do teatro. Pela querida Maria e pelos jornais tenho estado sempre a par das tuas actividades [...]. Assim soube da enorme réussite [sucesso] da temporada de Ópera, e do lindo espetáculo que foi o “Romeu e Julieta”. Também aqui teve muita repercussão o sucesso da mise-en-scène da Esther Leão a quem peço que apresentes os meus melhores cumprimentos, bem como a esse admirável elenco de jovens que amam o teatro, e que a tua devoção conduz no mesmo sonho de beleza. As saudades do Brasil já são enormes e aguardo ansiosamente o teu chamado. Será que as coisas se complicam no sentido do tempo, e temos que contar com algum adiamento? Muito gostaria que me mandasses dizer alguma coisa, pois tenho um sem número de propostas as quais não darei solução sem saber o que há em relação à nossa combinação.

O Ribeirinho também aguarda todos os dias as ordens para seguir para ahi. Sei que já tem todo o plano de encenação do “Lear”, e creio que está um trabalho de enorme seriedade.⁴

Se essa carta é a última pista a respeito do que foi pensando para *Rei Lear*, mostrando que o espetáculo não saiu mesmo do âmbito das aspirações, *Otelo* chegou a assumir dimensões mais concretas, estando, inclusive, o espetáculo ensaiado quando abortado. Não é possível precisar quando Paschoal tomou a

³ Lisboa, 11 de abril de 1949. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁴ Lx [Lisboa], 19 de Junho de 1949. Acervo Paschoal Carlos Magno.

decisão de desistir de *Otelo*; aparentemente, foi só mais para o final do Festival Shakespeare que ele resolveu encerrar o evento com *Sonho de uma noite de verão*. *Otelo* foi noticiado ainda como o espetáculo que seria apresentado na inauguração do Teatro Copacabana, agendada para 29 de julho de 1949.⁵ Porém, o local foi inaugurado apenas em 9 de setembro, e com a peça *A mulher do próximo*, pela Companhia Abílio Pereira de Almeida (Dias, 2012). A versão de *Otelo* que seria utilizada pelo grupo aponta para uma tradução encomendada a Antonio Fernando Bulhões de Carvalho, com quem Paschoal já vinha se correspondendo desde fevereiro de 1948 a respeito do assunto.⁶ A direção do drama shakespeariano, no arranjo final de sua ficha técnica, ficou sob a responsabilidade de Adacto Filho, com cenário e figurino de Paul Elkins e músicas de Verdi.⁷ Entretanto, os nomes de Renato Viana e Hoffmann Harnisch também estiveram ligados ao empreendimento, em fases diferentes de sua ideação. É difícil precisar o grau de envolvimento do alemão com *Otelo*, porque o que se tem a respeito do assunto são notas de jornais que anunciam a preparação do Festival Shakespeare, nos primeiros meses de 1949. Em janeiro daquele ano, quando Harnisch aparece ligado a *Otelo*, o nome de Adacto Filho surge, inclusive, como diretor de uma pretensa *Megera domada*, que viria também compor o quadro de apresentações do Festival Shakespeare. Porém, em relação a Renato Viana, é possível precisar que ele foi convidado por Paschoal para dirigir *Otelo* e recusou a tarefa em decorrência dos outros compromissos com o teatro naquele momento. Tudo teria se passado por volta de abril de 1949, como mostra a carta enviada por Renato Viana a Paschoal:

Meu velho Paschoal,
um abraço.

Estive até esta manhã a estudar o melhor meio possível de enquadrar a responsabilidade do “*Otelo*” entre as absorventes responsabilidades que tomam todo o meu tempo à frente da Escola, na Comissão do Municipal e na estruturação definiti-

⁵ Festival Shakespeare. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1949, p. 17.

⁶ Considerações estabelecidas com base no programa do espetáculo *Romeu e Julieta* e no conjunto de cartas remetidas por Antonio Fernando Bulhões de Carvalho, encontradas no Acervo Paschoal Carlos Magno. Nessa correspondência também são tratados outros assuntos sobre a questão da tradução de obras shakespearianas para o português, como o trabalho realizado por Onestaldo de Pennafort em *Romeu e Julieta*, e uma possível transposição de *Rei Lear* por Bulhões de Carvalho.

⁷ Programa do espetáculo *Romeu e Julieta*. Esse documento traz, em seu verso, toda a programação do que viria a ser o Festival Shakespeare quando lançado o evento.

va do Anchieta, além da organização de “Drama”, o jornal que pretendo lançar até junho próximo.

Infelizmente, concluí pela impossibilidade.

Você sabe com que senso pânico da responsabilidade eu costumo encarar os problemas do teatro e o meu verdadeiro horror às improvisações e ao exibicionismo.

A tarefa com que você me distinguiu e generosamente me honrou, sinto que está além das minhas forças, no momento, preso, escravo, como me encontro, de outras missões de idêntica transcendência no sentido da nossa cultura dramática.

Tenho a certeza de que, com a minha renúncia — que só a mim prejudica — não lhe estou criando nenhuma situação difícil. Você está rodeado de inúmeras competências incomparavelmente maiores para essa altíssima tarefa e creio mesmo que o seu gesto — lembrando de mim — foi mais generosidade que outra coisa. Nenhuma dificuldade encontrará você na minha substituição, tanto mais quanto ainda nada se iniciou.

Confiantes na nossa velha sinceridade, que sempre nos manteve amigos, rogo-lhe transmitir as minhas razões aos jovens e brilhantes valores que você ia confiar-me nessa jornada artística que tanto os enaltecerá — e muito mais ainda aquele que tiver a ventura de guiá-los através desse caminho encantado e sempre misterioso do Teatro.

E em qualquer oportunidade — escusaria acrescentar — você ter-me-á, como sempre teve, ao seu inteiro dispor.⁸

Contudo, apesar da forte amizade que sempre existiu entre Paschoal e Renato Viana, e do seu desejo de colaborar com o TEB, Viana nunca chegou a participar de qualquer atividade do grupo. Mesmo assim, ambos se mostraram sempre muito atentos e solidários às causas de um e de outro. *Otelo*, com Adacto Filho na direção, chegou a ser anunciado no ano seguinte, em uma reportagem sobre o TEB: “O Teatro do Estudante, em 1950, só apresentará de Shakespeare *Otelo*, que deixou de ser representada o ano passado, devido

⁸ Documento datado de 22 de abril de 1949. Acervo Paschoal Carlos Magno.

a dificuldades financeiras conhecidas por todos”.⁹ Porém, esse espetáculo jamais foi exibido; o que ocorreu mais próximo disso foi a apresentação de cenas de *Otelo* por elementos do TEB e do Teatro Amador Pedro II, na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, em maio de 1950. Nesse evento, foram anunciadas as participações de Sylvia Orthof, José Maria Monteiro e Orlando Prado (como Desdêmona, Otelo e Iago), o que pode indicar parte da composição original do elenco da peça programada como espetáculo do Festival Shakespeare.¹⁰

Entretanto, não foram apenas *Otelo* e *Rei Lear* que deixaram de acontecer. Algumas das primeiras notas¹¹ acerca do Festival Shakespeare, publicadas em abril de 1949, incluíam no evento conferências sobre a vida e a obra do poeta inglês, ministradas por alunos do Seminário de Arte Dramática e outras personalidades de renome.¹² Além dos espetáculos, a única atividade que fez parte da programação do evento, e que de fato aconteceu, foi uma exposição de Edouard Loeffler. Durante as apresentações de *Romeu e Julieta*, foi exibida uma série de trabalhos do cenógrafo e ilustrador no saguão do Teatro Fênix. Tratava-se de cenários e figurinos de obras shakespearianas, diante dos quais, dizia Paschoal, o espectador teria a “oportunidade, ao entrar e sair [do espetáculo], ou durante os [seus] intervalos, de reavivar memórias ou ser informado visualmente das comédias, dramas e tragédias do mestre de Stratford-on-Avon, através dos trabalhos expostos” (apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 127). A exposição de Edouard Loeffler não foi noticiada pela imprensa, e, portanto, parece não ter causado grande repercussão. Mas o artista se mostrou extremamente grato a Paschoal, não só pela divulgação do seu trabalho no *Correio da Manhã*, como parte das estratégias publicitárias do Festival Shakespeare, mas pela própria exposição, iniciativa que ele entendia ser uma forma de reconhecimento da sua dedicação ao teatro.¹³

⁹ Festival do Autor Novo do Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 jan. 1950, p. 15.

¹⁰ Teatro Amador. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 maio 1950, p. 11.

¹¹ Como a nota intitulada “Teatro”, publicada na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1949, p. 6.

¹² Por exemplo: Teatro. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 abr. 1949, p. 6.

¹³ Em carta destinada a Paschoal, datada de 11 de maio de 1949, Edouard Loeffler agradece: “Trabalhado pela experiência da cultura e animado pelo permanente amor as belas formas de arte, só poderia partir de um espírito como o seu, o aproveitamento dos que vivem no silêncio mas sem abdicar da sua natureza, da sua sensibilidade e da sua profissão de artista.” Acervo Paschoal Carlos Magno.

O Festival Shakespeare começou no dia 19 de maio de 1949 com a *première* de *Romeu e Julieta*. O evento contou com a presença do ministro Clemente Marrianni e do diretor do SNT, os quais vinham confirmar o apoio do governo ao projeto cultural do TEB. Nessa noite, Thiers Martins Moreira discursou em prol do TEB abrindo assim a temporada do grupo, conforme relatou Aldo Calvet: “Em breves e incisivas palavras, disse [...] dos propósitos e finalidades dessa nova realização do Teatro do Estudante, considerando-a dentro dos intuitos culturais contidos no programa de ação do órgão técnico do Ministério da Cultura”.¹⁴ As palavras de Thiers Martins Moreira foram comentário geral da imprensa em meio às críticas de *Romeu e Julieta*. Mário Nunes, por exemplo, tratou de explicitar que o diretor do SNT declarou que “o Governo patrocinava o empreendimento do T.E.B. [...] e o apoiaria com os recursos, não muito amplos, de que dispunha”.¹⁵ O amparo institucional também foi reconhecido pelo grupo de Paschoal, e no programa do espetáculo havia uma nota que reafirmava uma aliança antiga entre o TEB e o SNT: “Todos os intérpretes de *Romeu e Julieta* são alunos do ‘Seminário de Arte Dramática’, escola mantida pelo ‘Teatro do Estudante’, em cooperação com o ‘Serviço Nacional de Teatro’, inaugurada em agosto de 1948”. É claro que, nesse momento, todos se referiam mais à soma que o TEB recebeu do SNT para a implementação da sua escola do que a qualquer outra que Paschoal viesse a solicitar e o governo, a conceder, ou não. Porque, apesar de todo esse clima de amistosidade, Paschoal não deixou de declarar, em sua coluna no *Correio da Manhã*, no dia da estreia de *Romeu e Julieta*, que o TEB não contava com nenhuma ajuda oficial para a realização do Festival Shakespeare, sendo imprescindível, portanto, a afluência do público ao Fênix para que o grupo pudesse apresentar o evento na íntegra.¹⁶

Paschoal utilizou novos e velhos recursos publicitários para avultar a noite de estreia de cada um dos espetáculos. Na sessão inaugural do festival, cada convidado de Paschoal foi surpreendido com o anúncio de seu nome em um alto-falante, um pouco à moda de um Chinese Theatre, de Hollywood, como relatou

¹⁴ CALVET, Aldo. Festival Shakespeare, no Fênix. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁵ NUNES, Mário. Festival Shakespeare. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁶ Um grande acontecimento de 1949: Festival Shakespeare. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 maio 1949.

Dinah Silveira de Queiroz.¹⁷ A ideia era fazer daquele dia um “acontecimento social e artístico”, como a equipe do TEB divulgara na imprensa, dois dias antes do evento. Para tanto, também foi prometido que integrantes do grupo, incluindo a presidente da CEB, Anna Amélia, conduziriam os espectadores aos seus lugares — prática semelhante ao que ocorria em Londres, Nova York e Paris, segundo o pessoal do TEB (*Dionysos*, 1978, p. 164-165). Já para a noite de estreia de *Macbeth*, foi programado outro tipo de estardalhaço:

Como na primeira representação de “Romeu e Julieta”, esta de “Macbeth” terá todas as pompas que o “Festival Shakespeare” bem merece, comparecendo a banda da Escola de Aeronáutica, composta de 80 sargentos sob a direção do maestro tenente Nascimento, gentilmente cedida pelo brigadeiro Dias Costa, para abrihntar a recepção dos convidados e espectadores da “primeira” de “Macbeth”.¹⁸

E se o teor de festa garantiu um caráter de suntuosidade e luxo ao evento nas estreias de *Romeu e Julieta* e de *Macbeth*, o propósito social da *avant-première* de *Sonho de uma noite de verão* resguardava a proximidade que o TEB mantinha com as causas relacionadas à educação, mesmo que, muitas vezes, essa relação se desse pelo viés que lhe era mais natural, a juventude. A primeira sessão desse espetáculo foi dedicada à Campanha de Alfabetização e Assistência Social de Cachoeiro de Itapemirim, movimento encabeçado por Zilma Coelho Pinto que visava erradicar o analfabetismo no município capixaba.¹⁹ Toda a renda obtida naquela noite foi destinada a essa campanha, fato que teve de ser explicado por Paschoal em sua coluna do *Correio da Manhã*, pois *Sonho de uma noite de verão* foi apresentado depois de anunciada a crise financeira do TEB, num dos mais conhecidos artigos de Paschoal, “Despedida do fracassado”. A explicação, dada a um leitor que indagara a respeito do caso, restringia-se a garantir que eram muitas as possibilidades de se criar noites especiais em torno de um mesmo espetáculo que estivesse para estrear, podendo, assim, a equipe do TEB se valer

¹⁷ QUEIROZ, Dinah Silveira. O homem que desafia Shakespeare. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 25 maio 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁸ Festival Shakespeare. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁹ Sonho de uma noite de verão. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

dos ensaios gerais de uma peça para a criação de diferentes tipos de sessões, voltadas para propósitos distintos.²⁰

Logo, percebe-se que, seja em clima de reunião da *high society* ou como evento inserido num certo filantropismo social, Paschoal buscou divulgar o Festival Shakespeare deixando claro qual era o lugar do TEB na sociedade da época. O grupo, desde a sua origem, vinha ocupando e se firmando nesse intervalo, no espaço reservado àqueles poucos que se deram a incumbência de guiar muitos, em que uma espécie de abnegação cívica vinha ganhando cada vez mais relevo a partir da realização de missões culturais e artísticas, que, se recebiam o adjetivo de educacional, tinham também muito de um caráter civilizatório. Não é fora desse contexto que a imprensa vai saudar, de maneira geral, a finalidade do Festival Shakespeare. Nos jornais, tratava-se do evento como algo que aliava à causa da instrução do povo a questão da formação artística de novos valores para o teatro nacional, visto que Shakespeare era, naquele momento, levado aos nossos palcos de forma mais sistemática a partir da atuação dos alunos do recém-organizado Seminário de Arte Dramática. Dessa forma, pode-se dizer que a finalidade educacional do TEB ganhou mais nitidez com o Festival Shakespeare, posto que os jovens artistas, em vez de serem tratados como atores improvisados, como antes, eram saudados, agora, como aqueles que estavam em processo de aprendizagem na arte de interpretar. Quanto ao público, este também podia desfrutar, com o Festival Shakespeare, de obras que em sua maioria ele conhecia apenas “por ouvir dizer”, como apontou Mário Nunes:

A razão de ser a serie de espetáculos deste ano do T.E.B. dedicada a Shakespeare é que o teatro de Shakespeare é, por si só, uma escola, escola para os artistas estreadores e para os espectadores. Em uma terra onde pouco se lê, nosso publico, salvo uma diminuta minoria, conhece Shakespeare “por ouvir dizer”. Pascoal Carlos Magno, com seu intento, quis trazer ao conhecimento pleno dos estudantes de teatro e da platéia

²⁰ A explicação completa de Paschoal revela, ainda, alguns preâmbulos da prática publicitária do TEB: “O Teatro do Estudante, antes de apresentar uma peça nova, a submete a vários ensaios gerais, como se fosse um espetáculo completo, no qual comparecem centenas de pessoas. Resolveu, a fim de ajudar aquela benemérita campanha, que o seu último ensaio geral não tivesse na platéia ‘caronas’; daí o espetáculo de ontem, sem a presença da crítica nem daquelas pessoas que são em regra geral convidadas para as ‘primeiras’. [...] Realizou um bom ensaio geral com público pagante. E ajudou, pouco, mas muito pelo valor da sua contribuição sincera, os vinte e cinco grupos gratuitos mantidos pelo entusiasmo da professora Zilma Coelho, em Cachoeiro do Itapemirim” (apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 136).

meia duzia das obras de maior projeção do genio inglês, realizando, assim, obra cultural de valia e da maior importancia para o juizo critico da massa, indispensavel á existencia de um publico de teatro e á sua consistencia.²¹

Assim, foi como se o Festival Shakespeare desse um arremate na proposta do próprio grupo, ao fazer de uma série de apresentações dedicadas ao poeta inglês a prova pública de jovens dedicados inteiramente à arte dramática e ao alevantamento do teatro brasileiro. Dessa forma ficava consolidada, ainda mais, a tríade que trazia na base de edificação do TEB as categorias arte, cultura nacional e mocidade. É o que sintetiza, por exemplo, o comentário de Plinio Bueno, em sua crítica de *Macbeth*:

Palavras não bastam para louvar o esforço de Pascoal Carlos Magno e do Teatro do Estudante na apresentação das obras de Shakespeare, das quais já nos deu "Hamlet", "Romeu e Julietta" e, agora, "Macbeth". Não é apenas o encontro da vocação artística, que já se revelou em Sergio Cardoso e nos seus colegas; não é somente o conhecimento, levado ao público, do que lhe estava hermeticamente fechado em matéria de teatro clássico; mais do que isso, é a atribuição, aos estudantes, de um papel na revelação da cultura e de sua popularização.²²

Esse papel, inclusive, foi o aspecto mais comentado nas críticas publicadas acerca dos espetáculos do Festival Shakespeare, visto ser o sacrifício e a dedicação dos jovens artistas entendidos como devoção a uma dupla que já vinha se configurando, havia algum tempo, como uma mistura indissolúvel no Brasil moderno: teatro e nação. Mesmo assim, o trabalho de alguns atores foi mais bem recebido do que o de outros, assim como foram questionados aspectos da encenação, do cenário e do figurino dos espetáculos do Festival Shakespeare, ainda que em relação a esses dois últimos elementos tenha se levado muito em consideração o fato de o grupo não dispor de uma farta receita para a montagem de suas peças.

²¹ Festival Shakespeare. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

²² BUENO, Plinio. *Macbeth*, tragédia em quatro atos de Shakespeare, pelo Teatro do Estudante, no Phenix. *A Noite*, Rio de Janeiro, 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

O *Romeu e Julieta* de 1949

Romeu e Julieta, dirigido dessa vez por Esther Leão, parece ter seguido um pouco o formato da montagem anterior do TEB. A tragédia dos jovens amantes de Verona ganhou, novamente, uma montagem de grande porte, aspecto garantido em boa parte pela inserção de bailados, dirigidos, dessa vez, por outro expoente da dança: Tatiana Leskova. A bailarina comandou o Ballet da Juventude,²³ responsável pela execução da parte coreográfica do espetáculo, traço, inclusive, pouco tratado na imprensa. Diferentemente do que ocorrera em 1938, quando Maria Olenewa figurou em quase todas as notas e críticas a respeito do primeiro *Romeu e Julieta* do TEB, em 1949, um dos únicos que garantiu uma apreciação ao trabalho de Tatiana Leskova foi Oswaldo de Oliveira. Entretanto, ao contrário do que ocorrera na estreia do TEB, o crítico se mostrou bastante reticente quanto a este aspecto da encenação da peça: “não apreciamos a inclusão da parte coreográfica do primeiro ato quer na idéia — fora do sentido da obra — mesmo já tendo sido praticada alhures, quer na própria execução”.²⁴

Análises depreciativas também não faltaram nas críticas dirigidas aos cenários e aos figurinos de *Romeu e Julieta*, criações de Santa Rosa — artista em alta naquele momento no teatro carioca. Alguns dos articulistas procuraram explicar tal insucesso isentando Santa Rosa da responsabilidade do fracasso. Mário Nunes disse que esses elementos eram “uma ideia daquilo que devia ser”,²⁵ e Gustavo Dória buscou na execução destes a explicação para os problemas de sua apresentação.²⁶ Uma biografia do artista, escrita por Barsante (1993), revela que Santa Rosa quis impedir que as cortinas do teatro fossem abertas em decorrência do péssimo resultado que tivera a concretização das suas ideias. A obra em questão, intitulada *A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa*, é um dentre os livros

²³ O Ballet da Juventude foi um conjunto ligado a duas instituições estudantis, a UNE e a Federação Atlética dos Estudantes, existente no Brasil entre os anos de 1945 e 1956. Tinha como objetivo a nacionalização e a modernização do balé feito no país, por meio da apropriação de uma tradição percebida na escola russa. (Cerbino, 2007).

²⁴ OLIVEIRA, Oswaldo. *Romeu e Julieta. A Manhã*, Rio de Janeiro, 21 maio, 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

²⁵ NUNES, Mário. Festival Shakespeare. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

²⁶ A apreciação completa de Gustavo Dória sobre o trabalho de Santa Rosa é: “Os cenários e os vestuários de Santa Rosa não nos pareceram executados com absoluta compreensão: sente-se a distribuição de colorido bem feita mas não se sente um trabalho cuidado de execução”. DÓRIA, Gustavo. *Romeu e Julieta. O Globo*, Rio de Janeiro, 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

escritos por Barsante sobre o cenógrafo. Essa informação, no entanto, aparece descontextualizada, sem qualquer menção a fontes primárias, e em meio a um trecho do texto que apresenta erros sumários sobre a trajetória do TEB:

Ao criar o Teatro do Estudante do Brasil, Paschoal Carlos Magno convocou para o empreendimento todos os estudantes universitários desejosos de fazer teatro, e traçou um plano de ação que previa a montagem de um repertório baseado apenas nas obras-primas da dramaturgia universal. Para a produção inicial a escolha recaiu em *Romeu e Julieta* [...], de Shakespeare, numa produção especialmente feita por Onestaldo Pennafort. A direção foi confiada a Itália Fausta, e a cenografia e figurinos a cargo de Tomás Santa Rosa, que ameaçou não permitir que se erguessem as cortinas devido à “péssima” execução dos seus cenários. Na segunda fase, o TEB contou com a decisiva colaboração da atriz portuguesa Esther Leão, que assumiu a direção artística do grupo. (Ibidem, p. 76)

Percebe-se, portanto, que o autor se atrapalhou em relação às duas montagens de *Romeu e Julieta* realizadas pelo TEB. Ainda que a descrição acerca do episódio que envolve Santa Rosa seja bizarra, Barsante não foi o único a se confundir sobre os aspectos desses dois espetáculos apresentados em 1938 e 1949. Gustavo Dória (1975), anos mais tarde, em seu livro sobre o teatro moderno no Brasil, também cometeu um erro no que tange à tradução utilizada no espetáculo de estreia do TEB. Dória relatou que a versão utilizada no primeiro *Romeu e Julieta* foi de autoria de Onestaldo de Pennafort, obra que serviu apenas para a segunda montagem do grupo. O primeiro espetáculo do TEB, conforme já tratado, foi realizado com base na tradução portuguesa de Domingos Ramos.

Voltando, porém, ao trabalho de Santa Rosa em *Romeu e Julieta*, é possível observar, pela comparação estabelecida entre os croquis do artista e as fotos do espetáculo (Figuras 35 a 38), que a execução do cenário da peça ficou comprometida porque a concretização das ideias de Santa Rosa, em termos de planos e perspectivas, se deu muito a partir de arranjos de telões. Além disso, alguns elementos do cenário previstos por Santa Rosa não foram inseridos no palco, havendo, assim, uma simplificação no plano estético do artista por parte da produção de *Romeu e Julieta*.

Ainda que muitos quadros pareçam ter ficado comprimidos, em termos de espacialização da cena, devido aos problemas ocorridos na concretização do cenário de Santa Rosa, não deixaram de existir em *Romeu e Julieta* momentos de maior amplitude no que tange ao aproveitamento do palco em quase toda a sua profundidade (Figura 39).

Contudo, se nada poderia ser mais insano e descabido no que diz respeito aos protocolos de uma nova cenografia que vinha surgindo no Brasil, as soluções dadas para a construção do cenário de *Romeu e Julieta* eram, no entanto, as mais condizentes com o orçamento do grupo. Ainda assim, apesar de apresentar sérios problemas quanto a sua execução, quem não poupou Santa Rosa foi Maria Jacintha, que questionou o projeto estético do artista em si. Em sua apreciação de *Romeu e Julieta*, ela diz que a única falha imperdoável do espetáculo era o trabalho de Santa Rosa, posto que consistia em obra de artista consagrado. Para ela, os seus cenários eram “infelizes, em quase sua totalidade, e sua indumentária sem unidade, sem harmonia (a não ser, talvez, a das cores) e sem beleza”.²⁷ Maria Jacintha questiona então a razão de Paschoal não ter dado a um dos seus estudantes a incumbência que deu a Santa Rosa, visto ser o Festival Shakespeare uma prova para os alunos do Seminário de Arte Dramática.

Entre o elenco de *Romeu e Julieta*, os artistas Narto Lanza, Sylvia Orthof e José Ricardo, que interpretaram respectivamente o casal romântico e Mercutio, foram os que apresentaram melhor desempenho, segundo a crítica. Porém, sobre o trabalho do primeiro deles se estabeleceu uma pequena polêmica: se Narto Lanza imitava ou não Sérgio Cardoso em sua interpretação de Romeu. Gustavo Dória, dizendo que se tratava de um “moço de possibilidades e possuidor de um órgão vocal privilegiado”, ou seja, de figura promissora, recomendou:

Precisa, quanto antes, afastar de si, eliminar a facilidade com que assimila recursos de outros artistas, como por exemplo, de Sergio Cardoso. Por momentos tem-se a impressão exata de que ele vai dizer: quer ver como eu sei imitá-lo? E durante instantes temos uma copia de Sergio Cardoso em cena, na voz, no gesto e até no andar.²⁸

²⁷ JACINTHA, Maria. Festival Shakespeare: *Romeu e Julieta* pelo Teatro do Estudante. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

²⁸ DÓRIA, Gustavo. Romeu e Julieta. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Paschoal, diante dessa discussão que se criava nos jornais envolvendo Narto Lanza, de que as palavras de Dória são exemplos, não deixou de opinar em favor do seu ator, alegando que a proximidade, ou similitude mesmo, entre o trabalho de um e de outro era consequência da escola que ambos frequentaram: o Teatro do Estudante. Como integrantes do mesmo grupo, buscava explicar Paschoal, Sérgio Cardoso e Narto Lanza, assim como todos os que saíram do TEB, tiveram a mesma educação artística:

[...] aprenderam esgrima, movimentos rítmicos, dança moderna e maneiras com os mesmos professores. Uns e outros manusearam os mesmos livros de teatro e dança que fazem parte de minha biblioteca. Uns e outros encontraram ambiente para discussões no meio do TE, frequentaram e frequentam juntos todas as “primeiras”, vão sozinhos ou por mim acompanhados a conferências, concertos, exposições. Influenciam-se reciprocamente nas idéias e observações, reflexos de aulas ou do convívio com artistas de todas as artes que lhes é imposto sem rigidez alguma, naturalmente, vão gradualmente melhorando seu gosto em trajés, gestos e palavras. (*Dionysos*, 1978, p. 171)

É interessante notar como, em meio aos esclarecimentos dados por Paschoal, revelam-se mais alguns dos detalhes do TEB como escola de teatro, que tinha, além do aprendizado de técnicas e uma proposta de treinamento corporal, ainda que um tanto quanto insípida, uma preocupação em relação à formação de um juízo estético em seus alunos. Envolvida também no debate, Esther Leão procurou, assim como Paschoal, no ensinamento que passara a Narto Lanza, justificar a semelhança que estava em discussão. Porém, sua explicação se concentrou na questão do que era entendido por ela como um estilo de interpretação para o teatro clássico. Alegando que fora ela quem guiara os primeiros passos de Sérgio Cardoso — referindo-se ao seu trabalho no Teatro Universitário, de Jerusa Camões —, Esther Leão disse que, tanto em relação a um quanto ao outro, ela ensinara a mesma coisa, visto que o teatro clássico obedecia a uma técnica que ninguém variava, ou que ninguém até aquele momento variara, na qual “o gesto tem que ser largo e amplo; a voz tem que ser profunda, redonda, cheia e doce” (ibidem, p. 172)

Contudo, se Narto Lanza imitou ou não Sérgio Cardoso, o episódio importa menos como fato em si do que em vista do que ele representa como questão a

ser considerada. A figura do fenômeno substanciava o TEB de tal forma, naquele momento, que Paschoal enfrentou alguns problemas na escalação do elenco para as peças do Festival Shakespeare, pois a participação de determinados jovens já não se mostrava mais tão desinteressada quanto antes do acontecimento *Hamlet*. Se, desde o seu começo, o grupo atraía iniciantes que desejavam fazer carreira no teatro, dado o aspecto do TEB de celeiro de novos talentos, com o sucesso de Sérgio Cardoso, o grupo passou a representar promessa de ascensão meteórica para moços e moças que desejassem ingressar no profissionalismo tão logo estreassem no palco. E, diga-se de passagem, estreassem tarimbados pela ousadia de encarar o que muitos reservavam para o fim de suas carreiras: Shakespeare. Na expectativa de alguns jovens, o que estava em jogo no TEB como ambiente eram três fatores que tornavam o sucesso mais próximo dos iniciantes: o TEB como escola, na qual era possível aprender as primeiras lições sobre a arte de representar com os diretores do conjunto; a visibilidade que o grupo garantia aos seus integrantes na imprensa, em decorrência do que Paschoal representava como possibilidade midiática; e a simpatia já garantida da crítica, que sempre enxergava no exercício artístico dos moços um antídoto para uma espécie de prosaísmo cultural da nação. Assim como Paschoal lançara Sérgio Cardoso, alguns queriam também ser apresentados para o meio teatral carioca com os holofotes que haviam iluminado tão recentemente a estreia daquele jovem de 22 anos que, de repente, passou de ninguém a astro. Incidências desse tipo não eram generalizadas, mas ocorriam principalmente na briga pelos protagonistas das peças. Nesse tocante, é ilustrativa a carta que José Ricardo encaminhou a Paschoal em decorrência de uma dança das cadeiras que caracterizou a escolha de quem seria quem em *Otelo*:

Lamento que não possa fazer YAGO. Lamento porque você me deu sem que eu pedisse (Lembra-se? — Iria dirigir nos então Dr. Renato Viana). [...]

Lamento porque esse, de toda a obra de Shakespeare, é o papel que mais sinto e mais gosto (Ninguém no Seminário o ignora, inclusive Miss Claude que no ano passado gastou duas aulas falando sobre a personalidade de yago a meu pedido.) [...]

Você argumenta que o papel está dado a um mês. Há muito mais tempo o estava para mim. Porque esse rapaz merece mais a sua consideração do que eu? Não lhe tenho dado provas de estima e de fidelidade? [...]

Não chame ambição a minha vontade de fazer Yago depois de Mercutio e Macbeth. É ao mesmo tempo um novo carater e um novo diretor. Foi você mesmo quem me incultou no sangue o germe do teatro e tal foi o resultado que me decidi a seguir carreira seriamente, mas preciso de estudo, tarimba e de diretores e você pode me da-los. Não me negue, Paschoal. Tenho pressa em fazer carreira pois você sabe que luto com dificuldades financeiras, que sustento minha mãe e que até o emprego, meu unico meio de subsistencia não está mais seguro.

Alem disso eu sou dos que tenho valorizado sua temporada (segundo a critica e o publico) e portanto dos que merecem sua atenção.

Porque não repetir o sucesso do casal Macbeth com o casal Yago, tornando tradicional uma dupla que tão bem se harmonisa?²⁹

Confusão semelhante a essa descrita por José Ricardo aconteceu também em relação à escalação de *Macbeth*. É difícil de entender o que ocorreu de forma sistemática, mas Paschoal recebeu um abaixo-assinado dos alunos do Seminário de Arte Dramática em favor de José Ricardo. No documento, era solicitado a Paschoal que fosse dada ao ator uma oportunidade de confronto, por meio de teste público, com o colega rival que disputava o papel principal do espetáculo. O objetivo do embate era aquilatar “as verdadeiras possibilidades de cada um” em razão unicamente do que eles pudessem apresentar, “absolutamente livre de qualquer influência partidária”.³⁰ José Ricardo havia representado o papel de Macbeth, e seu desempenho fora considerado bastante satisfatório pela crítica, assim como ocorrera com ele como Mercutio. Entretanto, José Ricardo não foi o único a escrever a Paschoal ou a ser protagonista desse tipo de intriga. Ary Palmeira, também em carta a Paschoal, buscou esclarecer uma situação embaraçosa, na qual lhe havia sido prometido um personagem por Paschoal — Mercutio — e depois lhe sido tirado, sem que ele houvesse ao menos tido a chance de realizar um teste para o papel. E, apesar de Mercutio ser a causa da desavença, o

²⁹ Rio de Janeiro, 28 de junho de 1949. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁰ Documento sem data, assinado por alguns dos artistas que participaram do Festival Shakespeare. Acervo Paschoal Carlos Magno.

conteúdo da carta de Ary Palmeira revela que o problema não foi José Ricardo. Seu nome nem é citado por ele. O motivo principal da reclamação do jovem ator eram as promessas que Paschoal lhe fizera sem saber se seria ou não possível cumpri-las.³¹

As promessas de Paschoal sobre a distribuição de personagens revelam que o fundador do TEB acabou insuflando as ambições de alguns dos jovens integrantes do grupo, colocando-os, conseqüentemente, em completo desalinho com a proposta do Festival Shakespeare como prova pública do Seminário de Arte Dramática. Sylvia Orthof lembra que um “sistema de rodízio” foi instituído para a escalação dos papéis principais dos espetáculos que compunham o evento: “Quem fazia um papel importante numa peça, ia fazer papel secundário noutra. Fiz a Julieta e em *Sonho de uma noite de verão*, [e] em *Macbeth*, fui quase figurante, apenas” (*Dionysos*, 1978, p. 99-100). Esse princípio foi estabelecido para dar igual oportunidade aos alunos do curso de Teatro do TEB, e foi, inclusive, por vezes ressaltado na imprensa como prova de humildade de alguns atores. Narto Lanza, por exemplo, foi saudado pelo jornal *O Mundo* porque, depois de ter sido destacado pela crítica em virtude do seu desempenho como Romeu, apareceu fazendo uma ponta em *Macbeth*. Elogiando o seu “espírito de equipe” e a sua “atitude de disciplina”, a reportagem buscava fundamentar no conceito de grupo o verdadeiro espírito do teatro,³² pondo-se em consonância com o que tanto o TEB quanto o seu fundador vinham tentando vender como proposta de amadorismo estudantil, apesar de alguns disparates de Paschoal.

Assim como no programa do espetáculo *Romeu e Julieta*, a participação dos alunos do Seminário de Arte Dramática também estava discriminada no mesmo tipo de documento referente a *Macbeth*. Porém, em relação ao elenco do segundo espetáculo do Festival Shakespeare, uma distinção era feita entre os diferentes níveis dos alunos da escola de teatro do TEB. Consta no registro em questão que competia aos alunos do primeiro ano do Seminário, ou seja, aqueles que teriam ingressado em 1949, a composição das massas (a comparsaria), e os personagens da peça ficavam reservados aos jovens que haviam iniciado o curso no ano anterior, na

³¹ Rio 21/06/1948. Acervo Paschoal Carlos Magno. A datação da carta é bastante estranha e impossível de ser investigada, mas, de qualquer forma, é certo afirmar que ela não corresponde ao momento em que foi escrita. Esse fato, entretanto, não invalida a análise realizada, pois fica claro pelo conteúdo do documento que ele se refere ao Festival Shakespeare.

³² Em primeiro lugar, Narto Lanza... *O Mundo*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

verdade, um pouco antes dos outros.³³ O elenco de *Macbeth* totalizou 110 pessoas, segundo as palavras de Paschoal publicadas no *Correio da Manhã* em 16 de junho, um dia antes da estreia do espetáculo (Carvalho e Dumar, 2006, p. 128-129).

Macbeth

Macbeth substituiu *Romeu e Julieta*, depois de essa peça ficar em cartaz por três semanas consecutivas, obtendo uma média de apresentações de oito sessões por semana, sendo que aos sábados e domingos havia sempre quatro récitas no total. Ao contrário da primeira peça do Festival Shakespeare, *Macbeth* teve um regime de exibição mais irregular, contabilizando 19 sessões.³⁴ A crise financeira do TEB foi anunciada em meio à temporada de *Macbeth*, o que atrapalhou o seu ritmo de apresentações. Porém, o espetáculo em geral parece ter sido mais bem-aceito pela crítica do que aquele que abriu o Festival Shakespeare; pois, ainda que *Macbeth* não tenha sido objeto de muitas apreciações, aqueles que falaram dele ressaltaram preferir o segundo espetáculo do evento. Aldo Calvet traçou a seguinte comparação entre um e outro: “Superior, sem dúvida, a *Romeu e Julieta*, pela segurança dos intérpretes e pelo zelo da indumentária, em essência e conteúdo o espetáculo causou boa impressão, oferecendo aspectos de rara beleza poética e emoção profunda”.³⁵ Opinião parecida é a de Claude Vincent: “[...] num ambiente belo, com roupas de um valor indiscutível movimentam-se os alunos do Seminário de Arte Dramática, com uma segurança e um ritmo extremamente superiores ao que conseguiram na primeira peça do Festival Shakespeare” (*Dionysos*, 1978, p. 174-175).

Foram três os pontos mais destacados pela crítica em relação a *Macbeth*: a qualidade do trabalho de Miriam Carmen, as criações de Pernambuco de Oliveira para a composição do cenário e do figurino do espetáculo e os cortes realizados no texto. Responsável por interpretar Lady Macbeth, Miriam Carmen foi elogiada pela sobriedade com que dera vida ao seu papel, que em tudo casava com o seu tipo físico, ganhando assim o título de “revelação” da vez. Quanto ao trabalho de Pernambuco de Oliveira, a indumentária da peça foi mais elogiada do que o seu cenário, que

³³ Programa do espetáculo. Dossiê de impressos Esp TA / “Macbeth”. Cedoc/Funarte.

³⁴ Informações obtidas por meio do estudo dos borderôs dos espetáculos. Esses registros se encontram agrupados em “compêndios” formados por toda uma sorte de documentos referentes às finanças do Festival Shakespeare. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁵ CALVET, Aldo. *Macbeth*, no Fênix — nº 1. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

foi constituído a partir de dois arranjos que recebiam ornamentações diferentes na construção das cenas, ao longo do espetáculo. A descrição dada por Accioly Netto permite que se vislumbre melhor a dinâmica dessas composições:

Dois foram os cenários principais — a charneca das feiticeiras e o castelo de Dunsinane. Aconteceu, porém, que o primeiro serviu indistintamente para indicar locais diversos e distantes (o encontro de “Macbeth” com as feiticeiras, e a clareira onde “Duncan” recebeu a notícia da vitória [...]) enquanto que o segundo foi acrescido, em dada ocasião, de um quadro em estilo impressionista, não se sabe para que fim, tendo suas paredes laterais servido também para outro castelo, o de “Mac-Duff”.³⁶

Não foram localizadas fotografias do espetáculo que pudessem revelar mais detalhes do cenário de *Macbeth* — o qual, segundo Accioly Netto, se destacou mais pelas soluções básicas encontradas por Pernambuco de Oliveira do que pelas intermediárias, apresentando, assim, problemas tanto no sentido artístico quanto em relação a questões de verossimilhança. Mas uma reprodução (Figura 40), encontrada num dos números do *Boletim da Acet* (Associação Carioca de Empresários Teatrais),³⁷ e dois croquis desenhados pelo artista (Figuras 41 e 42) permitem que se perceba que longe de um acento pictórico e figurativo, Pernambuco de Oliveira tentou concentrar seus esforços na plasticidade da montagem, seguindo um pouco a linha expressionista de *Hamlet*. Essas ideias se mostravam, de alguma forma, mais condizentes com as condições orçamentárias do grupo.

No que diz respeito aos cortes efetuados no original de Shakespeare, grande parte dos que tocaram nesse assunto reclamou que a supressão de algumas cenas e falas atrapalhou o espectador na compreensão da peça. Maria Jacintha alegou que a utilização excessiva desse tipo de recurso, aliada à má qualidade da tradução de

³⁶ NETO, Accioly. *Macbeth* do Teatro do Estudante. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1949, p. 29. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁷ *Boletim da Acet*, p. 7, setembro 1980. A referência dada está incompleta porque o documento citado é um fragmento desse periódico, o qual traz uma reportagem sobre Pernambuco de Oliveira, encontrado no dossiê de impressos referente ao artista. Per. AC / Pernambuco de Oliveira. Cedoc/Funarte.

Oliveira Ribeiro Neto, utilizada pelo grupo, acabou por enfraquecer a eficácia da tarefa a que se propunha o TEB na divulgação da obra shakespeariana.³⁸

Sonho de uma noite de verão

Depois de *Macbeth*, subiu à cena *Sonho de uma noite de verão*, que estreou em 22 de julho e permaneceu em cartaz até 14 de agosto. O regime de apresentações do espetáculo se assemelhava ainda mais ao das companhias profissionais. O elenco folgava às segundas-feiras, e eram realizadas sessões duplas aos sábados. Houve ainda mais de uma récita num dos domingos dedicados a *Sonho de uma noite de verão*. No dia 7 de agosto, foram dadas duas sessões diurnas, uma às 10 horas e outra às 14 horas, diferentemente do que ocorria de costume no TEB, com a apresentação de uma vespéral e uma noturna no mesmo dia. Fato análogo foi, também, o modo como se deu o fechamento do ciclo de apresentações de *Sonho de uma noite de verão*, pois o espetáculo que encerrou o Festival Shakespeare ocorreu de tarde.³⁹ Tais modificações no horário das sessões dessa peça tinham um motivo especial, uma razão inaugural no TEB: atingir o público infantojuvenil. Era a primeira vez que Paschoal alterava, de forma mais sistemática, o seu programa de apresentações para direcionar às crianças e aos adolescentes o seu chamado. Apesar dos horários das récitas de *Sonho de uma noite de verão* terem sido pouco alterados, e de tais modificações terem se dado, principalmente, depois da metade da temporada, desde a estreia, Paschoal buscou dedicar a um público de faixa etária menor a comédia de Shakespeare:

Sonho de uma Noite de Verão é uma comédia, fantasia, leve e cheia de espírito. Faz rir muito. Em muitos países são realizadas récitas dessa comédia para adolescentes e crianças. Nossos pais e educadores têm pois uma oportunidade para levar seus filhos e educandos ao Fênix, para que possam assistir e se divertir com *Sonho de uma Noite de Verão*. (Apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 136)

³⁸ JACINTHA, Maria. Festival Shakespeare: *Macbeth* pelo Teatro do Estudante do Brasil. *O Mundo*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁹ Informações colhidas nos borderôs do espetáculo, os quais se encontram agrupados da mesma forma que os registros de mesmo tipo referentes a *Romeu e Julieta* e *Macbeth*, citados anteriormente. Acervo Paschoal Carlos Magno.

O convite endereçado por Paschoal aos pais e educadores não pode ser analisado fora de um contexto de instalação e definição, no Brasil, do teatro infantil como campo específico da produção teatral, que se caracteriza, principalmente, pela diferença de idade entre aquele que realiza o espetáculo e o seu público. Não fazia muito, havia sido encenado, pela companhia de Henriette Morineau, *O casaco encantado*, de Lucia Benedetti — montagem apresentada em 1948 que atingiu altos índices de bilheteria e trazia inovações quanto à dramaturgia e à encenação de peças para crianças, tornando-se, assim, um marco na história do teatro infantojuvenil no país (Faria, 2013).^{4º} A relação entre teatro e criança, ainda que por outro viés, havia se institucionalizado, em 1949, como assunto de Estado. Apesar de vir se configurando como tema de discussão para as autoridades competentes desde a criação da Comissão Nacional de Teatro, o teatro infantil ou escolar havia sido pouco considerado pelo governo no que tange a medidas e ações efetivas para o seu amparo e desenvolvimento, pelo menos até 1945 (Camargo, 2011). Em 1º de fevereiro de 1949, é então instituída pelo SNT, em colaboração com o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (Inep), a Comissão de Teatro Infantil. Sua finalidade, segundo o discurso de Thiers Martins Moreira, proferido no ato da instalação da comissão, era a “organização de um plano de criação de um teatro infantil escolar, compreendendo a especificação de professores, constituição de núcleos teatrais nas escolas primárias e difusão de literatura teatral infantil brasileira ou traduzida e adaptada”. Por fim, explicava o diretor do SNT que a instauração da comissão objetivava a criação de “platéias de apurado gosto artístico e compreensivas da alta função social e artística da arte dramática”, as quais viessem “substituir as gerações preparadas exclusivamente pelo cinema e

^{4º} É interessante ressaltar que foi Paschoal quem levou o texto de Lucia Benedetti aos Artistas Unidos. Conta a autora que a peça havia sido escrita sob encomenda de Francisco Pepe (irmão mais velho de Raul Roulien), que se entusiasmara por um espetáculo infantil dado por uma companhia austríaca, no verão de 1948, no Rio de Janeiro. Porém, tendo o empresário desistido do empreendimento, o texto havia ficado esquecido, até que “Um dia arrumando uma gaveta dei com o meu trabalho ali. Que fazer? Ninguém fazia teatro para crianças; eu não conhecia empresário algum pessoalmente, não sabia como explicar meu projeto. [...] Mas aconteceu que meu amigo Paschoal Carlos Magno estava ao alcance da mão. Entreguei-lhe a bomba. Em menos de vinte e quatro horas Paschoal tinha arrumado empresário, descoberto diretor inventado tudo. Morineau, a primeira dama dos ‘Artistas Unidos’ fazia Josefina, a bruxa desastrada” (Benedetti, 1969, p. 104). Sobre o papel do espetáculo no desenvolvimento do teatro infantil nacional, diz Benedetti que ‘O Casaco Encantado’ estava destinado a ser uma alavanca que moveria um mundo de talentos, de grandes vocações literárias e artistas que iriam trabalhar para as crianças. [...] Poucos meses já o teatro Ginástico apresentava ‘O Sítio do Pica-Pau Amarelo’, de Pedro Veiga e Pernambuco de Oliveira e no Fênix Maria Della Costa estrelava ‘O Anel Mágico’, de Roberto Almeida. Grupos de artistas jovens se reuniam para fazer peças, montar, dirigir. Surgiam grupos de amadores. Grandes escritores também se aventuraram” (ibidem, p. 106).

para o cinema”.⁴¹ Thiers Martins Moreira falava, portanto, de uma perspectiva de constituição de um público especializado e de um mercado legitimado num valor educacional que vinha sendo imposto ao teatro brasileiro. Logo, não é longe dessas balizas que marcam a crescente atenção despertada para a questão estabelecida entre teatro e criança que se insere o direcionamento dado por Paschoal a um público infantojuvenil para *Sonho de uma noite de verão*. Ele mesmo já havia se envolvido com o teatro infantil anteriormente, fazendo as vezes de mentor ou patrono de iniciativas como o Teatro do Gibi.⁴²

Os turnos das récitas de *Sonho de uma noite de verão*, entretanto, não foram os únicos a serem alterados em virtude da nova faixa etária de espectadores. O próprio texto foi modificado para que o novo público pudesse apreciar Shakespeare sem ter contato com qualquer princípio de suposta imoralidade. Nesse sentido, pares românticos e intrigas amorosas foram cortados, e retiradas do texto frases apaixonadas.⁴³ Infelizmente não foi encontrado nenhum exemplar que pudesse proporcionar uma análise mais profunda a respeito das modificações realizadas no original de Shakespeare. Mas notícias e críticas do espetáculo, assim como um fragmento do texto da peça,⁴⁴ indicam que o *Sonho de uma noite de verão* do TEB se baseou numa adaptação de Sergio Britto e Ruggero Jacobbi, em três atos, concebida com base na tradução portuguesa de António Feliciano de Castilho (ou visconde de Castilho), datada do século XIX. Sobre o assunto, Ruggero Jacobbi,

⁴¹ Instalada a Comissão de Teatro Infantil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1949, p. 13.

⁴² O Teatro do Gibi foi um teatro de marionetes e fantoches direcionado para o público infantil, patrocinado pelo jornal *O Globo*, e liderado por Yolanda Fagundes. Paschoal, em reportagem para a revista *Comoedia*, contou que o Teatro do Gibi foi criado em decorrência de um apelo que ele lançara, durante a inauguração do Curso de Férias do TEB, em 1944, acerca da “urgência de se criar, com ou sem amparo oficial, um teatro infantil com artistas adultos” no Brasil. Quem dera ouvidos ao apelo de Paschoal, segundo ele, foi Roberto Marinho, que resolveu lançar o Teatro do Gibi. Porém, o empreendimento só se concretizaria um ano depois da parceria entre ambos ter se estabelecido. Nesse momento, Paschoal já estava fora do país, e Roberto Marinho parece ter encontrado na figura de Yolanda Fagundes uma mentora para o projeto. Os planos iniciais para o Teatro do Gibi, conforme arquitetados por Paschoal, parecem ter sofrido reduções no que tange à natureza das apresentações, pois Paschoal havia previsto espetáculos de diversos tipos, como os de mágicos, de palhaços e teatro de sombras chinesas, além da execução de cantigas e a realização de algumas cenas de Shakespeare (MAGNO, Paschoal Carlos. *Marionetes no Brasil. Comoedia*, Rio de Janeiro, n. 4, ano I, p. 56-59, outubro e novembro, 1946).

⁴³ “Sonho de uma noite de verão”, no *Fênix. Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁴⁴ Documento encontrado no acervo de peças teatrais do Cedoc/Funarte - PT 09534. De acordo com o carimbo presente, é possível perceber que o registro também fazia parte, originalmente, do arquivo privado de Pernambuco de Oliveira.

também diretor do espetáculo, deu seu depoimento no *Correio da Manhã*, na ocasião da *avant-première* da peça:

O problema da tradução foi um dos mais graves. Querendo aceitar os trabalhos já feitos, só havia dois caminhos: aproveitar a versão poética do Visconde de Castilho, ou a adaptação da moderna de Charles Vildrac, já levada à cena no Brasil por Adacto Filho. Não quis utilizar esta última por ser essencialmente uma deformação, embora esplêndida deformação, devida às necessidades de um espetáculo infantil e também à personalidade muito marcante de Vildrac. Resolvi utilizar para as partes em versos o texto do Visconde de Castilho, modernizando um pouco a linguagem. Outras partes foram reduzidas a prosa, na base do original e aproveitando também alguns achados felizes de vocábulos ou de construção do próprio Visconde de Castilho. Esse trabalho foi executado com muito gosto literário por Sérgio Britto. A peça foi muito cortada, de maneira a dar-lhe um ritmo ágil que o espectador moderno pretende de uma comédia.⁴⁵

Tão significativa quanto o que Ruggero Jacobbi conta a respeito do seu trabalho junto com Sergio Britto é a menção que ele faz à peça homônima dirigida por Adacto Filho, realizada anteriormente ao Festival Shakespeare. Trata-se da apresentação do Externato Pedro II, no Theatro Municipal, em dezembro de 1947, com base em uma adaptação de Charles Vildrac, com tradução do próprio Adacto Filho.⁴⁶ São muito poucas as informações que se tem acerca desse evento. Parece que foram uma ou duas, no máximo, as récitas realizadas. De forma que é quase impossível averiguar qual era o conteúdo dessa adaptação que, segundo Jacobbi, consistia numa “esplêndida deformação” do original shakespeariano, assim como se torna ainda mais complicado de definir qual era esse caráter de “espetáculo infantil” que o diretor italiano atribuiu ao espetáculo de Adacto Filho, dado o aspecto de teatro escolar que parecia ter. A única crítica encontrada referente ao evento foi redigida pelo próprio Paschoal, e nada diz a respeito

⁴⁵ Festival Shakespeare. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1949, p. 17. Uma entrevista de Ruggero Jaccobi bastante similar a esta se encontra publicada na revista *Dionysos* (1978, p. 168-170); porém, tal transcrição apresenta-se com outro título e data de publicação diferente.

⁴⁶ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1947, p. 13.

de que tipo de público a peça atraiu, ou buscava atrair, revelando apenas que os seus intérpretes eram os alunos secundaristas daquela instituição de ensino — os quais formavam o Teatro Escolar do Externato Pedro II —, e que a adaptação de Vildrac era “uma versão para a mocidade”. Entretanto, tal espetáculo parece ter influenciado Paschoal na escolha de *Sonho de uma noite de verão* para a composição do Festival Shakespeare, em vista do crescimento do campo que abriga as relações entre teatro e criança no país, pois, na apreciação que escreveu acerca da peça dos garotos, ele ressalta o aspecto lúdico da comédia de Shakespeare, dando a entender que aí reside uma adequação entre os menores e *Sonho de uma noite de verão*:

Achei esse espetáculo, embora suas múltiplas falhas, delicioso de espontaneidade. Com que naturalidade esses atores-adolescentes, esses artistas-meninos comandavam a cena, articulando bem, dando a beleza shakespereana como o melhor presente de fim-de-ano. [...] Louva-se a habilidade do sr. Adacto Filho que, como diretor, fez verdadeiros milagres para criar, dentro de limitados recursos de cenários e acessórios, a atmosfera de mistério, surpresa, exigida pelo texto.⁴⁷

O teor das críticas referentes ao *Sonho de uma noite de verão* do TEB lembra bastante essa que Paschoal escreveu. Louvou-se demais a iniciativa, lembrando que o espetáculo valia muito pelo que ele representava como ideia e dedicação daqueles que dele tomaram parte, desculpando-lhe a sua própria condição de ser — amadorística —, marcada pela insuficiência de recursos financeiros e pela inexperiência dos atores. Quem traçou um raciocínio que vai um pouco além dessa linha de análise foi Mário Nunes, que ressaltou o duplo objetivo educativo que Paschoal imprimira ao certame em face da questão não muito nova da viabilidade de entregar a jovens estreadantes a dura tarefa de interpretar Shakespeare:

Os ortodoxos (?) continuam a condenar o Festival Shakespeareano por lhes parecer crime a representação das peças do genial criador do teatro moderno por amadores. E lhes sobejam argumentos para recheio das objurgatorias, admirando-se alguns, compungidos, do que chamam nossa criminosa cumplicidade... Pois mais uma vez, anteontem, aplaudimos a

⁴⁷ MAGNO, Paschoal Carlos. Os atores de amanhã. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1^o jan. 1948, p. 15.

idéia de Pascoal Carlos Magno, muito embora reconhecendo que está longe de ser um espetáculo de arte o “Sonho de uma noite” de verão levado á cena, mas raciocinando que assim como se aprende uma lingua estrangeira através dos classicos mal lidos e mal compreendidos no periodo de estudos, de humanidades[,] pode-se aprender teatro, através de Shakespeare mesmo deficientemente interpretado, quando dessa materia ou dessa arte se é estudante...

Porque se “Sonho de uma noite de verão” não se veste, ali, das galas da interpretação própria, o que o esforço daquelas moças e rapazes afeiçoados aos papeis por denodados desbravadores como Ruggero Jacobi, apresenta, basta para que se forme uma idéia da “feérie”, em que o ingenuo e o ironico, o fantastico e o satirico tão estreitamente se abraçam, para gozo da inteligencia, divertimento do espirito e satisfação dos sentidos. Não ha mal nenhum que um publico — refrimo-nos á massa — que nunca viu Shakespeare e muito menos o leu, trave conhecimento com sua obra, através da recitação, ainda que incorreta e incolor, dos estudantes de teatro, vestidos com relativa propriedade e dentro de cenarios satisfatorios como evocação. E depois, fica livre a cada um culto e “raffiné”, imaginar como se comportariam naqueles papéis, grandes artistas, e isso, afinal, não acontece somente com o Teatro dos Estudantes, muitas vezes nos surpreendemos a sonhar assim, assistindo espetáculo do teatro normal...⁴⁸

Tais palavras de Mário Nunes servem também para ilustrar a fragilidade de *Sonho de uma noite de verão* quando comparado aos outros espetáculos do Festival Shakespeare. Muitas foram as dificuldades que o grupo enfrentou para levar adiante a montagem dessa peça. Além de ter sido realizada depois de deflagrada a crise financeira do TEB, sucessivas alterações no elenco e interrupções nos ensaios levaram Ruggero Jacobbi a sentenciar que: “Nenhuma, entre as peças de Shakespeare encenadas pelo Teatro do Estudante, teve uma história tão

⁴⁸ NUNES, Mário. Phenix. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jul 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

complicada como este *Sonho de uma noite de verão*.⁴⁹ Jacobbi conta que o elenco mudara cerca de cinco vezes de configuração por razões que não competiam a ele ou a Paschoal, e que a peça “teve sua estréia marcada exatamente no momento em que não se pensava mais que fosse possível realizá-la”.⁵⁰ O resultado foi um clima de correria na fase final de produção do espetáculo que serviu, mais uma vez, para alavancar o TEB no que tange ao seu grau de idealismo: “Estes últimos dois dias de ensaio com o Fênix transformado num verdadeiro inferno [...] ficarão gravados na minha memória como um exemplo de dedicação, entusiasmo e capacidade de realizar” — afirmou Ruggero Jacobbi.⁵¹

Entretanto, poucos foram os que na imprensa atacaram Nilson Penna em razão dos impropérios sofridos na execução do cenário e do figurino do espetáculo, os quais ficaram sob sua responsabilidade. Com exceção de Mário Nunes, que deixou claro que tais elementos valiam por aquilo que evocavam, e Accioly Netto, a maioria dos críticos destacou de forma positiva o seu trabalho, principalmente os vestuários da peça e as soluções por ele encontradas para a caracterização da gente e do ambiente da floresta. E é Accioly Netto quem mais uma vez dá conta de transmitir um pouco do que foi o cenário de *Sonho de uma noite de verão*, mesmo que em linhas gerais:

Seu salão nobre peca pelo heterogêneo, em soluções mistas, de panejamentos em tecido e em papel pintado, estes no primeiro plano juntamente com colunas de evidente mau gosto e estilo incerto, quando melhor seria que fôsse adotado o sistema do segundo plano, de magnífico efeito plástico. Na floresta o mesmo aconteceu, pois se suas árvores recortadas sôbre um belo céu azul infinito são excelentes, os grupos laterais emplastados me parecem lamentavelmente medíocres. Ainda no mesmo cenário, um degrau em madeira aparente, que dividiu o palco em dois, é recurso convencional extremo, e sobretudo desnecessário [...] A falta completa de efeitos de

⁴⁹ Festival Shakespeare. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1949, p. 17.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Idem.

luz, como nos espetáculos anteriores, se fêz sentir de maneira desoladora.⁵²

Alguns aspectos ressaltados pelo crítico podem ser percebidos também em algumas das fotos do espetáculo (Figuras 43 e 44).

Esses documentos deixam entrever o grau de improvisação que caracterizou o último espetáculo do Festival Shakespeare. Porém, isso não quer dizer que a montagem não tenha sido trabalhada, originalmente, com certo requinte cênico. Ruggero Jacobbi contou que Nilson Penna “trabalhou por meses experimentando várias soluções para a montagem e as roupas”⁵³ do espetáculo. Ele relatou, ainda, que foi por meio de um “espírito de cooperação” perfeito, entre ele e o artista, que se deu, inclusive, a criação do cenário e do figurino da peça. Os dois discordavam em detalhes sobre o estilo da indumentária das figuras sobrenaturais e dos comediantes da peça. O entrave foi maior com relação às figuras da corte, mas perdurou a concepção de Nilson Penna, que tinha como base para o figurino o “grego estilizado” (Figura 44). Ainda segundo Jacobbi, sua preferência pessoal seria investir na figura dos “italianos da renascença” para a caracterização do pessoal da corte, de modo a sublinhar “assim a imagem que Shakespeare devia ter dos gregos através [de] suas leituras”.⁵⁴ A ideia tinha base em Max Reinhardt, que havia buscado “inspirações em Veronese, Montagna e Tiepolo” para encenar *Sonho de uma noite de verão*.⁵⁵

Ruggero Jacobbi, em tópico especial de sua entrevista no *Correio da Manhã*, comenta, inclusive, sobre Max Reinhardt.

O trecho em questão é bastante interessante, porque nele o diretor italiano busca, em vez de cunhar uma referência para o seu trabalho, explicar o que ele pretendeu, e pôde, de fato, realizar no TEB. Jacobbi revelou que quando menino assistira a uma das inúmeras montagens de *Sonho de uma noite de verão* encabeçadas por Reinhardt, a qual fora realizada no Jardim Boboli. Depois, ele esclareceu que teve de enveredar por um “caminho contrário” ao do encenador austríaco para o desenvolvimento da peça do TEB. Jacobbi explicou que, apesar de lembrar na época perfeitamente do “estilo e da técnica daquele espetáculo”, tudo o que tivera

⁵² NETTO, Accioly. O “Sonho” entre Reinhardt e Jacobi. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1949, p. 33. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁵³ Festival Shakespeare. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1949, p. 17.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

de fazer “foi esquecer completamente daquilo”⁵⁶ para compor o seu *Sonho de uma noite de verão*. Para ele, a experiência de Reinhardt era impossível de ser realizada em um local fechado e com um conjunto amador, de modo que sua opção foi investir na criação de um “espetáculo simplificado e popular”.⁵⁷ O *Sonho*, como a peça era carinhosamente chamada por Jacobbi, era “teatro apenas”, não “uma exibição acadêmica de alunos” ou “um estudo crítico de Shakespeare”, só “teatro divertido e interessante. Bom ou mal, mas teatro”.⁵⁸

Accioly Netto não deixou de comentar as considerações de Jacobbi a respeito de Max Reinhardt, pondo-se contrário ao fato de que as experiências do encenador austríaco não poderiam ter servido para embasar uma montagem de dimensões menores, como a que Jacobbi empreendera no TEB. Mas, mesmo assim, em relação a Jacobbi, dizia-se “certo de seus propósitos”, e reconheceu que “os resultados alcançados com seus amadores bisonhos foi o melhor possível”, e conferiu ao espetáculo um “excesso de boa-vontade e dose razoável de arte”.⁵⁹ Mas, se Accioly Netto se mostrou extremamente receptivo ao desempenho de Ruggero Jacobbi como diretor, outros foram mais resistentes ao seu trabalho. Parte das objeções tinha fundamento na questão de que nem todo diretor cênico tinha o mesmo talento para desempenhar tal função em um grupo de iniciantes. Gustavo Dória foi o mais categórico ao tratar do assunto. Para ele, Jacobbi era um “ensaiador para atores já feitos”, pois se mostrava “mais preocupado com o conjunto do que propriamente ao detalhe”, de modo a deixar que alguns de seus “comandados”⁶⁰ descuidassem de suas movimentações e gesticulações, tão caras

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ NETTO, Accioly. O “Sonho” entre Reinhardt e Jacobi. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 6 ago. 1949, p. 33. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁶⁰ DÓRIA, Gustavo. *Sonho de uma noite de verão*, no Fênix. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. É interessante, em termos de contraposição, a consideração que Sergio Britto faz sobre o trabalho de Jacobbi no Festival Shakespeare: “Em *Sonho de Uma Noite de Verão*, no que se há de leveza de ritmo, de acento, de gesto poético, de inflexão sugestiva sente-se sempre a direção, o trabalho de Jacobbi. Não queremos com isso, em absoluto, acabar com os esforçados intérpretes. Não os consideramos medíocres, em absoluto. [...] Mas, a verdade é que, representando uma comédia difícil como *Sonho de Uma Noite de Verão*, a inexperiência completa da maioria fica muito transparente, deixando ver em Raio X a direção de Jacobbi, isto é: o que há de acerto é antes de tudo quase sempre resultado do trabalho do orientador — o que há de errado, falso, de amador em excesso, explica-se também pela própria direção — ou melhor pela impossibilidade de arrancar de seus comandados algo mais do que o obtido... já que não poderiam dar mais pelo menos por enquanto: um bom espetáculo amadorista, boa prova pública de alunos de um Seminário e divertido espetáculo para qualquer classe de público” (*Dionysos*, 1978, p. 183). Nota-

ao teatro clássico, a ponto de se comportarem como se estivessem numa comédia de costumes, ou seja, à vontade.

A crítica que Dória fez da condução de Jacobbi em *Sonho de uma noite de verão* ganha um ar de problemática quando se atenta para o fato de que esse espetáculo não era só mais um em cartaz no Rio de Janeiro naquele momento. A montagem, como prova pública do Seminário de Arte Dramática, tinha uma finalidade muito clara, um dos objetivos mesmo de um amadorismo, por assim dizer, estabelecido: formar, e, portanto, revelar novos elementos para a tal falada reformulação do teatro nacional. Explicitamente, era isso que estava em jogo, e é disso que trata Gustavo Dória em sua crítica do último espetáculo do Festival Shakespeare. Lembrando que o evento era, antes de tudo, “uma oportunidade para testes de possibilidades de todos os elementos de que dispunha [...] o Seminário de Arte Dramática”,⁶¹ o crítico ressalta:

[...] esses estreantes de mérito que, em tão larga escala, mostram como o nosso teatro poderá vir a dispor de elemento humano necessario a sua renovação, estão se submetendo a uma rude prova cujo êxito, manda a verdade que se diga, depende na maioria das vezes, menos deles das dos respectivos diretores e ensaiadores, que saibam tirar proveito de suas possibilidades. Assim sendo, as falhas do espetáculo devem atingir menos os jovens candidatos a atores do que, propriamente a direção.⁶²

A observação que Dória faz tendo em vista a relação existente entre o TEB e um movimento de renovação do teatro nacional (a partir do seu aspecto de escola, o qual fica ainda mais explícito com o Seminário de Arte Dramática) redimensiona aquilo que muito se falou acerca da contribuição do grupo para a instauração do teatro moderno no Brasil, no que tange ao seu papel na proposição de uma renovação de artistas ligados ao palco. O TEB, desde o seu início, ficou marcado pelos talentos que revelou em todos os ramos da produção teatral, principalmente pelos atores que dele saíram. Sérgio Cardoso é o expoen-

se que o que Dória considerou a falha de Jacobbi, Sergio Britto tentou explicar em razão dos limites que seriam próprios a atores amadores que eram, na verdade, alunos de uma escola de arte dramática.

⁶¹ DÓRIA, Gustavo. *Sonho de uma noite de verão*, no Fênix. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁶² Idem.

te máximo disso, mas não o único. Entretanto, pouco se atenta para a ligação entre a função formativa do TEB e o seu papel na constituição de um outro tipo de artista para o teatro nacional. O termo “revelar”, portanto, parece ser impróprio para a análise dessa contribuição específica do TEB para a instauração do teatro brasileiro moderno, porque esconde uma atividade que acaba por parecer óbvia demais quando se trata de amadorismo teatral — a questão mesmo do ensino do teatro. Logo, é mais certo dizer que o TEB formou novos elementos dentro do que ele mesmo buscou firmar como um novo estatuto de teatro no Brasil. Não é, então, sobre outra questão a não ser essa que reflete diretamente a crítica de Gustavo Dória. E não é difícil notar também que toda essa discussão conduz a análise do tema para um lado diametralmente oposto, no qual reside o nome de Esther Leão.

As críticas ao trabalho de Esther Leão no TEB remetem, majoritariamente, a uma apreciação favorável da homogeneidade do conjunto, quando se fala do desempenho dos atores do grupo. Sua função no TEB, quando tratada na imprensa ou nos depoimentos dos integrantes do mesmo, sempre revela o aspecto de professora de Esther Leão. A importância dessa sua atividade, ligada ao ensino das primeiras noções teatrais, passa quase despercebida pela nossa historiografia, porque, quando se trata de teatro moderno, busca-se, na maior parte das vezes, analisar a afirmação da cena teatral e as inovações estéticas que nela se deram, tratando-se do trabalho dos atores como mais um dos elementos do espetáculo. No entanto, faz-se necessário também investigar os aspectos da formação desses artistas. Tal questão fica clara com base na comparação entre o trabalho de Esther Leão e o de Ruggero Jacobbi, no Festival Shakespeare, e serve ainda para redimensionar o próprio papel da atriz portuguesa dentro do movimento de inserção do teatro moderno no Brasil, visto que traz à tona uma função que ficou um pouco na penumbra desse processo: a de formar um novo material humano, estofado para as aventuras estéticas realizadas por aqui nos anos de 1940 e 1950.

Ao contrário do que ocorreu com Ruggero Jacobbi, a direção de *Romeu e Julieta* e de *Macbeth* foi elogiada pelo que Esther Leão conseguira tirar dos seus alunos na tentativa de transformá-los em artistas do palco. O próprio Dória afirmou que *Romeu e Julieta* foi um “espetáculo equilibrado, cuja principal estrela foi D. Esther Leão que [...] ensinou o ABC a maior parte dos intérpretes, conseguindo fazer atores de elementos que viam o teatro apenas como uma possibili-

dade remota.”⁶³ *Macbeth* também lhe rendeu elogios, incluindo uma ode, escrita por Maria Jacintha, a qual consiste num dos mais belos testemunhos sobre a participação de Esther Leão no TEB. Parte desse texto se encontra transcrita a seguir, pois revela alguns detalhes significativos dos princípios que norteavam o trabalho da atriz portuguesa com os jovens do grupo:

Quando abracei Esther Leão [...] após a apresentação de “seus pupilos” em “Macbeth” [...] tive a nítida impressão de me estar defrontando com um desses “médiuns” abnegados que fornecem ectoplasma nas sessões de materialização.

Porque, nada mais do que isso está fazendo essa nossa grande amiga portuguesa, quando trabalha as sensibilidades jovens que lhe são confiadas, e, inteira, se derrama pelos seus gestos, suas inflexões, seus movimentos e até mesmo na tonalidade de suas vozes, conseguindo o milagre de oferecer, em poucos meses, provas públicas do Seminário de Arte Dramática. Nas quais seu valor de mestra fica documentado, pelas imensas dificuldades, de detalhe e de conjunto, heroicamente vencidas. Mas não se marca Esther Leão em seus discípulos, despersonalizando-os. Sente-se neles [...] um processo de *assimilação* e não de *imitação*. A ensaiadora aparece em tudo quanto fazem, é verdade — porque tudo ela lhes dá, generosamente. Mas as personalidades dos jovens ficam intactas, na sua côm e no seu ritmo.⁶⁴

O que diz Maria Jacintha de Esther Leão faz lembrar, de forma contrária, aquilo que ficou conhecido como o estilo de direção de Ziembinski, no que compete à sua relação com o elenco dos espetáculos por ele encenados. Sobre o assunto, Michalski (1995, p. 57) revela que Ziembinski obrigava os atores “a copiar gestos, inflexões e tempos demonstrados pelo encenador, estabelecendo com isso barreiras para o livre fluxo da criatividade pessoal dos intérpretes e implantando em nossos palcos um padrão até certo ponto uniformizado de representação”. Nota parecida com essa vem da biógrafa de Jacobbi, Berenice

⁶³ DÓRIA, Gustavo. *Romeu e Julieta*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁶⁴ JACINTHA, Maria. Mais uma vez Esther Leão... Recorte de jornal sem referência. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Raulino, que fala das características gerais do italiano como diretor. A colocação dela é compatível também com a observação de Gustavo Dória a respeito de *Sonho de uma noite de verão*:

Jacobi destacava-se como intelectual: o que se depreende dos depoimentos dos atores que trabalharam com ele e de diretores que foram seus assistentes é que, mesmo ao dirigir um espetáculo, sua tônica continua sendo a abordagem histórica e estética do fenômeno teatral, ou seja, ele não ensina atuação; ele ensina teatro. A preparação específica do ator enquanto *performer* não merece por parte do intelectual veneziano um cuidado maior. (Raulino, 2002, p. 77)

As comparações traçadas aqui de forma sumária não têm o objetivo de alçar mitos, exaltando alguns em detrimento de outros. O que se pretende, apenas, é sinalizar para o fato de que algumas funções, como a de Esther Leão, no TEB — que era a de orientar/formar artistas, e não revelar talentos — ficam escondidas quando não se atenta para as vicissitudes do processo de formulação do teatro moderno no Brasil, que vão além da análise da cena teatral, ou seja, do espetáculo. A homogeneidade do elenco, característica máxima do trabalho de Esther Leão como diretora, é reflexo de um método de trabalho que ela desenvolveu no TEB e, ao que tudo indica, com os outros amadores que passaram por suas mãos, como os atores do Teatro Universitário. Tal método é, ainda, premissa básica para a concretização do projeto estético de Paschoal, que tinha no texto e, conseqüentemente, no espetáculo como realização cênica dele, a força motriz de uma nova proposta de teatro. Pois, quando o que se destaca é o conjunto, aquilo que sobressai é a obra, mesmo que nos espetáculos do TEB alguns protagonistas ganhassem o título de revelação. Percebe-se, portanto, que tudo gira em torno de um círculo marcado por aparente obviedade, que não pode, contudo, vir a esconder o trabalho de Esther Leão como ação deliberada, até porque foram mais de dez anos de intensa dedicação ao amadorismo teatral no Rio de Janeiro.

Não é nada claro como Ruggero Jacobi foi parar no TEB. Talvez o fato de o italiano ser o diretor artístico do Teatro dos Doze, companhia formada por egressos de *Hamlet*, possa ter contribuído. Mas em nenhum momento Paschoal explica por que atribuiu a Jacobi a direção de *Sonho de uma noite de verão*. Decerto, a considerável visibilidade de que ele dispunha no meio teatral carioca da época,

ainda que recém-chegado ao Brasil, orientou a escolha de Paschoal.⁶⁵ Tal motivo ajuda a entender ainda a ausência de qualquer justificativa para a participação de Jacobbi no Festival Shakespeare. Porém, não é difícil notar que Jacobbi representava, para Paschoal, uma possibilidade de atualização da proposta do Teatro do Estudante, no sentido de dar aos espetáculos do grupo uma qualidade maior por meio de uma proposta cênica mais definida. E não era fora do domínio dos diretores estrangeiros que Paschoal procurou colocar o TEB no mesmo patamar das primeiras tentativas de formação de companhias modernas no Brasil, como ocorrera com o próprio Teatro dos Doze e a partir das tentativas de profissionalização de Os Comediantes. O mesmo já havia acontecido com *Hamlet* em relação a Hoffmann Harnisch. Entretanto, a condição financeira do grupo e o seu caráter de escola parecem ter sido impedimentos para que Paschoal efetuasse uma reciclagem do TEB em virtude de um novo contexto teatral, no qual o moderno já estava lançado, mesmo que ainda não estivesse instalado de maneira definitiva.

O que mais repercutiu em *Sonho de uma noite de verão* foi a atuação de Jaime Barcelos no papel de Canelas — um dos comediantes amadores por quem Titânia se apaixona em vista das trapalhadas de Puck, personagem, aliás, interpretada por uma atriz, Walda Menezes. A participação de Jaime Barcelos foi arranjada de última hora, e veio solucionar parte dos percalços que a montagem sofreu e sobre os quais falou Ruggero Jacobbi.⁶⁶ O ator era integrante do Teatro dos Doze, segundo consta no programa do espetáculo do TEB, no qual Jaime Barcelos aparece caracterizado como “artista convidado”.⁶⁷ A participação de Barcelos em *Sonho de uma noite de verão* foi motivo também para que Paschoal se explicasse

⁶⁵ Ruggero Jacobbi chegou ao Brasil em 1946, como diretor da companhia italiana de Diana Torrieri. Comandou, desde então, espetáculos vinculados a importantes nomes e companhias do teatro brasileiro, como o Teatro Popular de Arte (do casal Maria Della Costa e Sandro Polônio) e Procópio Ferreira, os quais lhe garantiram certa visibilidade no meio artístico carioca. Passou em seguida para o Teatro dos Doze, onde encenou *Arlequim servidor de dois amos*, em 1949, quando então foi chamado para participar do Festival Shakespeare por Paschoal. Sobre Jacobbi e sua vida no Brasil, ver Raulino (2002). Para saber mais sobre sua contribuição no processo de modernização do teatro brasileiro moderno na década de 1950, ver Vannucci (2000).

⁶⁶ Festival Shakespeare. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1949, p. 17. No trecho da entrevista que trata da participação de Jaime Barcelos, consta que o ator entrou para o espetáculo dois dias antes de sua estreia. O mesmo teria ocorrido em relação a Carlos Augusto, que interpretou Demétrio.

⁶⁷ O programa de *Sonho de uma noite de verão* foi localizado no Acervo Paschoal Carlos Magno. Jaime Barcelos não foi o único, no entanto, que veio de fora do TEB para compor o elenco do espetáculo. Consta, em meio aos jornais, que alunos do Patronato da Cávêa — onde se instalaria futuramente O Tablado — também atuaram na peça. Porém, o programa do espetáculo não traz nenhuma informação sobre isso nem especifica quem eram esses outros atores “emprestados”.

ao seu público. Em sua coluna no *Correio da Manhã* no dia da estreia do espetáculo, ele justificou da seguinte maneira a colaboração de Jaime Barcelos: “O Teatro do Estudante, à maneira dos teatros de estudantes da Inglaterra, pode, conforme diz seu estatuto, convidar um profissional para tomar parte nos seus espetáculos” (apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 136). Em seguida, Paschoal lembra que esse tipo de cooperação já havia ocorrido em 1944, em *Palmares*. Não foi encontrado um documento de considerado peso institucional que se referisse às regras do TEB, mas foi localizado um regulamento que continha as seguintes disposições:

Art. 6º — O Teatro do Estudante do Brasil poderá admitir a colaboração de profissionais, desde que êstes, quando estudantes, tenham atuado em suas representações — ficando êsse convite a critério exclusivo do Diretor do Teatro.

§ 1º — O Diretor do Teatro do Estudante do Brasil poderá estender êsse convite a um artista profissional, que esteja no máximo de sua carreira — significando êsse convite uma homenagem a sua glória e a sua arte.

§ 2º — O Artista Profissional, assim distinguido trabalhará com os elementos do Teatro do Estudante do Brasil sem qualquer remuneração.⁶⁸

O registro do qual o trecho destacado foi reproduzido não apresenta data, mas uma anotação manuscrita na capa indica que ele foi manuseado, se não concebido, na época em que Maria Jacintha liderava o TEB.⁶⁹ Não dá para saber se ele resultou num estatuto do grupo, ou mesmo se tinha o valor de um documento desse tipo. Porém, a descrição que Paschoal faz de Jaime Barcelos, quando dá sua justificativa acerca da participação do ator em *Sonho de uma noite de verão* como artista convidado do TEB, aponta para o fato de que a atuação de artistas profissionais nos espetáculos era, de alguma forma, regulada, ou,

⁶⁸ Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

⁶⁹ Trata-se da seguinte frase manuscrita: “Dr. Letelba, Este é o novo Regulamento, com a modificação de que lhe falei ontem. Maria Jacintha”. O documento apresenta ainda algumas marcações em caneta. Apesar de esse registro ter sido encontrado fora de qualquer contexto documental que pudesse explicá-lo, é possível cogitar que ele tenha sido gerado em decorrência de uma reforma dos estatutos empreendida pela CEB, no final de 1940. A ação visava um controle maior da entidade pela sua secretaria, que passaria a coordenar, a partir de então, o funcionamento de todos os seus departamentos e serviços, facilitando, assim, o controle de tudo por parte da diretoria. Casa do Estudante do Brasil. *Relatório 1940*. Acervo Paschoal Carlos Magno.

pelo menos, tinha de ser explicada, pois Paschoal caracteriza o ator da seguinte forma: “Até bem pouco Jaime Barcelos fazia parte do Teatro Universitário. Depois ingressou no elenco do Teatro dos Doze. Ator profissional, dos mais jovens, é daqueles de quem se pode muito esperar por seu imenso talento” (idem). Percebe-se que Paschoal busca fundamentar a participação de Barcelos no TEB no fato de ele ter sido já integrante de um grupo de teatro estudantil e ser, no momento, uma figura de “destaque” no meio profissional, mesmo que sua distinção seja explicada pela juventude do ator e no que ele representava em termos de promessa no âmbito do teatro profissional. Entretanto, se a colaboração de Jaime Barcelos se mostra minimamente explicada em sua escolha, um acontecimento em meio a esse episódio fere o que em algum momento foi indicado como regra do TEB — Jaime Barcelos recebeu, pelos serviços prestados ao grupo, Cr\$ 2.700,00.⁷⁰

A crise financeira do TEB e a “Despedida do fracassado”

A quantia paga a Jaime Barcelos não deixa de ser significativa quando comparada ao valor pago a Ruggero Jacobbi por todo o trabalho desenvolvido em *Sonho de uma noite de verão*: Cr\$ 10.000,00. Ela serve ainda para introduzir a discussão a respeito das finanças do grupo no que tange a produção do Festival Shakespeare. Em termos de pagamento do pessoal que assinou as principais rubricas da criação artística dos espetáculos do TEB em 1949, é difícil de entender como se deu a distribuição de proventos.

As despesas com esse pessoal especializado, contudo, não representavam o pior dos encargos do TEB no custeio da produção do festival. Analisando os balanços das produções de *Romeu e Julieta* e de *Macbeth* (não foram localizados os balanços de *Sonho de uma noite de verão*), além de notas, recibos e faturas que indicam gastos do grupo com os espetáculos realizados, percebe-se que as despesas com montagem (como execução de cenário e figurino), somadas a serviços de terceiros, além da publicidade, pesaram bastante no orçamento do TEB. Uma fatura da Gráfica Tupy Ilimitada indica, por exemplo, que, só para a elaboração de cartazes e programas referentes a *Romeu e Julieta*, foram gastos Cr\$ 8.500,00 — valor que chega bem perto daquele pago a Ruggero Jacobbi.

⁷⁰ Nota redigida por Orlanda Carlos Magno relativa à efetuação do pagamento a Jaime Barcelos, 14 de agosto de 1949. Finanças — Festival Shakespeare. Acervo Paschoal Carlos Magno. Os documentos referidos adiante, os quais remetem ao aspecto financeiro do evento, também estão localizados no arquivo de Paschoal.

Quanto às despesas com publicidade, sabe-se que Paschoal contava com uma ampla rede de amizades na imprensa, mas isso não lhe garantia todos os anúncios que talvez ele julgasse serem necessários. Um recibo da revista *Comœdia* informa que foram empregados Cr\$ 2.000,00 somente para a publicação de uma publicidade no número de 9 de junho. Maquinistas, eletricitas, porteiros, contrarregras e costureiras garantiram também a Paschoal gastos próximos ao que ele tinha com os seus diretores-ensaiadores.

Os serviços prestados por profissionais que se ocupavam das atividades ligadas aos bastidores das apresentações (os técnicos da coxia) eram responsabilidade do grupo, e não do Fênix; e, naquele momento, as diárias desses homens custaram ao TEB entre Cr\$ 40,00 e Cr\$ 200,00. Quanto aos porteiros, seus honorários ficaram a cargo de Paschoal em ocasiões em que o grupo ensaiava no teatro fora do expediente desses funcionários — nas noturnas e nos finais de semana. O valor das diárias desses profissionais, pagas pelo TEB, era de Cr\$ 35,00, sendo que em mais de 30 dias o grupo esteve no Fênix depois do horário de trabalho regulamentar dos porteiros.

Não foi localizado um contrato de locação que pudesse esclarecer as condições exatas da ocupação do Fênix pelo TEB durante o festival. Mas alguns recibos relativos à renda de *Sonho de uma noite de verão* mostram que 35% da receita dos espetáculos era a quantia paga a Vital Ramos de Castro pela locação do local. Somam-se ainda a todos esses dispêndios os 10% referentes ao direito autoral das traduções/adaptações, pagos a Onestaldo de Pennafort, Oliveira Ribeiro Neto, Ruggero Jacobbi e Sergio Britto.

O panorama das despesas do grupo se torna bastante representativo quando comparado às médias de arrecadação dos espetáculos realizados durante o festival, inseridas no quadro a seguir:⁷¹

⁷¹ Quadro elaborado com base nas informações contidas nos borderôs dos espetáculos e nos recibos relativos ao pagamento de direito autoral regulado pela SBAT. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Quadro 11

	Média de arrecadação dos espetáculos	Máximo de renda bruta obtida por espetáculo	Mínimo de renda bruta obtida por espetáculo
<i>Romeu e Julieta</i>	Cr\$ 3.176,20	Cr\$ 6.695,90	Cr\$ 686,00
<i>Macbeth</i>	Cr\$ 2.395,40	Cr\$ 6.102,70	Cr\$ 620,5
<i>Sonho de uma noite de verão</i> ⁷³	Cr\$ 2.657,40	Cr\$ 10.130,00	Cr\$ 162,40

É importante lembrar que os valores do quadro não significam o quanto o grupo embolsava por apresentação, pois desses montantes eram subtraídos ainda os 35% referentes à locação do Teatro Fênix. Entretanto, os números deixam claro que os ganhos com a bilheteria não foram suficientes para arcar com os gastos realizados pelo grupo na montagem dos espetáculos do festival. A análise dos dados também indica que a amplitude entre a máxima e a mínima arrecadação dos espetáculos é enorme, oscilação que deflagra a imensa instabilidade do evento no que se refere à afluência de público.⁷³ As récitas que mais rendiam eram aquelas realizadas aos sábados e domingos, ou ainda as estreias dos espetáculos, sendo que as piores arrecadações ocorriam no início da semana. Esses dados indicam, principalmente, que o regime de apresentações do festival, baseado no das companhias profissionais, não condizia com o apelo que o TEB tinha na sociedade civil; mas também denotam que o grupo não ocupava um lugar tão à margem do mercado formado por estas, pois as récitas de segunda-feira, por exemplo, não faziam diferença significativa para o grupo em termos financeiros.

⁷² A maior arrecadação de *Sonho de uma noite de verão* foi, na verdade, a *avant-première* do espetáculo, apresentada no dia 21 de julho, resultando numa soma de Cr\$ 14.650,00. Porém, esse valor não foi considerado na elaboração do quadro, pois ele se refere a um episódio fora do contexto de arrecadação do festival, visto que a récita inaugural do espetáculo foi dedicada à Campanha de Alfabetização e Assistência Social de Cachoeiro de Itapemirim, como já mencionado anteriormente.

⁷³ É complicado estabelecer quantitativos sobre o número de pessoas presentes nas apresentações do festival, devido aos variados tipos de lugares na plateia e à maneira como eles eram vendidos. As entradas variavam entre Cr\$ 7,90 (galeria) e Cr\$ 103,70 (balcão), sendo que as mais compradas eram as poltronas, de Cr\$ 20,30. Para se ter apenas uma ideia, as menores arrecadações, que ficavam entre Cr\$ 600,00 e Cr\$ 700,00, davam um público de 30 a 40 pessoas. A pior das noites, a que resultou numa receita de Cr\$ 162,40, parece ter tido apenas oito pagantes.

Diante desse quadro de penúria que se instala já na temporada de *Romeu e Julieta*, Paschoal lança seu tão conhecido artigo “Despedida do fracassado”. Publicado no *Correio da Manhã* em 23 de junho de 1949, trata-se, em linhas gerais, de um adeus de Paschoal ao TEB, no qual também consta o aviso da interrupção do festival. Paschoal dizia-se pronto para deixar a direção do grupo e de todas as atividades ligadas ao TEB, devido à falta de apoio dos governantes e de homens de fortuna, aos quais ele recorria frequentemente para amparar o seu empreendimento — “Não me fatigue [...] de minha causa, mas da falta de acústica para minha voz” (apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 132). Paschoal justificava-se ainda alegando ter assumido compromissos financeiros em seu nome, em virtude de sua obra, os quais era preciso saldar. E, para liquidar parte de suas dívidas em razão do TEB, anunciou, também nesse artigo, um leilão de mais de mil livros de sua biblioteca, além de obras de arte que lhe pertenciam, como “uma Ceia do Senhor, belíssimo e raro trabalho em talha, italiano, do século XIV, [e] um quadro de Lorca, de autoria do famoso Gregorio Prieto” (idem). O leilão seria marcado para a semana seguinte ao seu anúncio, e realizado no próprio Teatro Fênix, mas nunca chegou a ocorrer. Todo o texto de Paschoal consiste, na verdade, numa grande lamúria, como se pode ver em seus dois últimos parágrafos:

Não há desencantos no meu gesto. Há cansaço, muito cansaço. E uma certeza de que se poderiam fazer grandes coisas neste país, se houvesse menos banquetes oficiais, se os homens não se interessassem apenas pelas idéias que defendem, se a cultura encontrasse junto das autoridades o clima que só os prélios esportivos alcançam; se não existisse a permanente preocupação de diminuir os que lutam pela educação do povo, obrigando-os a humilhante perdas de tempo na antecâmara dos importantes do governo e da fortuna. E uma melancolia imensa de saber que não fui útil como desejei ardentemente. Esta despedida é a confissão, da qual não me envergonho, de haver fracassado. (Idem)

As palavras de Paschoal repercutiram nos jornais tão logo foram lançadas, extrapolando a circunscrição da cidade do Rio de Janeiro. Muitos comentaram o drama do TEB chamando atenção para seu vulto como obra de cultura, de modo a constituir na imprensa uma ação conjunta em prol do Teatro do Estudante do Brasil. Herbert Moses, presidente da ABI, trata do acontecimento em ofício enviado a Paschoal e publicado no *Diário de Notícias*:

A atitude unânime da imprensa, mobilizada em favor de uma iniciativa como a sua, única pelo entusiasmo empreendedor e sentido cultural como a sua, já exprimiu o sentimento dos jornalistas brasileiros. Quero, contudo, manifestar-lhe a solidariedade da Associação Brasileira de Imprensa, cujo presidente lhe envia a certa confiança de que seu prestígio e dinamismo vencerão mais essa dificuldade de sua vitoriosa trajetória.⁷⁴

Entretanto, a mobilização da imprensa não ficou restrita ao seu aspecto publicitário. *O Globo* encabeçou uma campanha de doações, anunciando a sua própria contribuição monetária de Cr\$ 10.000,00, a fim de proporcionar aos dirigentes do TEB “todos os recursos” necessários para a sobrevivência de “incomparável empreendimento”.⁷⁵ A campanha rendeu, ainda, outras doações, como a do deputado Euvaldo Lodi, de igual importância à feita pelo jornal *O Globo*.⁷⁶

Representantes de outras classes, como a estudantil e artística, também não deixaram de proclamar solidariedade ao TEB por cartas e notas publicadas nos jornais, chegando mesmo alguns a contribuir financeiramente. O Centro Acadêmico Cândido de Oliveira, da Faculdade de Direito, dizia estar esperando “intervenção dos poderes federais no sentido de salvaguardar a incontestável fonte de cultura do povo brasileiro” que era o Teatro do Estudante.⁷⁷ Jerusa Camões prometeu realizar novos espetáculos, no Teatro Universitário, em benefício do grupo de Paschoal.⁷⁸ Os Espetáculos Heber de Bôscoli, apresentados na Rádio Globo, afirmaram que enviariam Cr\$ 10.000,00 como doação, pois Paschoal, “além de seus reconhecidos méritos”, fora o incentivador da carreira de Yara Salles (atriz que fazia parte do empreendimento radiofônico), confiando-lhe o principal papel em *Leonor de*

⁷⁴ Teatro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁷⁵ Salvemos o Teatro do Estudante!. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁷⁶ *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Outras doações, reveladas numa lista publicada neste mesmo documento, são: do senador Francisco Galloti — Cr\$ 1.000,00; de Manoel Ferreira Guimarães — Cr\$ 500,00; de Maria Albuquerque Cintra — Cr\$ 100,00; de Maria Amélia Xavier — Cr\$ 100,00; de Judith Guimarães — Cr\$ 100,00; e uma anônima — Cr\$ 50,00.

⁷⁷ Teatro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁷⁸ Para que Paschoal Carlos Magno não abandone o teatro. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Mendonça.⁷⁹ A Associação de Cultura Franco-Brasileira (Alliance Française) também se mostrou solidária, informando a Paschoal da sua ideia de oferecer o espetáculo *Les mains sales*, de Sartre, em benefício do TEB. O cheque referente a esse donativo, no entanto, parece ter sido enviado apenas em dezembro desse mesmo ano à Casa do Estudante, pois o espetáculo, previsto para o final de julho/início de agosto, só ocorreu nos dias 24 e 25 de setembro, no Teatro Ginástico.⁸⁰ Até o Clube Militar se mostrou comovido com os apelos lançados por Paschoal e por aqueles que apoiavam o TEB. O presidente da entidade, general Salvador Cesar Obino, anunciou-lhe que seria realizado um bingo, seguido de danças, cuja renda seria integralmente revertida para o TEB.⁸¹ O mais interessante é que a própria Casa do Estudante do Brasil, se fazendo representar pela sua autoridade máxima, Anna Amélia, enviou a Paschoal, como diretor do TEB, uma carta, bastante formal, assegurando cooperação. O seu conteúdo reforça o lugar “de dentro e de fora” que o TEB ocupava na CEB quando Paschoal estava à frente do grupo, caracterizando-se o Teatro do Estudante, portanto, nesses momentos, mais obra de Paschoal do que um conjunto sob a responsabilidade da CEB:

O Conselho Patrimonial da C.E.B., tomando conhecimento do artigo publicado no “Correio da Manhã” de 23/4/1949, sob sua assinatura, e da angustiosa situação do T.E.B. ali exposta pelo benemérito fundador desta Casa de fundador-diretor dêsse já consagrado setor cultural desta Fundação, resolveu, por unanimidade, apoiar e chamar a si a Campanha Financeira que se faz necessária para atender às prementes necessidades financeiras do T.E.B.⁸²

Atenção especial, dentre o conjunto de cartas enviadas a Paschoal, merece o abaixo-assinado remetido pelos artistas do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 19 de julho de 1949. Nele, os membros do TBC buscam refutar os comentários de Gondin da Fonseca acerca do TEB — publicados na *Folha da*

⁷⁹ Documento datado de 25 de junho de 1949. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁸⁰ Cartas enviadas por Jacques Billard, em 8 de julho e 14 de dezembro de 1949. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁸¹ Carta datada de 28 de junho de 1949. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁸² 24 de junho de 1949. Acervo Paschoal Carlos Magno. Anna Amélia continua a carta dando a conhecer que quem lideraria tal campanha seria Stelio Alves de Souza, membro do conselho e professor do Seminário de Arte Dramática. Entretanto, nada mais foi encontrado a respeito dessa ação institucional da CEB.

Noite, em 7 de julho —, considerados pelos artistas paulistas “injustos e superficiais”. No artigo, de acordo com o conteúdo da carta, o jornalista critica o TEB e questiona alguns aspectos de sua crise financeira, como também algumas de suas características como conjunto amador, principalmente o seu caráter estudantil. Para Gondim da Fonseca, os estudantes não deveriam estar metidos com teatro, pois sua missão era estudar. Diante desse ataque, os artistas do TBC se solidarizam, defendendo os princípios norteadores do projeto artístico que consubstanciavam o grupo de Paschoal. O principal fundamento do TEB, o fato de estar inserido dentro do campo do amadorismo teatral, é ressaltado pelo pessoal do TBC, quando eles tratam do lugar que o TEB, e mesmo o teatro amador, ocupava, para eles, no processo de instauração do teatro brasileiro moderno:

Negar, como fez o Sr. Gondim da Fonseca, a função cultural dos conjuntos de teatro amador, visando especialmente o Teatro do Estudante, revela por parte do articulista uma inexplicável cegueira. Seria interessante lembrar a ele o lugar destacado que, em todas as universidades e academias do mundo, se reserva aos conjuntos de tal natureza. No caso preciso do Teatro do Estudante, devemos ainda constatar que foi com a sua criação, e com a primeira representação por ele promovida — *Romeu e Julieta*, em 1938 — que se pode considerar iniciado o movimento renovador do teatro brasileiro.⁸³

O documento segue essa linha de argumentação, falando também do debate que vinha se estabelecendo, desde *Romeu e Julieta*, de 1938, sobre uma contraposição entre a densidade da obra shakespeariana e seu lugar de cânone na dramaturgia ocidental e a interpretação de tais textos por conjuntos amadores, marcados pela fragilidade técnica dos atores, recém-iniciados no palco:

A julgar pela grosseria pilhérica do “representar como sinônimo de assassinar”, o correspondente do “Recado Carioca” não gostou do Shakespeare que lhe ofereceram [— *Hamlet*]. Muito bem: é um direito que lhe existe. Mas ele se esquece de

⁸³ São Paulo — 19. VII. 1949. Documento incompleto. Acervo Paschoal Carlos Magno.

que, sem as inúmeras e sucessivas experiências, como essas que têm sido levadas a efeito pelo Teatro do Estudante, nunca se chegará a representar Shakespeare de uma forma que possa agradar ao insatisfeito jornalista.⁸⁴

O apoio moral despendido ao TEB pelo grupo de São Paulo é extremamente significativo, dado que o TBC está inserido entre as primeiras tentativas de consolidação do teatro moderno no Brasil, por meio da formação de uma companhia profissional constituída a partir dos esforços de amadores paulistas, amparados financeiramente pelo industrial Franco Zampari (Guzik, 1986).

Contudo, a maior colaboração veio do Teatro dos Doze. A companhia promoveu uma Festa Shakespeareana, no dia 4 de julho, no Teatro Fênix, em benefício do TEB. O evento tinha como objetivo dar ao público a possibilidade de rever “todos juntos, os mais expressivos valores da nova geração, que foram lançados por Pascoal Carlos Magno, e que mais se destacaram na atividade profissional ou amadorística, como intérpretes das peças do grande trágico inglês”.⁸⁵ O elenco do evento contava com nomes como Sônia Oiticica, Paulo Porto, Sylvia Orthof, Maria Fernanda, Fregolente, Luís Linhares, além do astro Sérgio Cardoso — todos “saídos” do TEB. A ideia, que seguia um pouco o que vinha fazendo Dulcina com sua série de espetáculos *Poeira de Estrelas*, era que os artistas representassem cenas das peças de Shakespeare já apresentadas por eles mesmos no Teatro do Estudante, selando ainda mais a ligação entre Paschoal e Shakespeare no Brasil. A noite também contou com a participação do Teatro Experimental do Negro, que contribuiu com um trecho de *Otelo*, com Abdias do Nascimento e Ruth de Souza.⁸⁶ O certame rendeu uma das maiores arrecadações que Paschoal teve com espetáculos ligados ao TEB: Cr\$ 15.428,80.⁸⁷

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ A “Festa Shakespeareana” de segunda-feira próxima. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1949, Primeira Seção, p. 8.

⁸⁶ Informações sobre os quadros apresentados na Festa Shakespeariana e a ficha técnica completa do evento constam no programa encontrado no Acervo Paschoal Carlos Magno — fonte exclusiva das considerações estabelecidas aqui sobre o assunto.

⁸⁷ Borderô do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno. A Festa Shakespeariana pode ser entendida também como um pagamento de uma dívida do Teatro dos Doze com Paschoal, muito embora o grupo não se julgasse devedor de nada. Isso porque o conjunto encabeçado por Sérgio Cardoso foi considerado

No entanto, mesmo que “Despedida do fracassado” tenha repercutido em uma campanha financeira de considerável alcance entre a sociedade civil, e que seus apelos tenham sido acolhidos também por entidades privadas ou autarquias, o que logo entrou em questão com a publicação da crônica de Paschoal foi uma verba que a Câmara Municipal do Rio de Janeiro votara em favor do TEB, em 1948, e referente à qual, até aquele instante, não havia sido liberado nenhum pagamento. O infortúnio do TEB parecia, então, poder ser explicado, ou ao menos solucionado, no resgate de um episódio que guardava um mal-entendido de uma subvenção que fora “concedida” sem ser “cedida”, fazendo assim do governo municipal o algoz de uma crise que tinha explicação mesmo nos rompantes de idealismo de Paschoal e nas suas apostas enviesadas de empresário da cultura nacional. Mas, para explicar toda essa confusão, é preciso voltar um pouco no tempo, pois é na ligação entre a glória de *Hamlet* e a fundação de um Teatro Experimental de Ópera que se encontra o motivo da interrupção do Festival Shakespeare e do alvoroço que se fez em torno da suspensão das atividades do Teatro do Estudante do Brasil.

Hamlet conferira tal notoriedade ao TEB que alguns vereadores do Rio de Janeiro procuraram conceder ao grupo estudantil um reconhecimento em forma de subvenção. Foi feita então a promessa de uma verba, instituída em termos de projeto de lei. Até aquele momento, o TEB não recebera nada do município do Rio de Janeiro, a não ser algumas cessões de teatros, como o João Caetano e o Municipal. O primeiro anúncio que se tem, então, a respeito de uma subvenção é o projeto de lei nº 39, da Câmara Municipal, de julho de 1948, que previa Cr\$ 600.000,00 à Associação dos Artistas Líricos Nacionais. O objetivo da dotação era a realização de uma temporada de óperas a preços populares no Theatro Municipal. O vereador Tito Livio, a partir de uma emenda, sugerira então que se acrescentasse nesse projeto de lei Cr\$ 50.000,00

por alguns, quando fundado, uma traição ao mentor do TEB, pois a origem do Teatro dos Doze remete a um projeto que visava à criação de uma companhia profissional denominada Os Estudantes, com base na parceria de Paschoal com parte dos integrantes do elenco de *Hamlet*. De acordo com Sergio Britto, “Paschoal quis empresariar então os melhores entre nós, propondo que trabalhássemos em ritmo de equipe, rodiziando permanentemente os primeiros papéis, para que se evitasse o estrelismo. O repertório dessa companhia que não se concretizou, seria a princípio de textos clássicos, peças shakespearianas ou não, mas textos geralmente impossíveis de serem montados pela maioria dos empresários de época, dado o perigo comercial dessas obras e mesmo à falta de costume de serem elas apresentadas nos palcos brasileiros” (*Dionysos*, 1978, p. 98). O Teatro dos Doze estreou ainda em 1948, com a reapresentação de *Hamlet*, no Teatro Ginástico, mas durou pouco menos de dois anos.

para o TEB, além do mesmo valor para o Teatro Experimental do Negro.⁸⁸ Não se pôde averiguar o desenrolar desse processo por falta de documentação, mas há uma carta de 6 de outubro de 1948, dirigida ao prefeito Angelo Mendes de Moraes, que indica que tal projeto resultou, aparentemente, numa lei aprovada naquele ano. Trata-se de uma solicitação de Paschoal relativa ao pagamento de exatamente Cr\$ 50.000, importância essa que, de acordo com as palavras do remetente, referia-se à Lei nº 105, decretada pela Câmara dos Vereadores e sancionada pelo prefeito, destinada à realização, pelo TEB, de uma temporada de teatro popular.⁸⁹

É impossível saber se a prefeitura efetuou o pagamento dessa verba aranjada em meio à administração do Theatro Municipal. Porém, essa não foi a única “dívida” que a capital federal arranjou com o TEB nessa mesma época. A outra promessa de subvenção, arquitetada por vereadores do Rio de Janeiro, remete à criação do Teatro Experimental de Ópera, que vinha sendo anunciado por Paschoal em meio aos seus planos para a fundação do Seminário de Arte Dramática, aparecendo, às vezes, como um departamento da sua tão almejada escola de teatro. Pelo projeto de lei nº 108, de 10 de agosto de 1948, a Câmara do Distrito Federal cedia, ao Teatro Experimental de Ópera, o Municipal e seus corpos estáveis, entre 6 e 21 de novembro de 1948, além de um crédito de Cr\$ 350.000,00, a fim de que fosse elaborada uma temporada a preços populares.⁹⁰ O referido projeto foi vetado pelo prefeito, que, entre outros argumentos, alegava falta de determinação da verba pela qual seria feito o pagamento do crédito dado ao conjunto lírico de Paschoal.⁹¹ O Senado, por sua vez, rejeitou o veto do

⁸⁸ Considerações estabelecidas com base num recorte de jornal sem referência clara, encontrado do Acervo Paschoal Carlos Magno, e nas informações obtidas no *Jornal do Brasil*, 11 jul. 1948, p. 6. A primeira fonte traz a transcrição de uma crônica de Paschoal a respeito do assunto.

⁸⁹ Carta encontrada no Acervo Paschoal Carlos Magno. Não é possível saber se ela chegou ou não às mãos do seu destinatário, mas o fato não invalida a análise feita.

⁹⁰ O texto do projeto de lei nº 108, de 1948, se encontra publicado na coluna de Paschoal: O projeto no 108, da Câmara do Distrito Federal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1948, p. 27.

⁹¹ O veto do prefeito aparece noticiado, por exemplo, em MAGNO, Paschoal Carlos. Teatro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 2 set. 1948, p. 15. Nessa reportagem, Paschoal declara: “O gesto dos vereadores era simpático. Ia ajudar-nos muito. Mas não fazia parte de nossos cálculos, quando nos metemos nesta aventura de possivelmente dar ao Brasil o seu teatro de Ópera”. As razões do veto, no entanto, foram encontradas em outros artigos publicados no *Correio da Manhã*, na coluna de Paschoal ou fora dela. E além do motivo já referido, havia também a questionável qualidade dos artistas amadores e o calor que se fazia no Rio de Janeiro no mês de novembro.

Executivo⁹² e, em 3 de outubro, surgiu a Lei nº 120, referente apenas ao auxílio de Cr\$ 350.000 em nome do Teatro Experimental de Ópera.⁹³ Porém, ainda assim, o desfecho dessas peripécias burocráticas não se mostrou favorável a Paschoal e ao seu recém-criado grupo de jovens cantores, pois tal crédito acabou caducando em 31 de dezembro de 1948, tendo em vista que até aquela data ele não havia sido aberto. Segundo Paschoal, o problema residia no fato de que a Lei nº 120 não apresentou um decreto do Executivo que a secundasse.⁹⁴

No entanto, nada impediu que Paschoal lançasse o Teatro Experimental de Ópera, muito menos a ausência da verba da Câmara do Distrito Federal; e em abril de 1949, aconteceu a sua estreia no Teatro República — edifício teatral que pertencia ao mesmo proprietário do Fênix.⁹⁵ Porém, não foi só o local para as apresentações do Teatro Experimental de Ópera (TEO) que Paschoal conseguiu por meio de acordo com Vital Ramos de Castro: ao que tudo indica, parte dos espetáculos de estreia do TEO e o próprio Festival Shakespeare foram realizados mediante um empréstimo de Vital de Cr\$ 200.000,00. O acordo foi firmado em fins de abril e consistia, em termos gerais, na oferta de quatro adiantamentos de Cr\$ 50.000,00, pagos mediante retirada de Cr\$ 5.000,00 da porcentagem

⁹² Os vetos do prefeito no senado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 set. 1948, p. 1.

⁹³ Teatro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 out. 1948, p. 27. Para agradecer ao prefeito, que Paschoal repudiara em sua coluna em decorrência do tal veto, e cobrar o pagamento da verba, ele redigiu uma carta, datada de 6 de outubro de 1948, com o timbre da CEB, na qual consta: "A CASA DO ESTUDANTE DO BRASIL [...] tem o prazer de enviar a Vossa Excelência o presente ofício a fim de agradecer a generosa cooperação da Prefeitura do Distrito Federal que, por intermédio de Vossa Excelência, sancionou o projeto nº 108, votado pela Câmara dos Vereadores [...]. Agradecendo mais uma vez, vimos solicitar a Vossa Excelência se digne mandar pagar a quantia em aprêço". Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁹⁴ Óperas a dez cruzeiros a galeria, no República. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1949, p. 15.

⁹⁵ A primeira temporada do Teatro Experimental de Ópera contou com o seguinte programa: *La Bohème*, *Madame Butterfly* e *Suor Angélica*, todas de Puccini, além de *La traviata*, de Verdi, e *La serva Padrona*, de Pergolesi. O conjunto, conforme consta no material de divulgação de sua primeira temporada, foi caracterizado, inicialmente, como um departamento do TEB. Formado por jovens artistas recrutados nos cursos oficiais e particulares de canto, tinha o objetivo de auxiliar o desenvolvimento da arte lírica nacional. Embora fosse tratado como um anexo do TEB, tinha na figura de Paschoal a sua principal interseção. Mas, logo depois de sua estreia, foi decretada a independência de um conjunto em relação ao outro dentro da CEB. Um estatuto do TEO, de 3 de abril de 1950, encontrado no Acervo Paschoal Carlos Magno, o definia como uma organização autônoma, com direção independente da do TEB. Não cabe neste livro, portanto, estender a análise do TEB ao TEO. Além de o contexto artístico ser outro, ele não foi o único empreendimento que Paschoal anexou ao TEB ao longo da trajetória do grupo. Qualquer movimento que Paschoal buscasse amparar com seu idealismo desmesurado ele vinculava ao TEB. Era como se o grupo fosse, às vezes, para ele, um esteio de qualquer movimento que conjugasse arte, mocidade e nação. Assim foi com o Coral Bach, o Teatro de Operetas, o Teatro Experimental de Dança, entre outros. Logo, a primeira temporada do TEO só será examinada aqui no que se refere ao aspecto financeiro do evento, pois ele representa uma das implicações econômicas da crise financeira de 1949 do TEB.

que cabia a Paschoal de cada um dos espetáculos apresentados nos teatros Fênix e República, a partir de 27 de abril de 1949. Caso Paschoal conseguisse alguma subvenção, incluindo a da prefeitura, ele prometia quitar o restante de sua dívida imediatamente.⁹⁶ O acordo firmado entre Paschoal e Vital Ramos de Castro foi estabelecido na crença de que ou o Estado ou o público garantiriam a realização desses certames, visto *Hamlet* ter chamado atenção tanto de um quanto de outro. Porém, nenhuma dessas instâncias se fez presente o suficiente dessa vez. O Festival Shakespeare não ultrapassou uma média de arrecadação que chegasse nem perto do valor das prestações da dívida de Paschoal, sendo sua receita, portanto, insatisfatória para cobrir parte desse acordo. Alguns documentos levam a crer que a temporada inaugural do TEO até rendeu uma receita razoável, obtendo arrecadações maiores do que as dos espetáculos do TEB no Fênix. Paschoal também pagava menos no aluguel do República, ficando com 85% da bilheteria de sua temporada lírica. Mesmo assim, os valores das receitas obtidas das récitas do TEO, por melhor que fossem, não podiam assegurar o pagamento completo da dívida, que, aparentemente, não era condizente com todos os gastos de produção que Paschoal tivera com a estreia do TEO e com as peças do Festival Shakespeare.⁹⁷ E aí, sem verba à vista, Paschoal não teve outra opção a não ser decretar a sua falência como diretor do TEB.

Assim, logo que começou a repercussão da “Despedida do fracassado”, foi desenterrada a história da verba de Cr\$ 350.000,00 da prefeitura, transformando numa quizumba um episódio que já era bem polêmico na época em que foi principiado. Mais projetos e anteprojetos de leis entram em questão, nos quais são indicadas, inclusive, as formas pelas quais seria possível a realização do pa-

⁹⁶ Os termos do referido empréstimo foram traçados de acordo com o conteúdo de uma carta que Paschoal escreveu a Vital Ramos de Castro em 25 de abril de 1949. Já a confirmação do empréstimo foi estabelecida por cópias de recibos assinados, provavelmente por Paschoal, em nome do TEB. Todos esses documentos se encontram no Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁹⁷ Os documentos encontrados no Acervo Paschoal Carlos Magno que permitiram tais conclusões indicam uma receita máxima de Cr\$ 28.000,00, na estreia do TEO (em 7 de abril de 1949), e uma arrecadação mínima de Cr\$ 6.680,00, numa terça-feira, 15 de maio. Porém, trata-se de anotações da produção do grupo, as quais parecem estar incompletas em vista da extensão da temporada e do regime de apresentações do TEO no República. De qualquer forma, esses registros indicam uma receita bruta muito maior quando comparada à obtida com as peças do Festival Shakespeare. Mas é importante ressaltar que o custo de produção dessas récitas líricas também era bem mais alto: se gastava em média entre Cr\$ 4.800,00 e Cr\$ 12.000,00, por sessão, só com serviços de orquestra, por exemplo. Paschoal dá conta desse desequilíbrio no balanço final da temporada do TEO quando relata: “A bilheteria do República, onde atuava o Teatro Experimental de Ópera, esgotava todas as noites. Mas a receita mal pagava as pesadas despesas com a orquestra, o aluguel de roupas, cenários, impressão e colagem dos cartazes” (Magno, 1969, p. 120).

gamento da subvenção concedida pela Câmara do Distrito Federal em 1948. Por fim, foi encontrada uma saída que, na verdade, era mais um paliativo do que uma solução para o problema financeiro do TEB. Foi concedido ao grupo um empréstimo, pelo Banco da Prefeitura do Distrito Federal, no mesmo valor da verba em questão. O empréstimo, entretanto, conforme fora indicado e autorizado pelo prefeito, consistia na abertura de um crédito especial na Secretaria de Educação e Cultura. Porém, como a situação não fora legalizada, pois a Câmara dos Vereadores nada deliberara acerca do assunto, o empréstimo acabou sendo realizado, e depois cobrado, em nome da CEB. Em 1951, a situação ainda não parecia ter se solucionado, porque em maio daquele ano, Anna Amélia escreveu uma carta a João Carlos Vital, então prefeito do Rio de Janeiro, apresentando-lhe o problema e solicitando dele uma posição, visto que até aquele momento a CEB vinha pagando os juros referentes a esse empréstimo, sem ter qualquer possibilidade de liquidar a dívida contraída com o Banco da Prefeitura do Distrito Federal:

Não tendo essa Fundação outra possibilidade de saldar o compromisso, assumido na confiança de ver transformado em lei o auxílio pleiteado pela mensagem do Senhor Prefeito Mendes de Moraes, vem a sua diretoria apelar para Vossa Excelência a fim de ver solucionado tão premente urgência.⁹⁸

Contudo, o episódio envolvendo o Distrito Federal não foi o único em que um projeto de lei veio consubstanciar promessas de auxílio ao TEB. Pois, em paralelo à discussão que se estabeleceu nos jornais em torno do montante ligado ao orçamento da prefeitura do Rio de Janeiro, outras notícias davam conta de um agito na Câmara dos Deputados, onde alguns dos seus membros procuravam a melhor forma de garantir uma verba ao TEB. Quem formalizou tal intenção foi Café Filho; é dele o projeto de lei nº 434/1949, apresentado no dia 27 de junho, que previa a autorização de um crédito especial de Cr\$ 500.000,00 para o TEB, com a seguinte justificação:

A imprensa vem notificando, nos últimos dias, as declarações de Paschoal Carlos Magno sobre as insuperáveis dificuldades financeiras com que está lutando o Teatro do Estudante. Sobre tão magnífica iniciativa pesa a terrível ameaça de ter que encerrar suas atividades. A quantos se interessam pelo teatro,

⁹⁸ Cópia da carta datada de 31 de maio de 1951. Acervo Paschoal Carlos Magno.

admirável veículo de cultura, a notícia é das mais alarmantes. Num país tão pobre de empreendimentos culturais, quando exatamente um punhado de jovens vem dando provas admiráveis de vocação pela arte dramática, impõe-se uma atitude dos homens públicos no sentido de amparar tão sadia expressão de inteligência e idealismo. Essa atitude é tanto mais imperiosa quanto se sabe que o Teatro do Estudante vem se dedicando com singular relêvo, à divulgação da obra imortal de Shakespeare.”⁹⁹

Nota-se que é na associação entre Shakespeare e a mocidade que Café Filho também elabora a distinção do Teatro do Estudante como “expressão de inteligência e idealismo”, reconhecendo no repertório e na juventude a base e o valor do amadorismo estudantil.

Mas, apesar dos esforços de Café Filho, o referido projeto só foi transformado em lei no ano seguinte, e todo o desenrolar para o pagamento da verba votada pela Câmara dos Deputados se deu de forma tão dramática quanto a que sucedeu em torno da subvenção da prefeitura do Distrito Federal. De 16 de janeiro de 1950 é a Lei nº 1.053, que abre um crédito de Cr\$ 500.000,00 ao Teatro do Estudante do Brasil, por intermédio do Ministério da Educação e Saúde.¹⁰⁰ Porém, apesar de decretada e promulgada por Fernando de Mello Vianna, a subvenção não foi paga no momento que foi institucionalizada, devido à crise financeira pela qual passava o país na época, encontrando-se o Tesouro Nacional, naquele instante, esgotado. O fato acarretou outra campanha financeira em prol do TEB, lançada nos jornais cariocas um pouco nos moldes da ação anterior, em março de 1950. Mesmo sem mostrar tanta repercussão quanto a campanha precedente, alguns articulistas buscavam chamar atenção para a situação periclitante do TEB, que, apesar dos inúmeros auxílios prometidos, se encontrava ainda em estado de falência decretada. O próprio Paschoal falou à imprensa acerca do assunto:

Todo mundo resolveu salvar o teatro do Estudante [...] quando eu lancei meu grito de fracasso, vieram mais de mil cartas

⁹⁹ *Diário do Congresso Nacional*, 28 jun. 1949. In: <<http://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD28JUN1949.pdf#page=19>>. Acesso em: 6 fev. 2014.

¹⁰⁰ Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1950-1959/lei-1053-16-janeiro-1950-363456-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Consultada em 10 fev. 2014.

para mim, e projetos choveram do céu para estabelecer uma verba que assegurasse a vida desse movimento que tantos valores tem dado ao teatro profissional do Brasil. Ingenuamente, acreditei nesses projetos, achei que tinham muitos [...]. Resultado? Tiraram todos!¹⁰¹

A subvenção de Cr\$ 500.000,00, no entanto, saiu. Em depoimento, Paschoal revelou que ele chegou a receber tal importância, mas de modo tão atrasado que mal deu para pagar os juros dos empréstimos que ele havia realizado anteriormente (*Dionysos*, nº 23, 1978, p. 9). Uma carta de Renato Viana sugere que tudo tenha se solucionado por volta de outubro de 1951: “Mando-te o meu abraço e ao T.E. pela vitória final, depois da odisséia com o já celebre auxílio de quinhentos mil cruzeiros. Enfim antes tarde do que nunca. Quando eles nos dão a esmola, já nos levaram toda a alegria do ideal”.¹⁰² É difícil averiguar em que condições foi realizado o pagamento da subvenção, mas um documento permite supor que tudo tenha se resolvido com a intervenção de Getúlio Vargas. Trata-se da cópia de um telegrama enviado ao presidente por Paschoal, no qual consta: “Muito agradeço Vossa Excelencia haver assinado autorização pagamento crédito votado parlamento favor Teatro do Estudante ponto”.¹⁰³

Cumpramos averiguar ainda, no que se refere à oferta da Câmara dos Deputados, que as notícias acerca de tal subvenção causaram um pequeno reboleio envolvendo alguns profissionais do teatro. Indagava-se de que fundo sairia a verba prometida pelo governo federal ao TEB, visto haver uma preocupação de que o montante fosse subtraído da dotação orçamentária do SNT, que vinha auxiliando as companhias profissionais havia longo tempo. Esclarecimentos tiveram de ser feitos na imprensa, como o que foi publicado pelo jornal *O Globo* em 28 de julho de 1949:

O deputado Café Filho, na presença dos escritores Paschoal Carlos Magno, Luiz Iglesias, Raimundo Magalhães Junior e altos funcionários da Câmara Federal, teve a oportunidade de declarar que “só a ignorância ou a má fé podiam ter informado aos artistas profissionais que a verba de Cr\$ 500.000,00

¹⁰¹ Campanha popular para salvar o Teatro do Estudante. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1950. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁰² Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1951. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁰³ Documento sem indicação de data. Acervo Paschoal Carlos Magno.

por ele solicitada [...] sairia da verba que o Serviço Nacional de Teatro dispõe este ano para atender todos os seus compromissos.” Fica assim desfeita infundada informação, no sentido de que aquela verba, destinada a fim tão justo, prejudicaria sensivelmente os recursos destinados ao nosso teatro profissional.¹⁰⁴

Nesse mesmo artigo, Paschoal declarou que abriria mão da referida verba se ela fosse proveniente do SNT, pois o órgão não podia “despir um pobre para vestir um mendigo”.¹⁰⁵

Paschoal, no entanto, não parecia estar blefando quando deu essa declaração. Uma solicitação sua ao SNT, referente a um pedido de auxílio de Cr\$ 300.000,00 para a realização do Festival Shakespeare, foi arquivada mediante o seu consenso e o de Thiers Martins Moreira. Apesar da carta de Paschoal endereçada ao diretor do órgão datar de 27 de maio de 1949, o processo só foi aberto em 11 de julho, quando o projeto de lei de Café Filho já havia sido, então, apresentado e publicado no *Diário do Congresso Nacional*. Nesse processo, há uma comunicação de Thiers Martins Moreira, endereçada ao ministro, na qual a desistência de Paschoal ante o seu pedido de auxílio é relatada. Depois de o diretor do SNT informar acerca do projeto de auxílio que corria no Legislativo, ele contou:

O próprio Senhor Paschoal Carlos Magno, ao ter notícia da apresentação daquele projeto e com o conhecimento das possibilidades de sua aprovação, dirigiu-se, pessoalmente, a este serviço, dizendo desistir do pedido formulado, afim de que as nossas verbas ficassem menos sobrecarregadas para atender a outras atividades de teatro.¹⁰⁶

Não foi só o auxílio do SNT que Paschoal negou após ter lançado seus apelos em prol do TEB. Adhemar de Barros, governador do estado de São Paulo, também ofertou uma subvenção ao grupo, conforme diziam alguns jornais. Paschoal, entretanto, não aceitou o auxílio, pois dizia também haver em São Paulo grupos experimentais de teatro, estudantis ou não, necessitados da ajuda das

¹⁰⁴ *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1949. Recorte de jornal, documento incompleto. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ Processo nº 34/49. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

autoridades locais. O que Paschoal pediu em favor do TEB, e Adhemar de Barros tão logo cedeu, foi um teatro para funcionar como sede de seu grupo.¹⁰⁷ A resposta afirmativa do governador chegou por carta: “renovando promessa de ajuda”, Adhemar de Barros dizia ter determinado “ser colocado, pelo prazo necessário, à disposição do ‘Teatro do Estudante do Brasil’ um dos teatros da Prefeitura Municipal de São Paulo”, a fim de que o grupo pudesse nele trabalhar “formando autores, atores, cenógrafos, diretores e outros elementos úteis ao nosso teatro”. Por fim, o governador prometia ainda a Paschoal a ampliação dessa ação em favor do amadorismo estudantil como um todo, ao sentenciar: “Ao mesmo tempo haverá em São Paulo, para campo de ação de todos os teatros de estudantes do Brasil, um teatro a serviço de seus ideais”.¹⁰⁸

Paschoal não foi para São Paulo, não há nada que indique que de fato ele tenha cogitado levar o TEB para a capital paulista, onde começava a florescer um mercado teatral estabelecido por companhias modernas. O pedido dirigido a Adhemar de Barros parece ter sido mais uma de suas jogadas estratégicas, visto que, em meio à repercussão de “Despedida do fracassado”, Paschoal começava a pleitear na municipalidade do Rio de Janeiro um lugar para fixar o TEB. A questão da sede já era um problema antigo, e para o qual Paschoal buscava chamar atenção no momento que o grupo entrou em extremada evidência por conta de sua crise financeira. Em meio às reportagens que tratavam da campanha em prol do TEB, em 1949, Paschoal falou abertamente em ocupar um prédio da prefeitura, vazio na época, localizado na praça Cardeal Arcoverde, em Copacabana, onde já haviam sido instalados, segundo ele, o Museu da Cidade e uma escola. Construído como auditório do Centro de Recreação e Cultura Dom Aquino Corrêa, o local só se tornaria um edifício teatral anos depois; apenas em 1958 foi aberto o Teatro da Praça, que se tornaria, em meados da década de 1960, o Teatro Gláucio Gill (Dias, 2012).¹⁰⁹ O que Paschoal queria, e estava expresso nesse pedido

¹⁰⁷ À disposição do “Teatro do Estudante” uma casa de espetáculos em São Paulo. *O Dia*, Curitiba, 21 jul 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁰⁸ São Paulo, 16 de julho de 1949. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁰⁹ É curioso que mesmo não tendo conseguido transformar esse recinto em teatro, no final da década de 1940, Paschoal participou, de alguma forma, da criação do Teatro da Praça. É o que conta Dias (2012, p. 437) a respeito do episódio: “O Governador do Estado da Guanabara, Carlos Lacerda, em 1958, cedeu o auditório a um grupo saído do Tablado que sentia necessidade de se profissionalizar [...]. Geraldo Queiroz e Roberto Ribeiro procuraram o Prefeito Negrão de Lima, levando uma carta de Paschoal Carlos Magno, e conseguiram a cessão do auditório da escola”. No programa do espetáculo *O chapéu de palha de Itália*, apresentado logo depois da inauguração do Teatro da Praça, há, inclusive, a publicação de um texto de Paschoal a respeito da iniciativa de lá se abrir uma casa de espetáculos: “Teatro fechado dá uma pena imensa. Toma um ar de

de ocupação, era um local para o seu grupo livre de qualquer ônus de aluguel, e diante desse desejo ele lançou em meio à imprensa mais esse apelo: “O TEB precisa de uma casa e de um palco. Seria demais pedir, ao menos por um ano, a concessão desse edifício da Municipalidade?”.¹¹⁰ Paschoal não conseguiu instalar o TEB no que viria a ser o Teatro da Praça, e em nenhum outro prédio público, de modo que o sonho de uma sede só seria realizado mediante a construção do Teatro Duse, na sua própria casa.

A questão da sede do Teatro do Estudante, no entanto, foi mais um dos temas levantados em consequência da divulgação da crise financeira do grupo, tornando o episódio uma ocasião propícia para a exposição de alguns problemas que ultrapassavam, inclusive, a circunscrição do TEB, e que atingiam todo o teatro nacional, fosse ele amador ou profissional. Seja por “política de boa vizinhança”, seja por preocupação com o teatro como setor, ou seja por ambos os motivos, o fato é que Paschoal logo tratou de ampliar o debate acerca das dificuldades financeiras do TEB para uma discussão em torno dos altos encargos que assolavam as companhias profissionais na época. É disso que trata o artigo publicado em 28 de junho de 1949 no *Correio da Manhã*, intitulado “Meu ato de contrição. É preciso salvar o teatro profissional brasileiro”. O texto principia com Paschoal agradecendo o apoio que recebeu, e se desculpa em razão de sua atitude alarmada de dizer que deixaria o TEB. O trecho seguinte resume todo o rosário de pedidos de perdão de Paschoal: “Eu me penitencio de haver, num instante de fraqueza, me esquecido das reservas de bondade, idealismo do meu povo; da sua admiração displicente, é verdade, mas pronta a se tornar um gesto de aplauso e de apoio, quando se faz necessária sua intervenção” (apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 133). Depois, Paschoal dedica-se a expor alguns dos principais problemas enfrentados pelas companhias teatrais, introduzindo o assunto com uma declaração que ele dera, antes, para outro jornal: “Não é só o Teatro do Estudante que me preocupa. Mas, o teatro brasileiro em geral. Sua

escola vazia, de igreja sem orações, de criança enferma. Por isso é com alegria que vemos o pequeno Teatro da Praça Cardeal Arcoverde abrir as portas para iniciar sua vida neste Rio de Janeiro tão pobre de teatros! Formar uma nova companhia sem explorar o repertório fácil, reunir um grupo de gente moça e corajosa, iluminada de ideais — é heroísmo. Mas descobrir um teatro que, por falta de visão e esquecimento, vivia abandonado, é prova de milagre. Foi esse milagre que Geraldo Queiroz e seus companheiros do *Teatro da Praça* realizaram, apoiados na generosa e patriótica compreensão do Prefeito Negrão de Lima. Paschoal Carlos Magno. 5/5/1958”. Dossiê de Impresses Esp. TA / “Chapéu de palha de Itália”. Cedoc/Funarte.

¹¹⁰ Salvemos o Teatro do Estudante. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1949. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

situação é difícil, agravada pelos impostos que encarecem o preço das entradas, afastando o público” (ibidem, p. 134). Paschoal cita, então, as dificuldades que revelavam a fragilidade do setor em termos de infraestrutura mesmo para o campo do entretenimento. Além da já mencionada questão dos encargos, ele fala acerca dos “aluguéis caríssimos” dos teatros, do “retardamento de auxílios anuais” do SNT, e do “desamparo da não redução de preços de passagens, quando as companhias se encontram em excursão” (ibidem, p. 133). E, por fim, Paschoal sugere à classe artística que se comporte como uma categoria de fato, dirigindo-lhe a seguinte proposta:

É preciso que os atores profissionais, esquecendo casos individuais, se dividam em “comandos” para visitar representantes do governo, jornais, rádio, colégios, universidades, associações comerciais, artísticas, esportivas, para pedir-lhes a solidariedade à bela causa que estamos empenhados. (Idem)

O conteúdo dessa convocatória revela o modo como Paschoal agiu, e agia sempre, em favor do TEB. Ele fazia seu pedido de socorro ecoar, onde quer que fosse, na forma de um “brado retumbante” em defesa da cultura nacional. Não havia jornal que não o apoiasse, e mesmo que alguns articulistas, e amigos, discordassem de suas atitudes, a finalidade de seu empreendimento quase nunca era questionada, de modo que as divergências em relação aos caminhos que Paschoal traçava na condução do TEB só serviam, no fim das contas, para avultar a grandeza do grupo. Por fim, a desmesura de Paschoal justificava sempre os seus atropelos financeiros porque era imbuída de finalidade nacionalista que marcou os anos 1940. Isso fica comprovado na quantidade e diversidade de personalidades, instituições e entidades que se mostraram solidárias a Paschoal em razão da “Despedida do fracassado”. O resultado do episódio, que viria a representar um enorme disparate administrativo em qualquer organização, só serviu para a renovação do *status* do TEB como obra de justificativa cívica, o mínimo de que Paschoal necessitava para seguir em frente.

Entretanto, nada indica que após toda a campanha desencadeada o espaço do grupo na sociedade civil tenha se alargado. O grito de Paschoal ressoou na imprensa, na classe estudantil e até em parte da classe artística. Até mesmo entre os militares o apelo ecoou. E atingiu de frente o governo. Mas o mesmo golpe não parece ter surtido grandes efeitos no público em geral. A volta de *Macbeth* e o retorno do Festival Shakespeare não renderam receitas formidáveis ao grupo, ainda que se note uma melhora na média de arrecadação nos fins de semana

de apresentação. Todo o barulho feito na imprensa não serviu para alavancar o Festival Shakespeare de modo significativo. As receitas das sessões dos sábados e domingos, depois de todo o alarde feito nos jornais, mal chegaram a alcançar os Cr\$ 5.000,00, rendendo ao TEB muito menos do que o valor da parcela da dívida de Paschoal com Vital Ramos de Castro.¹¹¹ O fato pode significar que, no Rio de Janeiro, a razão de ser de um amadorismo desinteressado já estava um tanto quanto gasta, dado o desenvolvimento do teatro amador como setor. As companhias teatrais formadas a partir dos egressos do TEB e do TU, assim como o próprio TEN, começavam a tornar suas montagens mais requintadas em termos de experimentalismo e acabamento cênico, indicando que mudanças insurgiam no quesito estético em meio àqueles que ainda eram tidos como “os novos”.

Logo, diante desse panorama de refinamento do que se poderia delimitar como a ala moderna do teatro carioca, Paschoal não tinha muito o que fazer a não ser verticalizar os esforços empreendidos no Teatro do Estudante do Brasil, em vista de uma condensação da proposta artística do grupo. Mas isso seria talvez enfiar uma camisa de força no seu dinamismo lunático. Ele encontrou a saída ao expandir ainda mais o TEB, buscando, na ampliação do seu alcance em razão da conquista de novos públicos, um epílogo formidável para a primeira fase de seu movimento cultural que ligava arte, cultura e mocidade. O próximo grande evento do TEB seria então destinado a populações de outras localidades do Brasil; trata-se da excursão do grupo pelas principais capitais do Norte e do Nordeste do país em 1952.

¹¹¹ As médias de arrecadação por sessão, nos fins de semana que seguem a publicação de “Despedida do fracassado”, são: Cr\$ 4.679,7 (25 e 26 de junho); Cr\$ 3.416,9 (2 e 3 de julho); Cr\$ 3.381,6 (9 e 10 de julho); Cr\$ 3.909 (23 e 24 de julho); Cr\$ 6.735,2 (30 e 31 de julho); Cr\$ 2.152,35 (6 e 7 de agosto); e Cr\$ 3.177,9 (13 e 14 de agosto). Os três primeiros valores correspondem a sessões de *Macbeth*, e o restante, a récitas de *Sonho de uma noite de verão*. O regime de apresentações foi o mesmo, sendo que, no fim de semana dos dias 6 e 7 de agosto, foram realizadas quatro sessões, em vez de três, como de costume.

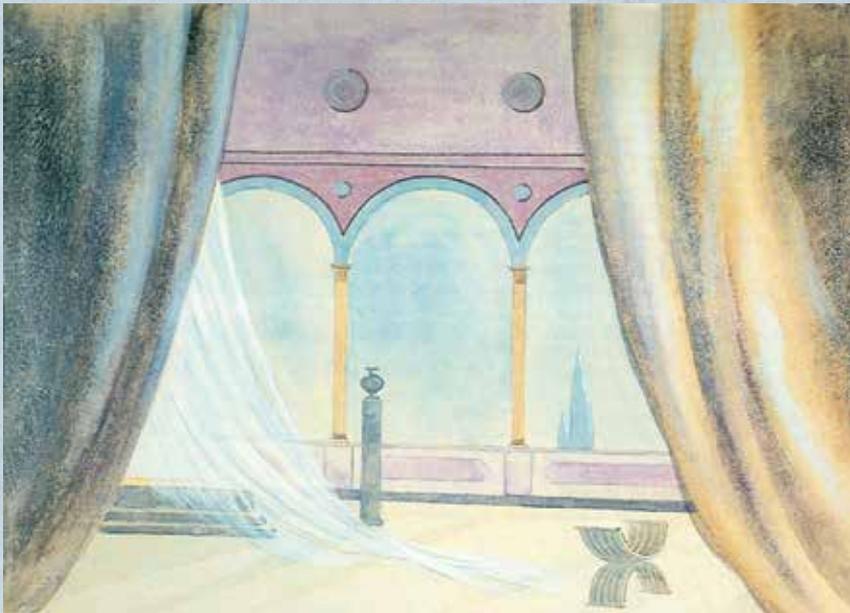


Figura 35

Nota-se a presença de uma espécie de véu ou cortina, alguns degraus e outros dois elementos figurativos que não estão presentes na Figura 42. O desenho aponta ainda para uma perspectiva mais alongada do que a profundidade atingida na cena teatral que corresponde a este croqui. BARSANTE, 1993.



Figura 36

Trata-se de uma fotografia de cena. A foto releva um palco estreitado pelo avançar do telão. Esse, pintado de acordo com o desenho de Santa Rosa, é o único ponto de convergência entre o croqui do artista e o palco, além do formato dos bancos que serviram para compor o arranjo espacial da cena. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.



Figura 37

Croqui de cenário destinado a uma das cenas mais famosas do teatro ocidental: a cena do balcão, na qual Romeu e Julieta trocam suas primeiras juras de amor. BARSANTE, 1993.



Figura 38

Fotografia de atores em movimento. Percebe-se que para a montagem desse ambiente, os elementos estabelecidos por Santa Rosa foram, quase todos, postos em cena. Mas a perspectiva ficou novamente comprometida, em decorrência do espaçamento entre eles. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.



Figura 39

A fotografia corresponde a algum momento do baile dos Capuletos, no qual Romeu e Julieta se conhecem. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.



Figura 40

Trata-se, possivelmente, da foto de uma maquete relativa a um dos desenhos de Pernambuco de Oliveira, reproduzido na Figura 41. A tridimensionalidade da imagem, indicada pela presença de sombras, é o que permite supor a natureza do documento. Por ela é possível notar, ainda, uma linha estética que liga este cenário ao de *Hamlet*, no que tange a um amadurecimento de um princípio expressionista.



Figuras 41 e 42

Percebe-se uma construção estética que confere austeridade para os ambientes de *Macbeth*.
Cedoc/Funarte.



Figura 43
Reprodução de fotografia de divulgação
na qual aparecem Oberon e Puck.
Acervo Paschoal Carlos Magno.



Figura 44
Imagem revela a composição do figurino da corte ateniense,
um dos núcleos dramáticos
de *Sonho de uma noite de verão*. Acervo Paschoal Carlos Magno.

6.

O país como palco na campanha pelo teatro amador

Não se trata de um grupo de “amadores” de teatro. É uma companhia feliz de “amorosos” do teatro. Artistas das mais puras das artes. O teatro reflete a civilização que ajuda a criar. Vai do instinto para a inteligência. Espalha as idéias que foram sentimentos. [...] Tem que partir da minoria para a maioria. Depois, a influência da maioria atuará, absorverá, dominará. A carreta de Téspis ficou sendo o símbolo do teatro. A carreta de Téspis, com suas máscaras, ao longo dos caminhos. Por onde ela passa, surge a poesia. Arte do mundo inteiro. Arte de cada povo unida na igualdade humana.

Álvaro Moreyra¹

¹ Manuscrito. Trata-se de uma espécie de carta de recomendação de Moreira em prol da excursão do TEB. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Depois da temporada de 1948, todas as atividades anunciadas pelo TEB — exceto o Festival Shakespeare — estiveram ligadas à questão da itinerância como forma de popularização do teatro, associada à conquista de novas plateias para o grupo. Tais propostas indicam um investimento de Paschoal em outra direção no que tange à promoção de um teatro de massas. Não se tratava mais de só oferecer, ao grande público, espetáculos idealizados como instrumento de elevação cultural; fazia-se necessário, então, chegar a quem não chegava ao TEB, levar ao povo peças consideradas essenciais para a educação de toda uma população ou de toda a nação. Não é longe desse objetivo que se encontram inseridos três planos de atividade que, apesar de não terem sido realizados como e quando planejados, viriam consubstanciar o último grande evento que resta a ser analisado na trajetória do TEB: a Viagem ao Norte — expoente máximo do deslocamento do grupo na busca por novas praças.

Assim denominada por Paschoal, a turnê consistiu na visita do TEB a oito capitais — Manaus, Belém, São Luiz, Teresina, Fortaleza, Natal, João Pessoa e Recife — entre os meses de janeiro e março de 1952.² A excursão, a maior do grupo, tem seus antecedentes nos planos de apresentação de espetáculos adultos e infantis em cima de caminhões, no Rio de Janeiro, além de uma tentativa de exibição, em diversos pontos da cidade, de peças programadas como partes de um pretense Festival de Teatro Grego. Não só a itinerância liga tais ideias à Viagem ao Norte. Os autores e textos nos quais essas iniciativas se baseavam formam parte do repertório apresentado pelo TEB nas oito capitais visitadas. A operação que impera, portanto, para uma análise mais concreta de algumas das prerrogativas dessa grande turnê — entendida aqui como o desfecho do grupo — não é senão um deslizar por intenções, as quais, mesmo que não constituindo fatos propriamente ditos, ligam o ano de 1948 ao de 1952, compondo algo parecido com o que seria o prólogo de um epílogo. Observar de perto esse intervalo de tempo e entender mais o que se almejou do que aquilo que foi realizado evita ainda dar ao TEB um final apoteótico. Contudo — é bom lembrar —, só se pode atribuir um fim ao Teatro do Estudante do Brasil enquanto este fim encerra em si mesmo o anúncio do Teatro Duse: uma fase seguinte de um movimento de moços liderado por Paschoal, o qual tinha como escopo o desenvolvimento artístico e cultural da nação.

² No programa da Viagem ao Norte esteve incluída a passagem do TEB por outras capitais do Brasil, como Aracaju, Salvador, Maceió e Vitória. Mas a excursão do grupo terminou em Recife porque Paschoal tinha de reassumir suas funções na Câmara Municipal do Rio de Janeiro no dia 15 de março de 1952.

A origem da Viagem ao Norte

A única peça infantil levada na Viagem ao Norte, *A revolta dos brinquedos*, tem origem num plano de Paschoal orquestrado depois do Festival Shakespeare. Revisitado várias vezes em contextos bastante diferentes, o projeto foi pensado para ser realizado no final de 1949, quando Paschoal — ainda envolvido em todo o quiproquó financeiro, que parece ter se estabilizado apenas em 1951 — tentou levar, num palco sobre rodas, a peça de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga aos bairros mais longínquos do município do Rio de Janeiro. Conforme Paschoal relatou em sua coluna do *Correio da Manhã* no dia 25 de dezembro de 1949, a ideia era apresentar, com os alunos do Seminário de Arte Dramática, “cerca de oitenta espetáculos, de duração de 1 hora cada um, absolutamente grátis, dados por quatro grupos simultaneamente, no período de 22 de dezembro ao dia de Reis” (apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 136). Porém, a concretização do evento foi prejudicada pela falta de apoio das autoridades municipais e federais, a quem Paschoal havia dirigido um apelo para conseguir de alguma dessas instâncias dois ou três caminhões para o TEB. Assim, apesar de apresentar figurinos e cenários prontos, o empreendimento ficou impedido de ser posto em prática, visto que o transporte do conjunto não foi arranjado.

Os espetáculos itinerantes de teatro infantil, com as características do que Paschoal programou para 1949, só viriam a se realizar, no Rio de Janeiro, depois de já estreado o Teatro Duse, em 1953. Em julho daquele ano, foi promovida uma série de apresentações das peças *A revolta dos brinquedos* e *Joãozinho anda pra trás* (esta última de Lucia Benedetti) em asilos, colégios, orfanatos, jardins, praças, igrejas etc. Cerca de 170 pessoas, divididas em diferentes equipes, participaram do evento, que recebeu o apoio, tal qual fora anteriormente solicitado, da prefeitura do Distrito Federal, no transporte dos artistas (Molina, 2009). Ainda assim, em 1950, uma amostra do que fora idealizado, mas muito depois concretizado, foi posta em prática em virtude da campanha eleitoral de Paschoal para vereador do Distrito Federal e do Brigadeiro Eduardo Gomes para presidente, ambos candidatos pela União Democrática Nacional (UDN).

O TEB, em setembro de 1950, anunciou apresentações da peça *A revolta dos brinquedos* em diversas localidades do Rio de Janeiro, como os largos do Machado, do Catumbi, do Méier e de Ramos, além do Jardim de Alah. É difícil confirmar pelas notícias de jornais levantadas se tudo o que foi programado foi, de fato, realizado. Uma chuva teria atrapalhado um pouco os planos do TEB e de Paschoal. Mas uma das reportagens que trata desse episódio de forma detalhada explicita o ar de propaganda política que teve essa empreitada, ao informar

que “no alto do pequeno palco de rodas”, onde era representada *A revolta dos brinquedos*, havia escrita a seguinte frase: “É um presente do Brigadeiro para vocês”.³ Essas récitas infantis do TEB foram marcadas também pelo que há de mais comum em termos de apelo popular em campanha eleitoral — a distribuição de brindes. Pequenas latas de conservas, apetrechos escolares e livros foram ofertados às crianças por ocasião das apresentações de *A revolta dos brinquedos*. Associada, ainda, a esses espetáculos infantis, esteve a realização de um cortejo de automóveis na Zona Sul da cidade, aberto por uma banda de clarins, que trazia à sua frente, e à frente de cada veículo, a foto de Eduardo Gomes. Nessa passeata estiveram presentes elementos do TEB e do TEO.

À revelia dessa forte caracterização de campanha eleitoral, houve aqueles que, na imprensa, trataram das apresentações de *A revolta dos brinquedos* como mero fato teatral. Foi o caso do crítico do *Jornal de Notícias*, que salientou que “Realizações dessa natureza, em que se percebe a preocupação de fazer do teatro um elemento poderoso na educação da gurizada [...] fazem a gente acreditar que, onde há boa vontade, tudo é possível de se realizar em favor do teatro nacional”.⁴ Porém, é impossível tratar do episódio apenas nesse tom. Na verdade, não dá para analisar o fato no que tange a seu aspecto artístico, pois não há registros que indiquem ao menos quem dirigiu o espetáculo. Pontos fundamentais de qualquer projeto estético, como a direção, não foram considerados relevantes para serem divulgados na imprensa. Apenas os nomes de alguns atores aparecem nos jornais; e dois deles, o das artistas Wandinha Dias e Marita Almeida, apontam para uma interseção entre os espetáculos apresentados pelo TEB, como fator de propaganda política, e as peças apresentadas pelo Teatro da Carochinha⁵ a partir do mesmo texto de Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga.

³ O “Teatro do Estudante” representará hoje, gratuitamente, para crianças, no Largo do Catumbi e na praça Barão de Drumond. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 set. 1950, p. 1.

⁴ M.J.S. Espetáculos ao ar livre. *Jornal de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 set. 1950. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁵ O Teatro da Carochinha, fundado por Pernambuco de Oliveira e Pedro Veiga, dois egressos do TEB, é considerado a primeira companhia profissional de teatro infantil do Brasil. Criado em 1949, suas experiências teatrais iniciais foram *O sítio do pica-pau amarelo* e *A revolta dos brinquedos*. As apresentações desta última peça foram dadas entre abril e junho de 1949 no Teatro Ginástico e no Teatrinho Jardel. A peça foi dirigida por Esther Leão, e os cenários e figurinos, concebidos pelo próprio Pernambuco de Oliveira. José Jansen foi o responsável pela caracterização. Paschoal escreveu uma crítica bastante elogiosa desse espetáculo, que terminava com a seguinte convocatória: “Eu gostaria que todas as crianças fossem levadas ao Ginástico e ao Jardel para assistir *A revolta dos brinquedos*. O leitor, por acaso, é pai, tutor, professor, diretor de colégio, tio, padrinho ou amigo de crianças? Então, não lhes roube o encantamento de *A revolta dos brinquedos*” (*Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 abr 1949, p. 13). Depois disso, algumas apresentações

Contudo, se uns poucos omitiram o objetivo principal das apresentações de *A revolta dos brinquedos* quando trataram da divulgação desse espetáculo, Paschoal mesmo declarou que não havia como dissociar sua candidatura à Câmara Municipal do Rio de Janeiro das apresentações infantis dadas, naquele momento, pelo Teatro do Estudante do Brasil. Uma declaração sua, reproduzida num jornal paulistano, mostra que além de Paschoal não buscar encobrir o fato, que era evidente demais, ele reforçava o óbvio, aproveitando a oportunidade para tratar de sua candidatura:

Claro que esta é uma forma de propaganda política. Levamos cartazes, cédulas e prospectos. A intenção política aí está, pois o nosso escopo é dar alegria às crianças. Não poderia, nem em minha campanha política, distanciar-me de meus ideais, que estão sempre ligados ao teatro, às crianças e à mocidade.⁶

A candidatura de Paschoal transpassa a análise do desfecho do TEB porque foi em decorrência do lugar conquistado por ele na Câmara do Distrito Federal que Paschoal voltou da Grécia, em 1951, e deu prosseguimento às atividades do grupo, até conseguir inaugurar, em agosto de 1952, o Teatro Duse. Em maio de 1950, ele havia sido mandado novamente para o estrangeiro, e o TEB ficou nas mãos de Alda Pereira Pinto. Colaboradora de Paschoal, estritamente, no TEO, ela não conseguiu agitar nada em relação ao TEB. Mesmo no que se refere às atividades líricas ligadas à Casa do Estudante, foi pouco o que se deu entre 1950 e 1951, até o retorno de Paschoal ao Brasil.⁷ Parece que, no fim das contas, o TEB

esporádicas foram realizadas, em janeiro de 1950, ainda no Ginástico, e no Fluminense Football Club. Além do Teatro da Carochinha, há notícias de que outro conjunto montou *A revolta dos brinquedos* em 1950. Tratava-se de um grupo também chamado Teatro de Estudantes, encabeçado por Mário de Oliveira. A peça, segundo consta em notas da imprensa, teria sido apresentada na sede do Clube de Recreação Infantil São Paulo. Os ensaios do espetáculo foram supervisionados pelo próprio Pernambuco de Oliveira. As considerações levantadas foram estabelecidas com base em reportagens e notícias de jornais cariocas como: *Diário de Notícias*, 12 abr. 1949, 1ª Seção, p. 7; *Diário de Notícias*, 21 abr. 1949, 2ª Seção, p. 3; *Gazeta de Notícias*, 5 jan. 1950, p. 10; *A Noite*, 13 jan. 1950, p. 4; *Correio da Manhã*, 7 jan. 1950, p. 15; e *Correio da Manhã*, 22 abr. 1950, p. 9. Também foram consultados registros contidos nos dossiês de impressos Esp. TI / *A Revolta dos Brinquedos* e Per. AC / Pernambuco de Oliveria, no Cedoc/Funarte. Quanto ao surgimento do Teatro da Carochinha e o contexto do teatro infantil no Brasil, ver Campos (1998).

⁶ Como Paschoal Carlos Magno faz sua propaganda. *A Noite*, São Paulo, 3 out. 1950. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁷ Ainda em 1950 aconteceram algumas audições do TEO transmitidas pela Rádio Roquette Pinto, além de uma apresentação do conjunto, no dia 28 de setembro de 1950, no Teatro República. Mas esse espetáculo

acabou ficando, durante o ano de 1950, sob a responsabilidade de Anna Amélia, que contou, em algum momento, com a boa vontade de antigos colaboradores e entusiastas do grupo, os quais não queriam ver a paralisação do TEB em razão da ausência de Paschoal. É o que conta Antonio Fernando Bulhões de Carvalho em carta a Paschoal:

Fui a uma reunião, na Casa do Estudante do Brasil, puxada a almoço e promovida por Anna Amélia. Estávamos: ela, Sofia Magno de Carvalho, Stelio Alves de Souza, Gilberto Trompowsky, Adacto [Filho], um “assistente” que ele trouxe da Bahia, Áureo [Nonato] e eu. Discutiu-se a desonestidade que seria deixar morrer o teu teatro, ou mesmo permitir que adormecesse, apenas porquê estás fora. Inconcebível que mal te afastes tudo se paralize. E após tua morte? É preciso que teu nome fique; só a obra poderá preservá-lo e para isso forçoso se torna continua-la. Resolveu-se: 1. reabrir o seminário; 2. lançar o *Otelo*, em parte como pagamento a uma promessa feita ao público, em parte como propaganda para o reinício (digamos assim) das atividades do teatro. Nomeou-se: Adacto e outros que não me lembro para o primeiro item; o mesmo, Gustavo e eu para o segundo. Tudo secretariado pelo Áureo, figura indispensável. D. Alda não pôde ir, mas soube de tudo e tudo aprovou; dera, aliás, autoridade a Anna Amélia.⁸

No entanto, apesar de relatar todo esse plano, Antonio Fernando Bulhões de Carvalho deixa claro que, em virtude das notícias acerca de um possível retorno de Paschoal ao Brasil, houve o refreamento da tentativa de tocar o Teatro do Estudante sem o seu fundador: “Fala-se agora na tua vinda; isso deteve-nos — foi bom — porquê ninguém pensaria em substituir-te, queria-

— formado pelas óperas *Moema* (de Delgado de Carvalho) e *Cavalleria Rusticana* (de Pietro Mascagni) — também esteve inserido no contexto eleitoral daquele ano. O evento foi um oferecimento do Brigadeiro Eduardo Gomes; um dos anúncios do espetáculo dizia que os portões do teatro estariam abertos uma hora antes do início, não havendo, portanto, convites especiais para a sessão. (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 set. 1950, 2ª Seção, p. 6.)

⁸ Rio de Janeiro, 31 de julho de 1950. Acervo Paschoal Carlos Magno.

mos continuar-te. Se vens, tu mesmo agirás, que a tí, estando na terra, cabe a ação, no caso”.⁹

Os burburinhos acerca da candidatura de Paschoal a vereador do Distrito Federal surgem por volta de junho de 1950. Um dos tópicos da seção sobre teatro do jornal *A Noite*, por exemplo, traz o seu nome em meio ao de outras personalidades da classe teatral cotadas pelos partidos políticos a candidatos para as eleições daquele ano.¹⁰ No entanto, é uma carta datada de 20 de agosto de 1950 o documento que parece oficializar a candidatura de Paschoal. Trata-se, na verdade, de um impresso, de circulação restrita, elaborado para ser endereçado a amigos e pessoas influentes da época, no qual Paschoal buscava exprimir os apelos da sua candidatura, bastante incisiva no que compete ao seu direcionamento às classes artística e estudantil. Segue um dos trechos desse documento, que melhor aponta o teor da sua campanha eleitoral:

De longe, recebo a grata notícia, que sobremaneira me honra, de haver a União Democrática Nacional, indicado meu nome para Vereador [...] nas eleições de 3 de Outubro vindouro.

Enxergo nisso uma homenagem a quem, carioca, há vinte e cinco anos, sem qualquer interesse de ordem material, se bate obstinadamente pelas grandes causas da mocidade, sobretudo por uma das mais nobres, e que não pode e não deve ser posta à margem — a elevação cultural de nosso povo através do teatro. Essa bela expressão de arte é, quase sempre, a propria vida com a advertencia ao que traga consigo de mau e de lição que convém aceitar e efetivar, se quisermos progredir moral, material e politicamente. Dai a cena aberta, no seu exato sentido, equivaler a uma pregação capaz de penetrar a alma de todas as classes que, afinal, precisam merecer um pouco mais de desvêlo tanto dos que legislam

⁹ Idem.

¹⁰ A reportagem apontava como candidatos, além de Paschoal, Raymundo Magalhães Júnior e Olavo de Barros, como vereadores, pelo PSB; o empresário Carlos Frias e Ivan Villon, diretor de amadores em Santa Cruz, como vereadores, pela UDN; Paulo Gracindo, como vereador, pelo PSD; para deputado, pelo PTB, viria o empresário Barreto Pinto; e Luiz Peixoto estaria incluído na chapa eleitoral do PSP (*A Noite*, Rio de Janeiro, 22 jun. 1950, p. 6.)

para o Rio de Janeiro como dos que têm a executar-lhes as leis votadas.¹¹

Como se vê, a proposta que embasava a candidatura de Paschoal tinha no TEB, como projeto cultural, a base para a sua sustentação. A intenção civilizatória que Paschoal enxergava e imprimia ao teatro fica clara aqui. E foi apoiado em tudo o que ele já havia feito em prol da juventude e da cultura no Brasil, além de na notoriedade que ele alcançara como poeta, escritor e diplomata, que foi estabelecida sua campanha política.

Apesar de a propaganda eleitoral de Paschoal ter sido realizada de forma um tanto atabalhoada, ele só chegou ao Brasil para nela se empenhar no mês de setembro.¹² Paschoal conseguiu se eleger com certa tranquilidade. Ele contou com ajuda de amigos na imprensa e dos jovens que o circundavam. O TEB, como seu principal feito, já bastante consolidado na época, com seus altos desígnios nacionalistas, deu estofa para sua candidatura. O grupo, como ícone da junção entre arte e mocidade, âmbitos dos quais Paschoal se proclamava paladino, parece ter servido de emblema dos ideais que o levaram a conquistar um lugar na Câmara Municipal. É, por exemplo, o que mostram as palavras de Aldo Calvet:

Indiscutivelmente, Paschoal Carlos Magno merece o apoio de quantos se interessam pelo desenvolvimento teatral do país. Ele tem sido o maior e mais destacado condutor da juventude nas lides artísticas. [...] É certo que dele tudo se deve esperar, pois que não se trata apenas de um político e sim de um artista que sonha dotar a sua pátria de um grande teatro à altura dos nossos foros de civilização. [...] Estamos convencidos de que

¹¹ Carta endereçada ao ator Labanca, encontrada no Arquivo Brício de Abreu. Cedoc/Funarte. O conteúdo desse documento também pode ser integralmente visto no *Diário de Notícias*, 3 set. 1950, 1ª Seção, p. 3.

¹² Sobre os dias que passou no Brasil devido a sua candidatura para vereador, conta Paschoal: "Passei menos de vinte dias no Rio. Sem nenhuma habilidade política. [...] Não apareci em nenhuma reunião udenista. Raramente toquei na minha candidatura. Verdade é que chegavam à nossa casa pedidos telefônicos de gente interessada nela. [...] Também muito carro, cheio de gente môça, subia até Santa Teresa, batia a nossa porta para pedir cédulas e mais cédulas. Obrigaram-me a passear de automóvel com a capota arriada pelos centros de maior importância eleitoral, com uma grande faixa o envolvendo 'Vote em Paschoal Carlos Magno para Vereador. U.D.N.' Agnelo Macedo irritava-se: — Se é para ficar nessa atitude de indiferença, por que veio ao Rio? Tinha razão a pergunta. Não se tratava de indiferença, mas de total inibição, timidez, sei lá. Podia responder-lhe: — Andava tão doido da distancia que êste foi um pretexto para me aliviar..." (Magno, 1969, p. 206-207).

Paschoal Carlos Magno muito fará na Câmara Municipal pelo teatro, pelos artistas e pelo povo carioca.¹³

Tudo indica que Paschoal acabou virando vereador para poder ter folga do estrangeiro, e a sua ligação com o *Correio da Manhã* é o que melhor explica a candidatura de Paschoal pela UDN. Pois se o partido se constituiu, e continuava a se afirmar, em oposição a Vargas, esse não era, e nunca havia sido, arqui-inimigo de Paschoal; pelo contrário, é possível dizer que Paschoal o tinha ao seu lado, e o admirava em certa medida.¹⁴

Voltando de Atenas, Paschoal lançou o Festival do Teatro Grego como a próxima atividade a ser realizada pelo TEB. É dessa proposta que saíria, mais tarde, metade do repertório apresentado na Viagem ao Norte. O evento previa a realização de *Antígona* e de *Édipo Rei*, de Sófocles, além de *Hécuba*, de Eurípedes, e *Os pássaros*, de Aristófanes, esta última a ser encenada por bonecos. Assim como o grupo havia se empenhado em divulgar Shakespeare de maneira mais sistemática, em 1949, a finalidade desse evento era a popularização de textos tidos como os primórdios da dramaturgia ocidental. Segundo notas divulgadas no *Correio da Manhã* no primeiro semestre de 1951, a ideia de Paschoal era encenar peças que há muito não eram montadas no Brasil por companhias nacionais. E se, em relação a Shakespeare, o propósito do TEB o unia às experiências de João Caetano, no que diz respeito ao Festival de Teatro Grego, o grupo buscou retomar, como referência, a experiência do Teatro da Natureza,¹⁵ do início do século XX. Dizia-se que, desde então, “nunca mais a cidade teve oportunidade de um contato novo e direto com o teatro grego”.¹⁶ A iniciativa do TEB não tinha, no entanto, só o repertório como ponto de conexão com o antigo empreendimento, do qual fizera parte inclusive

¹³ CALVET, Aldo. Notas à margem. *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 2 out. 1950. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

¹⁴ Breves considerações estabelecidas com base nos verbetes sobre a UDN e as eleições de 1950 do *Dicionário histórico-biográfico brasileiro*, do CPDOC/FGV (2010).

¹⁵ O Teatro da Natureza foi um empreendimento artístico que ocorreu no Rio de Janeiro em 1916. Consistiu na apresentação de textos considerados de cunho mais erudito, num anfiteatro com capacidade para 10 mil pessoas, montado no Campo de Santana. Parte da nossa historiografia teatral, mais tradicional, avalia essa iniciativa como um dos eventos precursores do teatro brasileiro moderno. A abordagem, porém, é discutida pela pesquisadora Marta Metzler, em seu trabalho intitulado *O Teatro da Natureza: história e ideias* (2006). Nessa obra, Metzler aborda o tema focalizando dois vieses que caracterizam o objeto do seu estudo: a empreitada teatral e a proposta de construção de um espaço aberto para a representação teatral no Rio de Janeiro. Essa pesquisa é a fonte exclusiva das observações traçadas neste capítulo a respeito do Teatro da Natureza.

¹⁶ Festival do Teatro Grego. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1951, p. 7.

Itália Fausta. Estavam programadas apresentações em recintos fechados e também ao ar livre, incluindo como local de apresentação o Campo de Santana, onde ocorreram as apresentações do Teatro da Natureza. Porém, como analisado em relação a João Caetano, no que tange às primeiras apresentações de Shakespeare no Brasil — que não foram Shakespeare, mas Ducis — os textos montados pelo Teatro da Natureza, no que diz respeito à dramaturgia grega, não foram as tragédias de Ésquilo ou de Sófocles, mas adaptações temáticas.

Entretanto, se a estada ateniense de Paschoal parece explicar a sua intenção de retomar a experiência do Teatro da Natureza com o TEB, a partir da realização do Festival de Teatro Grego, é certo afirmar também que outros fatos e notícias que haviam circulado no Rio de Janeiro, antes da partida de Paschoal para a Grécia, deixam entrever que esse projeto estava conectado com determinadas demandas presentes na sociedade carioca no final dos anos 1940: a apresentação de textos clássicos gregos como acontecimento público e a realização de espetáculos teatrais ao ar livre. São, portanto, dois os ocorridos que não podem deixar de ser mencionados aqui como prelúdio da intenção de Paschoal quando da proposição do Festival de Teatro Grego — a representação de *Hipólito* nas escadarias do Ministério da Fazenda e um projeto de lei que previa a criação de um Teatro da Natureza na Quinta da Boa Vista.

Ambos os assuntos foram pontuados por Metzler (2006) num tópico em que a pesquisadora discute a repercussão do Teatro da Natureza na constituição do teatro moderno no Brasil. Ela deixa claro, no entanto, que tais eventos precisam ainda ser investigados com devida cautela. A contribuição desse trabalho é só a de dar mais algumas informações acerca desses dois fatos, recuperando o suficiente para contextualizar o intento de Paschoal naquilo que ele tinha de conexão com as discussões e questões presentes no Rio de Janeiro, nos anos precedentes ao lançamento do Festival de Teatro Grego.

Hipólito parece ter sido apresentado em duas ocasiões nas escadarias do Ministério da Fazenda: em dezembro de 1948 e em maio de 1949. Trata-se de uma iniciativa de um grupo de estudantes da Universidade Católica, com a UNE, comandados pelo frei Sebastião Hasselmann, sob o patrocínio do Clube Militar. A tradução utilizada no empreendimento era de autoria de Junito de Souza Brandão, vertida direto do original grego. A direção plástica da montagem ficou a cargo de Vaslav Veltchek, e Maria Clara Machado integrou o elenco do espetáculo como Ártemis. Além dos personagens principais, houve a participação de mais 30 moças no coro da tragédia. Alguns jornais ressaltaram haver certa adequação estética entre o prédio, sede do Ministério da Fazenda, e o ambiente da

peça; um dos comentários publicados na imprensa diz: “as colunas dórias” do edifício contribuía[m] “para o realismo e beleza virtual do espetáculo”.¹⁷ No entanto, o ponto forte da iniciativa era a encenação de um texto clássico grego ao ar livre — fator que conectava o espetáculo dos estudantes diretamente com o que se dizia ter sido o Teatro da Natureza, como empresa teatral. O evento chegou a reunir quatro mil pessoas durante sua apresentação de 1948, e contou com o apoio da prefeitura e da chefia de polícia da cidade.¹⁸ Ao contrário do Teatro da Natureza, as apresentações dos estudantes foram gratuitas, e se inseriam, portanto, neste domínio, já não tão mais novo, da abnegação cívica juvenil:

Esses estudantes estão revolucionando os nossos meios artísticos e levando ao seio do povo elementos de cultura artística da mais bela significação, proporcionando às massas sem recursos horas de encantamento e educação cultural, fatores propícios para o progresso de um povo.¹⁹

Não é possível estabelecer uma ligação entre a ação dos jovens estudantes da Universidade Católica e os planos de se construir na Quinta da Boa Vista um Teatro da Natureza, como espaço de representação teatral ao ar livre. O projeto de lei que objetivava tal obra é anterior à apresentação de *Hipólito*, e data de julho de 1948. A questão referente à construção do anfiteatro, no entanto, não perdurou muito na Câmara do Distrito Federal, tendo sido a proposta rejeitada em setembro do mesmo ano. O projeto do vereador Álvaro Dias tinha como justificativas o valor histórico e a beleza da Quinta da Boa Vista associados à necessidade de se construir um teatro aberto num país de clima tropical como o Brasil. De acordo com um dos artigos do projeto de lei, o Teatro da Natureza da Quinta da Boa Vista ficaria sob a dependência da Secretaria Geral de Educação e Cultura.²⁰

Além desses dois episódios, ocorridos no Rio de Janeiro entre 1948 e 1950, outro acontecimento pode ter influenciado Paschoal na proposição do Festival de Teatro Grego: a morte de Itália Fausta em abril de 1951. Ela ficara conhecida como uma das maiores atrizes trágicas do teatro nacional muito em

¹⁷ RIBEIRO, Violeta. O reaparecimento de Hipólito. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 maio 1949, p. 13.

¹⁸ A fonte que trouxe dados mais específicos e completos sobre o evento foi ALENCAR, Renato. Tragédia grega sob o céu do Rio. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, nº 1, p. 16-21, 46, 10 jan. 1949.

¹⁹ *Idem*, p. 21.

²⁰ Informações contidas em reportagens da seção “Câmara do Distrito Federal”, do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, nas datas de 6 jul. 1948, 15 set. 1948 e 22 set. 1948.

decorrência do seu desempenho no Teatro da Natureza — episódio em torno do qual havia se estabelecido uma espécie de lenda. E é tratando desse empreendimento, como testemunha ocular, que Paschoal abriu uma crônica intitulada “Adeus, Itália Fausta”:

Guardo de ti uma porção de imagens. A primeira, quando menino ainda, vi-te, sob as árvores do Campo de Sant’Ana, vivendo as heroínas gregas. Não sabia ainda bem avaliar a beleza de teus gestos e da tua voz, nem a poesia da força eterna que interpretavas. Mas era qualquer coisa que, terminado o espetáculo, ficava comigo, acompanhava-me depois em casa, na escola e na igreja, iluminando as horas da criança enferma que fui. (Apud Carvalho e Dumar, 2006, p. 151)

A correlação entre a morte de Itália Fausta e o lançamento do Festival de Teatro Grego não pode ser estabelecida de forma direta, mas foi quase imediatamente após o falecimento da atriz que Paschoal divulgou seu chamado àqueles que quisessem participar desse projeto.²¹ O primeiro passo para a realização do festival foi a publicação de convocatórias para reuniões a serem feitas na casa de Paschoal, onde estava sendo construído o Teatro Duse, em Santa Teresa. Um pouco depois, foram lançados os anúncios de uma prova para a seleção do elenco que viria tomar parte no festival; era necessário chegar preparado para o teste, e pedia-se que os candidatos levassem “um fragmento dramático, um monólogo cômico e uma improvisação”.²² No início de junho de 1951, já estava sendo chamada a primeira turma de candidatos aprovada para integrar o elenco do festival, e entre os convocados estão alguns dos componentes da comitiva do TEB que excursionaria em 1952: Eugênio Carlos, Luciana Peotta, Ana Edler e Beatriz Veiga.²³

Assim como o pretense Festival de Teatro Grego, que nunca chegou a ser realizado, apesar de novamente divulgado, em ocasião do retorno do grupo da Viagem ao Norte, explica a presença das peças *Antígona*, *Édipo Rei* e *Hécuba* no repertório a ser levado em turnê, a inclusão de uma obra de Martins Pena também remete a mais uma atividade do TEB que só existiu como ideia. Essa atividade se

²¹ A primeira nota sobre o assunto foi lançada no *Correio da Manhã* de 15 de maio de 1951.

²² *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1^o jun. 1951, 1^a Seção, p. 8.

²³ Festival do Teatro Grego. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1951, p. 7.

baseava, da mesma forma que o Festival de Teatro Grego, na questão da itinerância como forma de popularização de determinada dramaturgia considerada de valor, ainda que o valor, no caso de Martins Pena, seja o do nacional como aspecto autóctone. Um pouco mais recuado no tempo, o plano que tratava da montagem de textos de Martins Pena pelo TEB é do final de 1948, e se justificava na celebração do primeiro centenário do autor — data comemorativa com a qual uma parcela da classe artística se mostrava envolvida, assim como o próprio SNT.²⁴ O plano do TEB consistia em apresentações de três peças de um ato de Martins Pena — *Quem casa quer casa*, *O irmão das almas* e *O caixeiro da taverna* — pelos alunos do Seminário de Arte Dramática, sob a direção de Esther Leão. É, inclusive, com a notícia de tais espetáculos que aparece, pela primeira vez associado ao TEB, o teatro ambulante, ou um “teatro de rodas”, como uma nova modalidade teatral. O intento era realizar as três peças de Martins Pena ao ar livre, de graça, em cima de um palco armado sobre um caminhão ou uma carroça. Também estiveram incluí-

²⁴ Tanto amadores quanto artistas profissionais se fizeram presentes nas comemorações do primeiro centenário de Martins Pena, festejado com espetáculos e conferências em 1948. O Teatro Universitário, por exemplo, noticiou a realização da peça *O irmão das almas*, com direção de Esther Leão, no PEN Clube, em dezembro daquele ano (*Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 dez. 1948, 2ª Seção, p. 3). E nos dias 6 e 12 do mesmo mês ocorreu no Teatro Ginástico o Festival Martins Pena — evento promovido pelo SNT e composto pelas apresentações do Coral Lutécia e do Ballet da Juventude, além da encenação de *A família e a festa na roça*, sob o comando de Dulcina de Moraes. A atriz também tomou parte no elenco, formado de maneira bastante heterogênea por Bibi Ferreira, Procópio Ferreira, Rodolfo Mayer, Aimée, Sadi Cabral, Sérgio Cardoso, entre outros (DUARTE, Bandeira. O Festival Martins Pena outra vez. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1948, p. 9). Ao que tudo indica, o Festival Martins Pena foi o que sobrou de um plano, mais vigoroso, de Thiers Martins Moreira, o então diretor do SNT, o qual previa a realização de outras atividades culturais para a comemoração do primeiro centenário do dramaturgo. Assim, foram programadas a apresentação de um espetáculo de gala no Theatro Municipal, a edição de um volume a ser intitulado *Obras Dramáticas de Martins Pena*, a radiodifusão de peças do autor, uma exposição sobre ele e seu tempo, a elaboração de um documentário cinematográfico etc. Sabendo da parca dotação orçamentária reservada ao SNT, Thiers Martins Moreira previa a colaboração de outros órgãos ligados ao Ministério da Educação e Saúde, e demais entidades de classe, para a concretização do seu plano. Dessa forma, estavam previstas parcerias com o Instituto Nacional do Cinema Educativo, o Instituto Nacional do Livro, a SBAT, a ABCT, a ABI etc. Em um dos tópicos desse plano, aparecem citados, ainda, a UNE e o TEB como associações para escolares com as quais o SNT se juntaria para promover a difusão dessas comemorações, denominadas de cívicas, em círculos educacionais. Mas como o tópico está redigido de maneira confusa, é impossível determinar ao certo qualquer intenção mais precisa de Thiers Martins Moreira quanto ao TEB, até porque o termo Teatro do Estudante, no interior do SNT, às vezes significava uma categoria de prática teatral ligada à determinada classe social, e, às vezes, ao grupo de Paschoal. Logo, foi por essas imprecisões que tais fatos a respeito das atividades inseridas nos festejos do primeiro centenário de Martins Pena, no que concerne ao SNT, estão sendo utilizados aqui apenas para contextualizar uma atividade do TEB que não foi realizada, apesar de divulgada. O planejamento de Thiers Martins Moreira, e o que dele sobrou, serve também para ilustrar a intenção de monumentalização do dramaturgo dentro do contexto teatral carioca de 1948. Para o estabelecimento das considerações acerca das festividades programadas pelo SNT para a comemoração do centenário, foi fonte exclusiva de pesquisa o Processo nº 297/48. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

das, em momentos diferentes do anúncio do evento, as participações do Coral Lutécia e da Orquestra Universitária da CEB.²⁵

Além daquilo que veio como herança das ações e intenções de Paschoal para o exercício do TEB, entre os anos 1948 e 1951, o repertório da Viagem ao Norte se completa, então, com Shakespeare, Gil Vicente e Ibsen. A inclusão de *Romeu e Julieta* na programação de espetáculos a serem apresentados durante a excursão do TEB é quase óbvia. A peça, montada e remontada três vezes desde 1938, havia se consolidado como o cartão de visitas do grupo. No que se refere a Gil Vicente, um auto seu também já havia sido apresentado pelo TEB, quando José Jansen o liderava: o *Auto de Mofina Mendes*. Esse espetáculo permaneceu no repertório da Viagem ao Norte, sendo admitida a montagem de mais outra peça desse mesmo autor: o *Auto da Cananeia*. Nota-se, portanto, que, salvo Ibsen, todos os textos apresentados na Viagem ao Norte eram de “domínio” do grupo; ou vinham sendo preparados pelo TEB no momento em que Paschoal decidiu pela turnê,²⁶ ou eram remontagens ou encenações que já haviam sido planejadas, e que apresentavam elementos cênicos já prontos, como figurinos e músicas, por exemplo.

Resultado de uma decisão de ordem um tanto quanto prática, a reunião dos textos que formaram o repertório da Viagem ao Norte guarda ainda uma intenção clara de levar à cena alguns paradigmas da literatura dramática do Ocidente, tidos, na época, como ícones da história do teatro mundial. Apenas a inclusão de *O noviço* foge um pouco a essa regra. Esforçando-se, contudo, em ser coerente com um dos propósitos da Viagem ao Norte, o de dar a conhecer obras consagradas a quem a elas não tinha acesso, Paschoal alçou Martins Pena como representante da nossa dramaturgia, visto que, não fazia muito tempo, o autor brasileiro havia sido reconhecido como patrimônio nacional, ao ter seu primeiro centenário comemorado. Porém, não se pode deixar passar despercebido o ineditismo da ação de Paschoal: era a primeira vez que ele havia escolhido a comédia de um autor nacional para incluir no repertório do grupo.

²⁵ Acerca das apresentações de textos de Martins Pena pelo TEB, ver *Dionysos* (1978); ver também O programa do “Teatro do Estudante do Brasil”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 set. 1948, p. 27, e Centenário de Martins Pena. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1948, p. 17.

²⁶ Foi impossível determinar quando e por que Paschoal resolveu empreender a Viagem ao Norte em janeiro de 1952. Uma das reportagens acerca da turnê do grupo revela que ele teria desistido de realizar o Festival de Teatro Grego em dezembro, pois, de acordo com informações meteorológicas, o mês era propício a chuvas. Impedido de pôr seus planos em prática, ele revolveu então atender às solicitações que lhe chegavam por carta, de vários estados do Brasil, pedindo a visita do TEB. (Os estudantes realizarão a maior bandeira cultural do Brasil. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 19 dez. 1951, p. 3.)

A legitimação desse repertório veio logo que foram lançadas as notícias dos preparativos da Viagem ao Norte. Sábato Magaldi, crítico do *Diário Carioca*, deu o seu aval à seleção dos textos a serem apresentados:

O repertório escolhido para a nova apresentação do TE é excelente. Composto por obras clássicas, quer da tragédia antiga, como da dramaturgia moderna, e de nomes que constituem o patrimônio da língua, procura oferecer ao espectador uma visão panorâmica do teatro através do tempo, e de suas figuras mais representativas.²⁷

Contudo, no que concerne à avaliação desse repertório pela crítica, atenção tem de ser dada novamente ao nome de Martins Pena. Apesar de Magaldi reconhecer o dramaturgo brasileiro como um “patrimônio da língua”, Martins Pena não parecia ser um autor de larga popularidade em meados do século XX em todo o Brasil. Alguns dos críticos e articulistas dos estados visitados pelo TEB viam na apresentação de *O noviço*, na melhor das hipóteses, uma simples noite de comédia. O texto de Martins Pena foi caracterizado de várias maneiras na imprensa local do Norte e do Nordeste do país, indo de uma peça ligeira a uma chanchada. Essa classificação foi empregada, aliás, pelo famoso animador do teatro em Recife, Valdemar de Oliveira, para desconsiderar a obra do dramaturgo brasileiro.²⁸ Uma das únicas crônicas encontradas que busca tratar de Martins Pena de modo positivo, ressaltando nele algum tipo de valor, foi redigida por um literato da Academia Paraense de Letras. Mas, em vez de dedicar-se à comédia de Martins Pena que seria levada à cena pelo TEB, ou falar de qualquer outro texto de sua autoria, Aloysio Alexandre Soares informou, apenas, sobre as cadeiras que Martins Pena ocupou no Conselho Deliberativo da SBAT e na Academia Brasileira de Letras para, então,

²⁷ MAGALDI, Sábato. Primeira viagem do Teatro do Estudante pelo Brasil. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1951, p. 6-7.

²⁸ Quanto ao repertório do Teatro do Estudante, Valdemar de Oliveira, no momento da passagem do grupo por Recife, sentenciou que ele era “constituído, em sua maioria, de peças trágicas, de peças dramáticas, de peças, em suma, a que chamam de ‘pesadas’”, sendo *O noviço* “a única destoante (que atingia, aliás, o outro extremo, o da chanchada)”. A propósito... *Jornal do Commercio*, Recife, 1^a mar. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Um pouco de tempo depois, Valdemar de Oliveira vai exprimir uma opinião completamente contrária sobre Martins Pena. Em uma palestra proferida por ele na Academia de Letras da Bahia em 1957, e publicada em forma de livro um ano depois, Valdemar de Oliveira (1958, p. 25) diz que Martins Pena é o “primeiro autêntico autor teatral brasileiro”, tendo sua obra se revestido “de características pioneiras, porque se voltou, inteiramente, para dentro do país e aí buscou os motivos essenciais de sua inspiração, documentando, inequivocamente, o que ‘via na vida’” (ibidem, p. 27).

terminar a sua apreciação ressaltando, de forma generalista, porque baseada apenas no caráter nacional da obra, a iniciativa de Paschoal: “O teatro nacional bem merece ser difundido, e por esse motivo, felicitamos o Teatro do Estudante por mais essa representação de expressão cultural.”²⁹

O único dramaturgo que, assim como Martins Pena, sofreu rejeição por parte de um articulista nordestino, foi Gil Vicente, considerado imoral por João Leda em um periódico manauense.³⁰ Mas esse foi um caso isolado, pois os autos de Gil Vicente não eram considerados pela crítica local das capitais visitadas pelo TEB espetáculos teatrais, dado o espaço reduzido que a equipe do grupo reservou a eles no seu programa de apresentações. Os autos vicentinos integravam um “ato variado” com o qual o TEB se despedia das cidades por onde passava. O número era composto por cenas de peças já apresentadas nessas cidades, além de imitações e declamações — tudo executado pelos atores do grupo na mesma noite em que era oferecido o espetáculo que encerrava a temporada do TEB nessas capitais.³¹ Ainda assim, é preciso ressaltar, o nome do autor português quinhentista era utilizado da mesma forma como os demais, para avultar os anúncios da Viagem ao Norte sobre o seu propósito de divulgar para os nortistas e os nordestinos um panorama do teatro ocidental.

No que se refere à inclusão de *O noviço* no repertório levado em excursão pelo TEB, é preciso ainda apurar mais de perto tal escolha, porque nela reside

²⁹ SOARES, Aloysio Alexandre. Teatro do Estudante do Brasil. *Estado do Pará*, Belém, 15 jan. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁰ Como esse foi um dos raros comentários encontrados acerca de Gil Vicente produzidos por articulistas do Norte, optou-se pela reprodução de um trecho que expressa bem o tom da apreciação de João Leda das obras do dramaturgo português: “[...] o Teatro do Estudante Brasileiro também se propõe a exumar dos escombros do passado o arcáico Gil Vicente, e nesse ponto começam as nossas restrições à corajosa empresa de Paschoal Magno. Moralizar o teatro com Gil Vicente é, com efeito, resvalar um espantoso paradoxo, porquanto o Plauto português, como lhe chamam, revela pelas suas obras o mais absoluto antagonismo com a sã moral. Os Autos e as comédias de Gil Vicente, na sua quase totalidade, transpiram escabrosidades tão torpes, que só as poderiam tolerar em cena os tímpanos de um rei ignorante e devasso, como Dom João III, e de uma corte igualmente dissoluta como a sua”. (Teatro do Estudante Brasileiro. *O Jornal*, Manaus, 3 jan. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.)

³¹ Esses atos variados não apresentavam uma forma muito definida, apenas os autos de Gil Vicente, e seu elenco não variava de uma cidade a outra. As fichas técnicas dessas peças são conhecidas porque foram publicadas em uma das reportagens que dava conta da Viagem ao Norte, em João Pessoa. Não foram impressos programas para os autos vicentinos. Seguem, portanto, as informações disponíveis: *Auto de Mofina Mendes*: direção — Esther Leão; elenco — André; Ruy Cavalcanti; Payo: Luiz Espinola; Possível — Paulo Francis; *Mofina Mendes* — Geny Borges. *Auto da Cananéia*: direção — Esther Leão; elenco: Cananéia — Luciana Peotta; *A Voz*: Cristovão Filho. *O Norte*, João Pessoa, 23 fev. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

a explicação do único patrocínio obtido por Paschoal para a realização da turnê, muito embora Martins Pena não tenha sido a razão por trás da verba conquistada.

Os trâmites de produção e criação da turnê do TEB

O TEB recebeu, com o atraso de costume, um montante de Cr\$ 120.000,00 do Serviço de Recreação e Assistência Cultural do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio para a apresentação de um espetáculo gratuito aos trabalhadores sindicalizados em cada uma das capitais por que passasse.³² Uma carta de apresentação desse órgão, endereçada de maneira geral ao senhor delegado regional do Trabalho, mostra como deveria se dar a distribuição dos ingressos e a finalidade da verba:

Tenho o prazer de apresentar a V.S. o Senhor Paschoal Carlos Magno, Diretor do Teatro do Estudante que em colaboração com o Serviço de Recreação e Assistência Cultural do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, vai apresentar para os Estados Nordestinos, em peças de alto sentido educativo, o seu excelente grupo. Para o mesmo peço a sua atenção assim como todas as facilidades que lhe puder possibilitar, de forma que os trabalhadores possam, ocupando suas horas de folga, aproveitar uma alta lição de cultura e bom gosto.

Outrossim comunico-lhe que o Serviço de Recreação e Assistência Cultural é um dos patrocinadores da referida excursão, sendo os espetáculos fornecidos aos trabalhadores inteiramente gratuitos, devendo os ingressos serem distribuídos pelos Sindicatos.³³

É curioso notar, entretanto, que, apesar de não haver indicação de que peça(s) deveria(m) ser levada(s) gratuitamente aos trabalhadores, a descrição

³² O valor dessa verba foi encontrado numa das anotações de Paschoal relativa às finanças da Viagem ao Norte. Sobre o atraso do pagamento, ele foi estabelecido com base em dois documentos: um telegrama enviado a Paschoal por Arnaldo Sússekind, diretor desse serviço, de 3 de março de 1952, no qual ele avisa que o crédito em questão estava ainda para ser votado no setor de contabilidade do órgão; e uma carta, assinada por José de Selgadas Viana, que traz a confirmação do pagamento e explica o motivo do atraso. Esse último documento é de 15 de maio de 1952, data que indica a época aproximada em que a subvenção foi realmente paga a Paschoal. Todos esses registros se encontram no Acervo Paschoal Carlos Magno.

³³ Documento assinado por Fernando Dias Martins, diretor substituto do órgão, sem indicação de data. Acervo Paschoal Carlos Magno.

do repertório presente na carta não corresponde à escolha que Paschoal fez: a de apresentar aos trabalhadores sindicalizados Martins Pena. O espetáculo escolhido foi, a princípio, *O noviço*. Entretanto, o valor desse texto e da obra de Martins Pena, que é considerado o pai da comédia de costumes no Brasil, não estava na ocasião, e nunca estivera, no que ele deveria representar como “alta lição de cultura e bom gosto”. Ao contrário, o que se vinha destacando, desde Sílvio Romero, no que diz respeito à implicação cultural das peças de Martins Pena, é o que nelas há de específico, de nacional, o fato de ser um retrato fiel da sociedade de uma época, ou ainda, o fato de ser Martins Pena um especialista no tipo brasileiro.³⁴

Não é difícil notar que a jogada de Paschoal estava atrelada a um preconceito que tinha como base a ligação da comédia, como gênero, ao gosto popular, próprio de um coletivo menos favorecido economicamente. Tal postura contradizia, entretanto, a finalidade em si do projeto estético de Paschoal. Pois, se ofertar Martins Pena para os trabalhadores não é de forma alguma um problema naquilo que compete a uma proposta de ação cultural, a relação entre um e outro, em meio ao repertório apresentado pelo TEB na Viagem ao Norte, não condizia, de forma específica, com a iniciativa a que Paschoal se dispunha desenvolver. Ele simplesmente aproveitou a comemoração do primeiro centenário do autor para elevar a atividade do TEB no que tange exclusivamente à classe operária ao nível de ação oficial, destinando aos trabalhadores o que ele lhe julgava ser de mais fácil assimilação, ainda que *O noviço* seja uma peça escrita no século XIX. Porém, a redenção de Paschoal se fez porque, em determinado momento da excursão, ele passou a apresentar também *Hécuba* aos trabalhadores, se realinhando assim com os propósitos que norteavam o seu grupo desde 1938. Em relação a isso, é interessante o relato de Paulo Francis, ator que fazia parte da comitiva do TEB, sobre a recepção da peça:

Os operários. Tínhamos que representar para eles, de graça, uma vez ao menos [...]. Em geral, era *O noviço*, facilmente acessível. Mas em São Luís do Maranhão, PCM, numa faísca de gênio, resolveu dar *Hécuba*, de Eurípedes. Nos primeiros mi-

³⁴ Trata-se da análise de Sílvio Romero acerca da dramaturgia de Martins Pena presente em *História da literatura brasileira* (1943) — obra publicada, originalmente, no final do século XIX, e reeditada diversas vezes, sendo revista e aumentada. Um dos trechos mais comentados em estudos acerca de Martins Pena que citam Sílvio Romero é: “Se se perdesse tôdas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros cinquenta anos dêste século XIX, que está a findar, e nos ficassem sòmente as comédias de Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de tôda essa época” (p. 325).

nutos, o elenco já estava pasmo. O público reagia aos rugidos ao texto da rainha sofrida, amaldiçoando os generais gregos que destruíram Tróia, a vida dela e todos os filhos. Eu, Ulisses, era o primeiro homem (fora os do coro e o “cadáver” de Polidoro) a entrar em cena. Tremi nas bases. Parte por causa do meu saiote de sócia atleta do Botafogo [...]. Minha função era justamente “requisitar” de Hécuba a última filha que lhes restava [...]. Não um papel muito simpático. Entrei e tropejei mais do que nunca por medo de reações à la Maracanã ao meu saiote. Que arrogância, que falta de compreensão da natureza humana. Saiote ou não, a “negrada” de São Luís do Maranhão sabia reconhecer uma autoridade e sabia que se houve uma autoridade em silêncio respeitoso e sabia das intenções da autoridade quando fala aos fracos e indefesos. E me ouviu atentamente. E quando Hécuba respondia tragicamente, altivamente, os operários a aplaudiram com o mesmo delírio que as massas comemoram um gol de Paulo César no Rio.

E agora? Ulisses fora escolhido para essa tarefa [...] por ser bom de papo, mas Eurípedes não tem essa contemplação com as personagens mitológicas. O Ulisses dele era a autoridade. E, depois de algumas palavras formais de consolo, informei Hécuba que Polixena ou dava ou descia. [...] Levo a moça. Os operários me deram uma vaia inesquecível, esquecida. Estúpido que sou, não pensei na hora, mas penso, finalmente agora, que Eurípedes, naquele momento, deve ter se congratulado consigo próprio na cova. Nunca ele foi melhor entendido. (*Dionysos*, 1978, p. 191)

Apesar das récitas dos trabalhadores constituírem o motivo da única verba recebida pelo TEB na realização da Viagem ao Norte, a turnê do grupo recebeu o apoio de todas as instâncias do poder, a começar pelo amparo fundamental de Getúlio Vargas, que colocou um avião da Força Aérea Brasileira (FAB) à disposição de Paschoal. A aeronave levou a equipe a Manaus, o ponto de partida da excursão, e ficou responsável pelo deslocamento do grupo de uma capital a outra, retornando de Recife para o Rio de Janeiro no início de março de 1952. O avião da FAB foi concedido por Vargas depois que uma comitiva, formada por Paschoal e por alguns jovens do TEB, fora ao Palácio do Catete solicitar, pessoalmente,

o transporte ao presidente. Mais uma vez, é Paulo Francis quem dá um relato desse episódio:

Primeiro apareceu o secretário particular, cortesão perfeito, Roberto Alves. Ao fundo, Gregório. [...] Getúlio entrou com a aura que marca toda a pessoa que os meios visuais de comunicação nos implantaram na retina. De charuto na mão, sorridente, atento a si próprio apenas, projetando uma imagem que parece dirigida a nós, mas que em verdade é auto-reflexo do poder. Jogava a cabeça para trás, rindo, movimento que, a meu ver, pegou de Franklin Roosevelt, que gostava dele. Paschoal pediu dois aviões, um que carregasse a parafernália cênica, outro, o elenco. Getúlio deu um, comentando: "Levei o avião a Teresina. Você vai levar Sófocles". (Francis, 1980, p. 102)

A frase de Vargas foi bastante difundida nas imprensas carioca, nortista e nordestina, a fim de fundamentar a importância da excursão no seu quesito cívico. Com o mesmo propósito, trechos de cartas de recomendação que Paschoal obtivera de outros quadros do Poder Executivo também foram divulgados em diversos veículos de comunicação. Tais documentos, assinados pelo então Ministro da Educação, Simões Filho, e Aldo Calvet, diretor do SNT desde 1951, buscavam apresentar a turnê aos governadores dos estados do Norte e do Nordeste do país. Quanto à carta do ministro, consta que todo o apoio concedido ao TEB estava justificado naquilo que o grupo representava de "idealismo, desinteresse, patriotismo e operosidade de nossos jovens".³⁵ Os telegramas enviados pelo diretor do SNT tinham conteúdo semelhante; neles era solicitada a cooperação dos governadores à "caravana cultural" do TEB, conjunto definido por Aldo Calvet como a "máxima expressão [da] sensibilidade artística da juventude brasileira".³⁶ No mesmo tom dessas mensagens foram também confeccionadas outras, em nome do prefeito do Rio de Janeiro e do presidente da Câmara Municipal do Distrito Federal, direcionadas aos comandos municipais das capitais por onde o TEB passaria.³⁷ Sobre esse respaldo, é notório que ele vem da recente

³⁵ Cópia da carta, sem data, encontrada no Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁶ Cópias de telegramas enviados por Aldo Calvet em 3 de janeiro de 1952. Processo nº 289/51. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

³⁷ Como exemplo, segue a publicação da mensagem de João Carlos Vital ao prefeito de Belém: "É com maior prazer que me dirijo ao ilustre colega para traduzir-lhe o meu entusiasmo pela bela obra do Teatro

eleição de Paschoal a vereador do Rio de Janeiro, e as mesmas referências não deixaram de estampar os jornais do Norte.

Logo, percebe-se que foi construída uma aura de oficialidade em torno da Viagem ao Norte com a divulgação de todo o apoio dado ao TEB pelo Estado e pelos governos estadual e municipal do Rio de Janeiro. No entanto, algumas dessas concessões e indicações, que imprimiriam, de início, um aspecto especial à turnê, não parecem ter sido um privilégio único do TEB. Há indícios de que outros grupos e companhias do Sul também foram agraciados com o mesmo tipo de amparo.³⁸ Desde que o Estado tomara para si parte da responsabilidade sobre o desenvolvimento do teatro nacional, o assunto turnê, como proposta de intercâmbio cultural, era uma pedra no sapato das autoridades.³⁹ Assim, a cooperação do governo, mesmo que apenas mandando cartas de recomendação, parecia aliviar a pressão que sofria de todos os lados no que dizia respeito ao assunto. Portanto, o que entra em evidência aqui é a tentativa de Paschoal de construir uma imagem para o TEB que, logrando uma oficialidade, legitimasse, perante a sociedade civil daqui e de lá, a excursão estudantil.

No que se refere ao âmbito estritamente artístico do empreendimento, estratégias publicitárias também foram empregadas para avultar a imagem do grupo durante a turnê. Alguns dos seus integrantes, responsáveis pela publicidade do TEB, deram declarações à imprensa sobre aspectos cênicos dos espetáculos que não condiziam com o caráter mambembe da excursão. Áureo Nonato disse ter sido um conjunto de artistas formado por personalidades que já haviam colaborado com o TEB, em momentos diferentes da trajetória do grupo, os responsáveis pelos cenários e figurinos dos espetáculos levados na viagem.

do Estudante do Brasil, agora empenhado em levar às populações do norte do país a expressão alta da arte e do idealismo dos jovens estudantes da capital da República. Preside a esse movimento de cultura o vereador Paschoal Carlos Magno, pioneiro do reerguimento da cena teatral e do amadorismo teatral. Por intermédio desses rapazes, envio a minha mensagem de saudação e bons votos do novo ano. Atenciosos cumprimentos". *A Vanguarda*, Belém, 17 jan. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁸ Os apoios oficiais concedidos às viagens das companhias teatrais, no final da década de 1940 e no início dos anos 1950, ainda carecem de investigação. Porém, duas fontes atentam para a não exclusividade do TEB no que tange a tais amparos. Primeiro, em se tratando da utilização dos aviões da FAB para a organização de turnês teatrais, Sandro Polônio relata que tal concessão era uma alternativa com a qual ele, de certa forma, contava para a realização deste tipo de atividade (Brandão, 2009, p. 233). Já sobre as cartas de recomendação do SNT, o mesmo procedimento foi adotado por Aldo Calvet para indicar a Companhia Milton Carneiro aos governadores dos estados de Goiás, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraná e Minas Gerais, em 1952. Processo nº 178/52. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

³⁹ Para se ter uma noção das dificuldades que circundavam o SNT sobre o fomento às turnês teatrais e a centralização das suas ações no Rio de Janeiro, ver Michalski e Trota (1992) e Camargo (2011).

Pernambuco de Oliveira e Osvaldo Mota foram citados, por exemplo, em declarações de Áureo Nonato publicadas na imprensa de São Luís e de Teresina. Mas se a indumentária trazia a assinatura de alguns desses artistas, porque se tratava de pôr em circulação espetáculos do repertório do grupo, quanto ao cenário, a afirmação não procede, por uma razão muito simples: todo o trabalho de ambientação das peças do TEB durante esta turnê foi realizado pelo diretor Silva Ferreira, o único a acompanhar o grupo na excursão. O jovem inclusive contou apenas com cortinas, efeitos de luz e mais alguns adereços para construir o que quer que fosse, em termos de composição espacial. Tendo de controlar ao máximo o peso transportado, o grupo limitou consideravelmente a utilização de qualquer elemento que servisse estritamente para a elaboração dos cenários de suas peças, de modo que o palco ficou condicionado inteiramente pelas implicações práticas de produção que cercavam o TEB.

Silva Ferreira chegou a cunhar um termo para explicar esteticamente a ausência de cenários: “teatro de cortinas”. O jovem diretor explicava na imprensa alguns dos fundamentos e origens dessa modalidade teatral que ele dizia ser muito utilizada na Europa. O “teatro de cortinas” buscava valorizar outros elementos do espetáculo, como o texto, as roupas e o gesto dos atores, tirando o foco da ambientação. Não há referência direta para a solução encontrada pelo jovem artista para os problemas práticos impostos ao TEB durante sua excursão. Mas traços do seu currículo, divulgado nos jornais das capitais visitadas, dão uma pista sobre uma possível inspiração para seu “teatro de cortinas”, a qual mostra que, se as condições de produção do grupo eram precárias, algumas de suas soluções traziam até algum refinamento no que compete a suas filiações estéticas, mesmo que fossem elas marcadas por certas imprecisões.

Silva Ferreira, egresso do TEB, depois de participar do Festival Shakespeare, em 1949, partiu para Paris para estudar Teatro. Frequentou a escola de Jean-Louis Barrault e o curso de Mímica de Marcel Marceau, chegando a protagonizar, na capital francesa, um espetáculo de pantomima baseado na obra *A metamorfose* (de Franz Kafka), com título homônimo, a convite de Pierre Dominique. É visível, portanto, que a estada francesa de Silva Ferreira teve ênfase num teatro calcado na expressividade do corpo, inclinação que parece explicar o seu “teatro de cortinas”. Baseado no princípio do palco nu, que fundamenta a arte centrada no gesto, Silva Ferreira teria concebido o “teatro de cortinas”. O mínimo foi posto em cena se fiando, provavelmente, no nada que caracteriza o palco na mímica

e na pantomima modernas. O problema é que esse tipo de teatro tem, na conjunção entre tablado e ator, o princípio de uma estética, de modo que o vazio do primeiro tem como preceito o virtuosismo do segundo. No caso do TEB, a solução do “teatro de cortinas” veio depois de as peças já estarem em estágio avançado de ensaio, quando o grupo ficou sabendo que lhe seria cedido apenas um avião, em vez de dois, como Paschoal desejava. Logo, não se pode aceitar o “teatro de cortinas” como uma estética adotada pelo grupo durante a excursão, pois a materialidade da cena não condizia com a forma como os atores vinham sendo preparados quando a alternativa foi adotada. O “teatro de cortinas” foi, então, apenas uma solução de ordem prática, que, apesar de criativa e amparada em referências estéticas um tanto quanto sólidas, foi empregada sem estabelecer qualquer diálogo com a linha interpretativa que regia os ensaios do TEB na preparação da Viagem ao Norte, que foram marcados por procedimentos mais inclinados a uma estética realista, diametralmente oposta a um teatro calcado na expressividade do corpo como fundamento da linguagem.^{4º}

Os atores do grupo foram ensaiados por Esther Leão e por Jorge Kossowsky, nas peças gregas clássicas, ficando ainda sob a responsabilidade da primeira *O noviço*, e do diretor polonês, *Espectros. Romeu e Julieta* foi a única peça a ser dirigida por Silva Ferreira, que, segundo Paulo Francis (1980, p. 100), buscou preparar os jovens explicando “linha a linha o texto”. A tônica do trabalho de Esther Leão já foi razoavelmente explorada neste livro: tinha como foco a voz, elemento pelo qual ela procurava ensinar a cada um dos iniciados o bê-á-bá da arte de interpretar em seus detalhes. Jorge Kossowsky, apesar de ter a mesma nacionalidade de Ziembinski, se distanciava em tudo da linha expressionista a ele atribuída. Uma carta de Kossowsky enviada a Paschoal aponta que *Espectros* foi preparada com base no método de Stanislávski. Agradecendo os recortes de jornal que lhe haviam sido enviados — os quais continham críticas do espetáculo, reapresentado no Teatro Duse em setembro de 1952 —, Kossowsky comenta:

^{4º} Uma das fontes que melhor permitiu tecer tais conclusões acerca da relação entre o “teatro de cortinas” e a trajetória de Silva Ferreira foi *O Teatro de Cortinas, uma Revolução na Ribalta Brasileira! O Norte*, João Pessoa, 21 fev. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Sobre a estética teatral calcada no corpo do ator, falou-se dela apenas para fundamentar a análise do “teatro de cortinas” de Silva Ferreira. O tema, no entanto, é vasto e cercado de sutilezas no que diz respeito a um teatro gestual em oposição à mímica e à pantomima. Para maiores informações, ver Pavis (2007).

Reconhecem o trabalho serio que fizemos, não desviando-nos de linha artistica e regras de trabalho “de equipe”, de conjunto e de nosso modo de realizar os papeis não “representando-os” mas — vivendo. E aqui tenho que agradecer ao Caro Senhor e Amigo, para clena [pela plena] confiança com qual confiou-me o elenco, permitindo-me trabalhar com ele em plena liberdade e autonomia que-me deu a possibilidade de introduzir e adaptar o “sistema do Stanislawski-Osterwa”.⁴¹

Quem fecha a dupla com Stanislávski, no sistema de trabalho de Kossowsky, é um discípulo direto do russo, Juliusz Osterwa. Foi com ele, inclusive, que Kossowsky diz ter trabalhado, na Polônia, como codiretor do Teatro Reduta, em Varsóvia. E se a estética realista de Stanislávski casa bem com o texto de Ibsen, o comedimento nas entonações e a simplicidade das atitudes também parece ter sido o viés que Kossowsky adotou nos ensaios das tragédias gregas dirigidas por ele. Em outra carta a Paschoal, ele expõe alguns aspectos do seu modo de conduzir os ensaios dessas peças e explica a sua didática:

Falando a respeito do gesto que devem usar os artistas nossos nas peças gregas — Caro Senhor achou que usam gestos falsos, ou não adequados, feios, et ct [etc.].

Eu acho que usam só os gestos modestos, porque não deixei abusar os gestos que ainda não conhecem, não sentem, porque podem estragar toda peça. — Eu prefiro que o nosso jovem, inexperimentado ator [,] usa[e] gestos modestos, mas logicos [...], em vez de abusar a gesticulação, levantando os braços sem graça, fazendo diretamente um “moinho do vento” como já no começo dos ensaios procuravam usar, pensando que levantar os braços / como no circo romano / é gesto grego.⁴²

O início do trecho reproduzido deixa entrever um pequeno atrito entre Paschoal e Kossowsky quanto à preparação do elenco prestes a excursionar. O

⁴¹ Recife, 1.X.1952. Acervo Paschoal Carlos Magno. Na ocasião dessa carta, Jorge Kossowsky encontrava-se em Recife, trabalhando no Teatro dos Amadores de Pernambuco. Segundo Cadengue (2011), Kossowsky foi contratado por Valdemar de Oliveira por influência de Paschoal. Além de *Espectros*, *O noviço* também foi rerepresentado no Teatro Duse, em 1952, no dia 24 de agosto (Molina, 2009).

⁴² Rio de Janeiro, 27.IX.1951. Acervo Paschoal Carlos Magno. Documento incompleto.

restante da carta é esclarecedor sobre o motivo do desentendimento entre ambos. Paschoal parecia querer apressar um processo que, para Kossowsky, não se tratava de mera assimilação, mas de um método que via na instrução e na formação do ator o reforço de um novo teatro. A reprodução do restante da carta, onde há um manifesto de Kossowsky, se faz importante aqui não só pelo que esse fragmento ilumina dos bastidores da Viagem ao Norte, mas, também, porque, por meio dele, é possível vislumbrar um aspecto interessante da introdução de Stanislávski no Brasil, o qual liga a defesa do realismo a uma ética para o ensino do Teatro na formação do ator moderno:

O ator é um ser vivo, é — e deve ser — um artista, consciencioso, honesto. — Deve sentir e compreender seu papel e saber dirigir os meios que esta possuindo: Talento — Corpo — Voz — Nervos. — Deve, com ajuda do ensaiados, criar uma concepção do personagem do seu papel, e realizar esta concepção. — E depois, durante os ensaios, realizando o papel, corrigir seus erros eventualmente, até corrigir a concepção. Como disse acima: dirigir os meios, recurso que esta possuindo — então trabalhar em dominar sua voz, dominar este instrumento assim, como um violinista domina seu violino, dominar seu corpo, movimentos, expressão do rosto, dos olhos e — que é a mais importante: dominar seus nervos, sensibilidade no senso: transformar-se completamente, criando o personagem do papel, mas — sabendo que esta no palco: sabendo que tem obrigação “fazer impressão”, provocar reação da plateia, transmitir para ella *sentimentos* que tem obrigação de transmitir. — Mas — para isso — Presado e Caro Amigo — este ator tem que *sentir* seu papel. — E não vai sentir e não vai transmitir nada, se vamos mandar ao jovem só imitar o ensaiador, se vamos forçar este “candidato” para estado do artista — fazer que ele não sente, mas tem ordem de fazer. — Assim vamos criar só automatados, que podem servir só para uma peça na qual trabalham agora, mas — não vão se tornar aptos para trabalho no futuro nos outros teatros. — Como atores são perdidos, porque não vão pos-

suir individualismo proprio, — vão perder proprio carater, vão tornar-se mesmo “fantoche”, bonecos sem valor.⁴³

A carta de Kossowsky aponta para um fato até então inédito no TEB: o confronto entre a preparação dos espetáculos e a formação dos atores. Paschoal parece ter ficado ansioso para ver os espetáculos da turnê prontos, preocupação condizente com a tarefa imposta pelo volume de peças incluídas no repertório da turnê, em vista do número reduzido de pessoas que compunham o elenco, não mais que 20 jovens estudantes. Paulo Francis (1980) relata que, para a preparação dos espetáculos, o grupo se encontrou diariamente, durante seis meses (o que remete, inclusive, ao começo dos preparativos do Festival de Teatro Grego). Os atores foram então arranjados de forma a compor um sistema de rodízio, como aquele tentado no Festival Shakespeare. É claro que nem todos participavam de tudo, mas quase sempre sobrava alguma ponta para cada um deles.

Fora os espetáculos adultos, parte do elenco que integrava a comitiva do TEB também participava da peça *A revolta dos brinquedos*.⁴⁴ O espetáculo infantil foi dirigido por Fernando César, que também interpretou o Boticário, em *Romeu e Julieta*, e o Mensageiro, em *Édipo Rei*. Antes de *A revolta dos brinquedos*, Fernando César já havia tido pelo menos uma experiência no recém-criado campo das artes cênicas nacional, o teatro infantil. Atuara na peça *A menina das nuvens*, de Lucia Benedetti, no Rio de Janeiro, em 1950, sob a direção de Esther Leão.⁴⁵ A montagem de *A revolta dos brinquedos* do TEB, sob o comando de Fernando César, era crua, e nada apresentava em termos de materialidade da cena, a não ser a indumentária. Nenhum outro elemento — como adereços, cenário ou sonoplastia — foi utilizado na produção da peça. A explicação se dá porque o espetáculo foi pensado para ser realizado ao ar livre, sobre um cami-

⁴³ Idem.

⁴⁴ Quanto ao espetáculo infantil, assim como os autos vicentinos, não foi confeccionado um programa, ou qualquer outro tipo de material de divulgação, informando sua ficha técnica. A formação do elenco de *A revolta dos brinquedos* foi obtida em uma das reportagens que tratava da turnê do TEB. Fantoche: Fernando César; Boneca: Celme Silva; Boneco: Eduardo Tunes; Bruxinha de Pano: Ana Edler; Soldado: Armando Carlos Magno (sobrinho de Paschoal); Moinho: Luiz Espindola; Fada: Geny Borges; Menina Má: Luciana Peotta. (*Jornal Pequeno*, São Luiz, 29 jan. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.)

⁴⁵ Peça apresentada no Teatro Fênix, em 1950, com figurinos e cenários de Pernambuco de Oliveira. ABREU, Brício. Duas peças infantis... *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 set. 1950, p. 8.)

nhão — da mesma forma como ocorrera, e viria a ocorrer, no Rio de Janeiro, em 1950 e em 1953.

Em muitas capitais do Norte e do Nordeste, a peça foi apresentada em praças e parques — como havia sido previsto inicialmente por Paschoal —, e também foram dadas sessões em escolas e em outros lugares públicos. Somente em última circunstância o grupo utilizava-se das casas de espetáculo que já se encontravam a sua disposição para apresentar *A revolta dos brinquedos*. Mas, mesmo nessas ocasiões, garantia-se a gratuidade total que caracterizava o evento. O espetáculo infantil foi uma das peças de maior sucesso do grupo durante a Viagem ao Norte. Ele recebeu inúmeros agradecimentos, publicados na imprensa, pelas apresentações teatrais destinadas especialmente às crianças. Em Manaus, o empreendimento aparece, inclusive, atribuído de certo ineditismo: “Assistiu [...] a população infantil de Manaus, pela primeira vez na sua história, a um espetáculo ao ar livre com peça adequada à infância, e isso por obra do Teatro do Estudante do Brasil”.⁴⁶ Algumas fotos de apresentações desses espetáculos (Figuras 45 a 48) mostram os traços da montagem de *A revolta dos brinquedos*, e ilustram o sucesso de público do espetáculo.

Além das crianças e dos trabalhadores sindicalizados, outra parcela da população das cidades visitadas pelo TEB pôde assistir gratuitamente a alguns dos espetáculos do grupo. Aos jovens de institutos de educação locais, ou aqueles associados a instituições ou a grêmios estudantis de forma geral, foram oferecidas vesperais em que foram apresentadas peças como *Édipo Rei*, *Hécuba* e *Romeu e Julieta*. A maneira como era franqueada a entrada dos estudantes nessas sessões era semelhante ao modo como os ingressos dos trabalhadores eram distribuídos: mediante identificação expedida pelas suas devidas entidades de classe. Mas, se quanto às crianças a gratuidade era o esteio do apelo popular de *A revolta dos brinquedos* como projeto, as récitas dos estudantes, assim como as dos trabalhadores, parecem ter sido resultado de uma troca. É possível que delas tenha saído parte do apoio que os governos estaduais e municipais deram à excursão do TEB, garantindo a Paschoal a hospedagem da sua comitiva. A fonte que levou a tal suposição é uma carta de Hermilo Borba Filho a Paschoal, na qual ele indica

⁴⁶ *Jornal do Comercio*, Manaus, 10 jan. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. A matéria revela ainda que, seguida de uma das apresentações de *A revolta dos brinquedos*, houve distribuição de livros. Porém, essa ação, ou qualquer outra de caráter semelhante, não parece ter ocorrido em nenhuma outra capital pelo qual o grupo passou durante sua turnê.

as condições e os possíveis caminhos que permitiriam um acordo entre o diretor do TEB e as autoridades pernambucanas:

A questão da hospedagem para tanta gente [...] é que está um pouco difícil, podendo, no entanto ser contornada. Diga-me você se os espetáculos serão gratuitos — ficando a cargo da Diretoria de Documentação e Cultura a distribuição dos ingressos com Escolas, Faculdades, entidades culturais, centros operários e comerciários — porque dessa maneira a despesa com a Prefeitura haveria de ter seria coonestada com o oferecimento de bons espetáculos gratuitos aos seus munícipes. De outra maneira, diga-me quantos espetáculos gratuitos poderiam ser oferecidos à Municipalidade para distribuição por parte da DCC e como retribuição à hospedagem oferecida. Enfim, ponha as cartas na mesa e falhe-me como sempre, afim de que possamos verificar as nossas possibilidades.⁴⁷

Em relação às despesas com hospedagem, verificou-se que Paschoal não teve de arcar com quase nenhum custo relacionado a isso. Ou os governos dos estados visitados pagaram diárias de hotel para o grupo, ou os integrantes da comitiva foram acomodados em prédios públicos. Apenas na cidade de Manaus a negociação se deu de forma diferente. As diárias no Hotel Amazonas ficaram sob a responsabilidade de Paschoal, totalizando Cr\$ 58.504,50; mas, em contrapartida, o governo daquele estado lhe concedeu uma doação com valor bem próximo — Cr\$ 50.000,00. No mais, observando os balancetes financeiros relativos à Viagem ao Norte, percebe-se que os custos da produção do grupo, no quesito hospedagem, eram relativos apenas à lavanderia e ao que se denominou de “despesas extraordinárias”, que, de acordo com as faturas e as notas encontradas, referiam-se ao consumo de bebidas e alimentos nos hotéis. Fora isso, em Manaus, houve também um gasto inesperado em virtude de objetos estragados pelos jovens do grupo, cobrados de Paschoal pelo Hotel Amazonas.⁴⁸

⁴⁷ Recife, 21 de novembro de 1951. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁴⁸ Considerações estabelecidas tendo em vista os balancetes da Viagem ao Norte, além de notas fiscais, faturas e recibos, e um livro com anotações de Orlanda Carlos Magno, no qual se encontram discriminadas as despesas e as receitas da turnê do grupo. Todos esses documentos integram o dossiê relativo à Viagem

Contudo, se as despesas de hospedagem foram praticamente nulas, os gastos com pessoal, transporte e publicidade foram pesados, contabilizando, respectivamente, Cr\$ 128.137,40, Cr\$ 72.921,00 e Cr\$ 40.093,60.

Quanto ao transporte, é preciso esclarecer que os aviões da FAB não foram os únicos meios utilizados para o deslocamento. Em determinados trechos da viagem, foi utilizado transporte terrestre para completar o percurso, ou para dar conta do deslocamento de uma cidade a outra, quando a distância entre as capitais era menor. Além do mais, os integrantes responsáveis pela publicidade da turnê, como Áureo Nonato, por exemplo, viajavam separados do restante da equipe, pois tinham de chegar com antecedência às localidades para preparar a temporada. Ao que tudo indica, também estão contabilizadas nesta categoria despesas com fretes de material cênico para os teatros, e parte da condução que garantia a itinerância da peça *A revolta dos brinquedos*. Isso sem falar em cerca de Cr\$ 10.559,00 referentes a excesso de bagagem.

Sobre a publicidade, anúncios em jornais e tabuletas resumem o modo como o TEB empregou a divulgação de seus espetáculos no Norte. Paschoal investiu pesado na publicidade; quase diariamente saía algo sobre os espetáculos do TEB nos principais veículos de comunicação das capitais visitadas.

Quanto às despesas com pessoal, elas se referem a ordenados e gratificações daqueles que compunham a comitiva do TEB e a pagamentos daqueles que trabalhavam nos teatros (maquinistas, bilheteiros, eletricitas), denominados pela administração do grupo como “pessoal extra”.

Outra soma considerável é uma denominada como “despesas gerais”: Cr\$ 49.490,00. Nela parecem estar incluídos todos os gastos que Paschoal teve com alimentação. Pelo que pôde ser constatado, nada era custeado pelas pessoas que integravam a equipe. Algumas notas e faturas mostram que até os serviços médicos e remédios utilizados por algumas das atrizes do grupo foram pagos pelo TEB.

Não pesando tanto, mas ainda assim constituindo um montante significativo (Cr\$ 17.927,60), está o que o grupo chamou de “impostos”, categoria que reúne a contribuição com uma taxa de estatística municipal, paga em Manaus, Belém, São Luiz e Natal, os custos referentes aos direitos autorais regulados pela

ao Norte, presente no Acervo Paschoal Carlos Magno. Tais registros são, inclusive, as fontes das demais análises que seguem a respeito dos aspectos financeiros da produção da turnê do TEB.

SBAT,⁴⁹ e um imposto caridade, cobrado também na capital paraense. Outros pormenores somam-se ainda a essa lista de despesas, como gastos com material de escritório, telegramas e telefonemas.

Fora todos os dispêndios já descritos e comentados, figura outro tipo de gasto incomum ao TEB: cachê. Relativo a essa despesa está indicado um gasto total de Cr\$ 45.960,00. Não é possível determinar, com certeza, como foi empregada a distribuição desse pagamento, pois essa ação não foi registrada de forma sistemática, compondo recibos, por exemplo. Mas, de acordo com Paulo Francis (1980), Paschoal pagava uma diária de Cr\$ 50,00 para cada um dos jovens amadores do TEB, cachê conquistado sob ameaça de greve. A ideia teria partido do próprio ator e de Marcelo Aguinaga, e o dinheiro ganho pelos moços era usado por alguns para arcar com extravagâncias que eles empreendiam ali mesmo, nas capitais do Norte do Brasil, com “pileques federais no Hotel Amazonas” ou almoço “com vinho, num delicioso restaurante francês”, em São Luís (ibidem, p. 103). O valor da diária, no entanto, não parece ser alto, pois foi o mesmo ofertado por Paschoal quatro anos antes aos atores de *Hamlet*. Mas a soma que representou esse gasto, não previsto inicialmente como uma despesa, é próxima ao montante que indica, no balancete, o déficit da excursão artística do TEB — Cr\$ 49.029,00. Trata-se de um prejuízo baixo dado o vulto do empreendimento, ainda mais quando comparado aos disparates financeiros cometidos por Paschoal no que diz respeito à produção de outras temporadas do grupo.

Logo, pode-se dizer que a Viagem ao Norte quase se pagou. A bilheteria, se não fosse o cachê dos atores, teria sido suficiente para custear os gastos que a verba e o apoio governamental não cobriram, um “zero a zero” que, dada a característica principal do empreendimento, possibilita afirmar que ele foi um sucesso. Diferentemente dos objetivos que levavam uma companhia teatral

⁴⁹ De acordo com as fontes encontradas durante a pesquisa, os direitos autorais pagos pelo TEB referem-se a duas traduções utilizadas pelo grupo: a de Alfredo Ferreira, de *Espectros*, e a de Onestaldo Pennafort, de *Romeu e Julieta*. *Antígona* se baseava numa versão de autoria do próprio Paschoal, conforme informação contida no programa da peça. E *Édipo Rei* e *Hécuba* pautavam-se na tradução de Junito de Souza Brandão, que abria mão de receber qualquer contribuição do grupo. Em carta destinada a Raimundo de Magalhães Junior (presidente da SBAT) datada de 24 de dezembro de 1951, o professor declarava que nada pretendia receber do TEB, pois dizia ser “a causa que ora empenha[va] o Teatro do Estudante do Brasil” uma “dessas que merecem o aplauso e o apoio de todos os brasileiros que acreditam no teatro como fator de educação e elevação das massas”. O mesmo fez Francisco Mignone, que, conforme declaração de 30 de janeiro de 1951, liberou o TEB de qualquer custo para a utilização das músicas de sua autoria compostas e gravadas especialmente para o grupo. Todos os documentos citados aqui se encontram no Acervo Paschoal Carlos Magno.

a empreender uma turnê, a excursão do TEB tinha uma finalidade específica e condizente com o âmbito artístico no qual o grupo se inseria. De maneira geral, as turnês representavam para os artistas profissionais uma alternativa para driblar a escassez de teatro que assolava os dois maiores centros urbanos do país, no final da década de 1940, além de ser uma alternativa para aumentar a renda dos espetáculos com a conquista de novas praças. Devido à falta de teatros no Rio de Janeiro e em São Paulo, as companhias recorriam às viagens a fim de continuar em atividade e manter um fluxo de caixa constante, garantindo, assim, a manutenção da empresa. Quanto ao TEB, mesmo que a sua turnê, no que tange ao sentido mais simplório de uma viagem em termos de deslocamento, também tenha possibilitado ao grupo fugir da disputa acirrada por espaço na capital federal, sua cidade sede, o objetivo da viagem não consistia na manutenção do conjunto, mas na ampliação e no fortalecimento do amadorismo como campo de atuação.

É, portanto, sob a égide do amadorismo como prática teatral de propósitos elevados que esteve embasada a realização da Viagem ao Norte. O grupo fez anunciar onde quer que fosse a abnegação do objetivo que o levava a empreender a sua turnê. Assim, Paschoal, como outros de sua comitiva, declarava na imprensa das capitais visitadas que a finalidade da passagem do TEB não era a exibição dos espetáculos em si, mas o que a encenação daquele repertório, como forma de divulgação de obras clássicas, representava como ideia — o teatro como instrumento para o desenvolvimento cultural da nação. É o anúncio desse intento que se encontra resumido num dos dizeres de Paschoal, publicado em Fortaleza: “O Teatro do Estudante [...] não vem ao Norte apenas representar. Sua missão é das mais altas: deseja provar que o teatro serve para educação das massas.”⁵⁰ A turnê, como proposta, tinha então dois objetivos que se encontravam, ou partiam, do repertório como centro da sua justificativa como campanha. Levando lições de beleza e arte aos de cima, se buscava divulgar não só os textos considerados obras-primas da cultura ocidental, mas o amadorismo como forma de ação. O repertório, portanto, concatenava a finalidade política e a conotação pedagógica de uma campanha que era, em última instância, a razão de ser do TEB, e a qual tinha, agora, na ampliação do seu espaço de atuação, o reforço do seu ideal, posto que divulgava os propósitos da existência do grupo como o princípio mesmo de uma prática teatral.

⁵⁰ Em Fortaleza, o Teatro de Estudantes do Brasil. *O Povo*, Fortaleza, 5 fev. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Baseado em tais ideários, o grupo procurava reforçar na imprensa, e em seu material de divulgação, a diferença que existia entre a finalidade de sua excursão e a turnê de qualquer outra companhia teatral do Sudeste que, recentemente, houvesse passado pelo Norte e pelo Nordeste. E a base para a construção dessa distinção era traçar uma oposição entre os intentos das turnês teatrais como iniciativa: de um lado, o cunho comercial das companhias teatrais e, de outro, os altos desígnios da arte e da nação que sustentavam o TEB. Nesse sentido, o respaldo dado por quadros representativos da sociedade civil dos centros percorridos pelo grupo parece ter sido tão significativo quanto o amparo que o Teatro do Estudante recebeu de todas as instâncias do poder. A classe estudantil, os literatos, a imprensa e os principais dispositivos culturais das capitais visitadas formavam uma rede de instituições e entidades que atestavam o empreendimento de Paschoal quanto à sua idoneidade cívica. Eles se faziam presentes em grande parte dos meios de promoção do evento, recebiam o TEB, e emprestavam seus nomes para figurar nas convocatórias dirigidas às populações de suas cidades, as quais tinham como intuito garantir uma assistência considerável aos espetáculos. Fotos de faixas e a reprodução de um panfleto ilustram o teor desse respaldo, que tinha um forte acento nacionalista (Figuras 49 a 51).

Esses documentos ilustram ainda o intenso apoio que a turnê do TEB recebeu da classe estudantil, representada por seus diretórios e suas agremiações estaduais. O caráter juvenil do grupo, condicionado principalmente por sua constituição — era formado quase integralmente por universitários —, foi também uma característica bastante ressaltada na imprensa, a fim de frisar os altos intentos que embalavam a excursão. E a publicação nos jornais de uma carta assinada por Anna Amélia, como presidente da CEB, endereçada aos estudantes das capitais do Norte, era uma das estratégias utilizadas para aquilatar essa peculiaridade constituinte da turnê do TEB como empreendimento da mocidade:

A Casa do Estudante do Brasil está hoje diante de vocês na sua expressão mais viva e mais gloriosa.

Este Teatro do Estudante do Brasil [...] tem a graça da juventude e a força da arte, unida na pujança de um movimento jamais superado por outra iniciativa cultural em nosso país.

Esta expressão de arte e juventude, trazida até vocês — estudantes de vários estados e várias latitudes [...] — é bem um elo de profunda ligação entre os jovens de toda a patria brasileira,

cujo destino e cuja evolução constituem a mais séria preocupação desta obra de assistência, de intercâmbio e de cultura que é a C.E.B.⁵¹

Apesar da divulgação do laço embrionário entre o TEB e a CEB, já aparecem na turnê alguns indícios da cisão entre o grupo de teatro e a entidade estudantil que o custodiava — cisão que vai se consubstanciar com o aparecimento do Teatro Duse, em agosto de 1952. Primeiro, nota-se que não há, nos anúncios dos espetáculos do Teatro do Estudante, menção alguma à CEB; quem aparece no topo desses avisos, apresentando o grupo, é Paschoal; é ele apenas a pessoa promotora do conjunto e do evento, neste momento. Depois, os jovens integrantes da comitiva do TEB aparecem, pela primeira vez, de uniforme, composto por uma camisa branca que trazia no peito somente as iniciais TE, sem o B, de Brasil. Essa pequena transformação no nome do grupo é altamente significativa, pois evidencia a distinção pretendida por Paschoal entre o Teatro do Estudante do Brasil e o grupo que ele declara ser somente o seu, o Teatro do Estudante, locado no Teatro Duse. Esse recinto, ainda a ser inaugurado na época da Viagem ao Norte, não deixava de figurar como notícia em algumas das reportagens sobre a excursão artística dos jovens, como a futura morada do grupo, que estava, naquele instante, em turnê. Quanto aos uniformes — além de eles atenderem claramente à intenção de Paschoal de marcar a exclusividade do seu domínio no que tange ao grupo amador não mais da CEB, mas do Duse —, eles são também uma tentativa de equiparar as possíveis distinções sociais existentes entre os integrantes do TEB, forjando, assim, uma noção de juventude como um coletivo coeso, unido por um mesmo ideal. É o que diz, por exemplo, o trecho de um texto publicado em Manaus sobre o grupo e sua excursão:

Quem são eles? De onde vêm? São todos jovens. Extremamente jovens. Frequentam cursos superiores e secundários do Rio. Frequentam as aulas do “Seminário de Arte Dramática” mantido pelo Teatro do Estudante. Mas ninguém percebe nenhuma diferença social entre eles, que são todos amigos e unidos pelo mesmo sonho, pela mesma flama de ideal. Usam todos um uniforme. [...] Por que êsse uniforme? Pascoal Car-

⁵¹ *Folha Manhã*, Recife, 5 mar. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

los Magno explica: Dessa maneira os ricos se apresentarão como os pobres, sem nenhuma diferença de indumentária.⁵²

Uma foto do elenco, junto do diretor Jorge Kossowsky, ilustra o que eram os uniformes usados pelos integrantes do TEB (Figura 52).

A questão do uniforme era, inclusive, bastante séria para Paschoal, pois o seu uso garantia ao mesmo tempo a construção e o controle de uma imagem do TEB como um grupo formado por uma juventude educada. Nesse sentido, é bastante ilustrativa a cópia de uma carta de Paschoal a Eugenio Carlos, escrita em Belém, na qual ele chama a atenção do jovem ator devido a sua "indisciplina de frequentemente aparecer em público sem o uniforme do Teatro do Estudante do Brasil".⁵³ Paschoal alegava que ele não só se vestia sem o uniforme do TEB, como também usava trajes diferentes daqueles que Paschoal ordenara antes da viagem, provando, desta forma, "a sua falta de espírito de cooperação".⁵⁴ O ator não foi cortado do elenco, mas essa carta ilumina uma necessidade de Paschoal de ressaltar que os jovens do TEB se distinguiam de outros, considerados possivelmente baderneiros, insistindo assim no seu valor, e também naquilo que ele acreditava que a mocidade representava como força para a transformação da realidade nacional. No mais, os jovens do grupo, ao contrário do que Paschoal tentava fixar, também tiveram seus momentos de descontração e irreverência durante a Viagem ao Norte, dos quais o próprio Paschoal também desfrutou com eles.⁵⁵

A disciplina, no entanto, não constituía apenas um fator para a distinção dos moços que compunham o TEB. Mantê-la, significava, para Paschoal, assegurar o máximo de aproveitamento do empreendimento e ainda, como algumas cartas de recomendação ressaltavam, garantia a associação entre a juventude e a realização como valores fundamentais do TEB enquanto movimento artístico. O programa de apresentações da Viagem ao Norte era pesado, e o ritmo de trabalho dos jovens foi bastante intenso, de modo que era necessário manter regras para que a turnê se realizasse como se propôs originalmente. Salvo Teresina e João Pessoa, o grupo permaneceu nas capitais por onde passou por cerca de uma semana. Os intérpretes se apresentavam praticamente todos os dias, descansando geralmente na segunda-feira. Às vezes, eram dadas ainda duas récitas no mesmo dia, uma vespéral e uma noturna, sem contar com as apresen-

⁵² Embaixadores da arte e da cultura. *Jornal do Comércio*, Manaus, 5 jan. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁵³ Documento datado de 15 de janeiro de 1952. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Sobre o assunto, ver Francis (1980).

tações de *A revolta dos brinquedos*, que, às vezes, acresciam mais uma récita ao dia de trabalho. Além desse regime de apresentação, tudo ficava ainda mais cansativo devido aos constantes deslocamentos da equipe. Logo, era com considerável mão de ferro que Paschoal tentava manter a ordem e a disciplina necessárias para a concretização da turnê, ainda que ele compreendesse, e até apreciasse, certo caráter anárquico que caracteriza os jovens em seus extravasamentos.⁵⁶

A recepção do TEB no Norte do país: ensinar a fazer ou fazer junto?

Para apresentar todo o ciclo de apresentações da Viagem ao Norte, foi elaborado o quadro a seguir. Ele aponta ainda a boa repercussão do evento, tendo em vista as receitas brutas dos espetáculos e as lotações — dados tidos aqui como indícios da afluência do público às peças.⁵⁷

⁵⁶ Para fundamentar o entendimento de Paschoal sobre o que era a juventude, cita-se uma frase sua, dita inúmeras vezes em jornais ou livros: “[...] aquele jovem, rapaz ou moça, que nos seus 20 anos, não for agitado ou inquieto, é um poço de mediocridade. Alguém disse e o disse bem: desgraçado daquele que aos 20 anos não é anarquista” (*Dionysos*, 1978, p. 11).

⁵⁷ O Quadro 12 foi elaborado quase integralmente com base nas informações colhidas nos borderôs das peças apresentadas na Viagem ao Norte. Sobre os espetáculos para os quais não há nenhuma informação atrelada aos campos “receita bruta”, “localidades vendidas” e “convites”, dados foram inseridos no quadro tendo em vista o que foi retirado de recortes de jornais que tratavam do evento. Portanto, o estabelecimento do que foi o ciclo de apresentações da Viagem ao Norte é resultado do cotejamento desses dois tipos de fontes, ambos encontrados no Acervo Paschoal Carlos Magno. A perda, no entanto, de parte dos borderôs referente aos espetáculos dados no Norte pelo TEB não invalida as análises a serem tecidas adiante, principalmente porque os registros que desapareceram não chegam a representar 21% das peças apresentadas. Tal porcentagem é muito baixa no que se refere, especificamente, às questões relativas à história e à memória do teatro brasileiro — campo em que a ocorrência de documentos desse tipo é muito rara. A seguir uma pequena tabela, complementar, com a variação dos preços dos espetáculos e número máximo de lotação dos teatros, conforme os indicativos presentes nos borderôs:

Teatro	Preços dos ingressos	Lotação máxima
Teatro Amazonas	Cr\$ 10,00 — Cr\$ 130,00	497-591
Teatro da Paz	Cr\$ 5,00 — Cr\$ 130,00	663
Teatro Arthur Azevedo	Cr\$ 25,00 — Cr\$ 160,00	419
Teatro 4 de Setembro	Cr\$ 10,00 — Cr\$ 80,00	521
Teatro José de Alencar	Cr\$ 10,00 — Cr\$ 150,00	694
Teatro Carlos Gomes	Cr\$ 10,00 — Cr\$ 150,00	531
Teatro Santa Rosa	Cr\$ 25 — Cr\$ 125,00	350
Teatro Santa Isabel	Cr\$ 10,00 — Cr\$ 25,00	852

Quadro 12

Viagem ao Norte – Ciclo de Apresentações				
Data	Espectáculo	Receita Bruta	Localidades vendidas	Convites
Manaus (AM) – Teatro Amazonas				
06/01 (Domingo)	<i>Romeu e Julieta</i>	Cr\$ 10.215,00	299	141
07/01 (Segunda-feira)	<i>O Noviço</i>	Cr\$ 6.895,00	238	241
08/01 (Terça-feira)	<i>Hécuba</i>	Cr\$ 3.085,00	117	09
09/01 (Quarta-feira)	<i>Édipo Rei</i>	Cr\$ 2.955,00	92	08
10/01 (Quinta-feira)	<i>Espectros</i>	Cr\$ 3.610,00	138	75
11/01 (Sexta-feira)	<i>Antígona</i>	Cr\$ 10.985,00	340	81
Belém (PA) – Teatro da Paz				
13/01 (Domingo)	<i>Hécuba</i>	Cr\$ 12.115,00	420	36
14/01 (Segunda-feira)	<i>O Noviço</i>			
15/01 (Terça-feira)	<i>Romeu e Julieta</i>	Cr\$ 14.390,00	520	33
16/01 (Quarta-feira)	<i>Hécuba</i>			
16/01 (Quarta-feira)	<i>Hécuba</i>	Cr\$ 2.875,00	101	28
17/01 (Quinta-feira)	<i>Romeu e Julieta</i> (vesperal)	Cr\$ 6.245,00	245	28
17/01 (Quinta-feira)	<i>O Noviço</i>	Cr\$ 4.290,00	138	77
18/01 (Sexta-feira)	<i>Édipo Rei</i>	Cr\$ 5.705,00	198	91
19/01 (Sábado)	<i>Édipo-Rei</i>			
19/01 (Sábado)	<i>Espectros</i>	Cr\$ 8.420,00	296	105
20/01 (Domingo)	<i>Espectros</i>			
20/01 (Domingo)	<i>Antígona</i>	Cr\$ 13.265,00	458	16
São Luiz (MA) – Teatro Arthur Azevedo				
22/01 (Terça-feira)	<i>Hécuba</i>	Cr\$ 14.655,00	368	47
23/01 (Quarta-feira)	<i>Hécuba</i>			
24/01 (Quinta-feira)	<i>Romeu e Julieta</i>	Cr\$ 14.695,00	383	25
25/01 (Sexta-feira)	<i>Édipo Rei</i>	Cr\$ 7.410,00	238	44
26/01 (Sábado)	<i>O Noviço</i>	Cr\$ 8.960,00	286	50
27/01 (Domingo)	<i>Romeu e Julieta</i> (vesperal)	Cr\$ 5.575,00	304	44
27/01 (Domingo)	<i>Espectros</i>	Cr\$ 10.080,00	308	44
28/01 (Segunda-feira)	<i>Antígona</i>	Cr\$ 9.445,00	319	51
Teresina (PI) – Teatro 04 de setembro				
01/02 (Sexta-feira)	<i>Hécuba</i>	Cr\$ 8.420,00	412	91
02/02 (Sábado)	<i>O Noviço ou Antígona</i> (?)			
03/02 (Domingo)	<i>Édipo Rei</i> (vesperal)	Cr\$ 3.840,00	185	75
03/02 (Domingo)	<i>Romeu e Julieta</i>	Cr\$ 7.760,00	?	?

Viagem ao Norte – Ciclo de Apresentações				
Data	Espectáculo	Receita Bruta	Localidades vendidas	Convites
Fortaleza (CE) – Teatro José de Alencar				
05/02 (Terça-feira)	<i>Hécuba</i>			
06/02 (Quarta-feira)	<i>O Noviço</i>			
07/02 (Quinta-feira)	<i>Romeu e Julieta</i>	Cr\$ 13.215,00	519	54
08/02 (Sexta-feira)	<i>Édipo Rei</i>	Cr\$ 7.250,00	262	56
09/02 (Sábado)	<i>Espectros</i>	Cr\$ 12.185,00	444	64
10/02 (Domingo)	<i>Antígona</i>	Cr\$ 12.300,00	453	56
Natal (RN) – Teatro Carlos Gomes				
12/02 (Terça-feira)	<i>Hécuba</i>	Cr\$ 4.195,00	149	
13/02 (Quarta-feira)	<i>Hécuba</i>			
14/02 (Quinta-feira)	<i>Romeu e Julieta</i>	Cr\$ 4.100,00	140	24
15/02 (Sexta-feira)	<i>Édipo Rei</i>	Cr\$ 4.450,00	174	25
16/02 (Sábado)	<i>O Noviço (vesperal)</i>	Cr\$ 2.055,00	133	31
16/02 (Sábado)	<i>Antígona</i>	C\$ 5.675,00	211	32
João Pessoa (PB) – Teatro Santa Rosa				
19/02 (Terça-feira)	<i>Hécuba</i>	Cr\$ 4.250,00	154	30
20/02 (Quarta-feira)	<i>O Noviço</i>			
21/02 (Quinta-feira)	<i>Antígona (vesperal)</i>			
21/02 (Quinta-feira)	<i>Romeu e Julieta</i>	Cr\$ 6.775,00	231	41
22/02 (Sexta-feira)	<i>Édipo Rei</i>	Cr\$ 4.075,00	163	29
Recife (PE) – Teatro Santa Isabel				
29/02 (Sexta-feira)	<i>Hécuba</i>	Cr\$ 10.035,00	463	44
01/03 (Sábado)	<i>Romeu e Julieta</i>	Cr\$ 14.045,00	659	23
02/03 (Domingo)	<i>Hécuba (vesperal)</i>	Cr\$ 5.605,00	249	36
02/03 (Domingo)	<i>Romeu e Julieta</i>	Cr\$ 13.550,00	602	48
04/03 (Terça-feira)	<i>Édipo Rei</i>	Cr\$ 6.115,00	277	59
05/03 (Quarta-feira)	<i>Espectros</i>	Cr\$ 5.615,00	252	63
07/03 (Sexta-feira)	<i>O Noviço</i>			
08/03 (Sábado)	<i>Romeu e Julieta</i>	Cr\$ 6.115,00	243	65
09/03 (Domingo)	<i>O Noviço (vesperal)</i>	Cr\$ 3.095,00	133	11
09/03 (Domingo)	<i>O Noviço</i>	Cr\$ 6.350,00	282	90
10/03 (Segunda-feira)	<i>Antígona</i>	Cr\$ 4.565,00	211	130

De acordo com o Quadro 12, é possível comparar as diferentes dinâmicas das temporadas dadas em cada uma das capitais visitadas. Nota-se que as primeiras cidades por onde o TEB passou — Manaus, Belém e São Luís — apresentaram a mesma curva de oscilação em suas temporadas no que diz respeito à afluência do público. Os primeiros e últimos dias concentram as melhores receitas, além do maior número de convites utilizados e mais localidades vendidas, sendo, portanto, impossível dizer que o texto montado tenha sido o fator que atraiu mais público para esses espetáculos. A assistência parece ter seguido mais os apelos naturais que caracterizam a estreia e o encerramento das temporadas teatrais para decidir que dia comparecer ao teatro, em vez de tomar sua decisão pela obra que seria levada ao palco. Mas, mesmo que essas temporadas não tenham tido uma recepção constante, é possível considerar que elas tiveram êxito — garantindo ganhos iguais aos de *Hamlet*, no Rio de Janeiro, em 1948 —, perdendo apenas para Fortaleza, onde o sucesso do TEB foi ainda maior. Percebe-se ainda um crescente quando se compara o público dos espetáculos em Manaus, Belém, São Luís e Fortaleza. Nesse sentido, conclui-se que a propaganda da Viagem ao Norte foi ganhando força durante o seu desenrolar. A cada cidade pela qual o grupo passava, crescia a notoriedade da empreitada e a expectativa pela chegada do conjunto teatral de Paschoal.

O número reduzido de dias que o TEB permaneceu em Teresina e em João Pessoa impôs particularidades ao regime de apresentação do grupo que dificultam estabelecer conclusões sobre o sucesso ou fracasso de bilheteria que o TEB possa ter alcançado nessas capitais.⁵⁸ Mesmo assim, os indicativos do Quadro 12 apontam que tais temporadas se mantiveram num horizonte próximo daqueles que caracterizam a afluência do público nas três primeiras cidades pelas quais o TEB passou, sem contar os dias que determinaram a estreia ou o encerramento das turnês do grupo nestes centros. Portanto, se houve algum fracasso no que tange à assistência durante a Viagem ao Norte, ele aconteceu em Natal, onde as receitas brutas quase não chegaram a atingir Cr\$ 5.000,00 — valor alcançado e facilmente superado em outras cidades.

⁵⁸ Além da diferença referente ao número de espetáculos dados, há ainda outro fator que impede avançar na análise do comportamento da assistência nessas capitais, que diz respeito exclusivamente à ausência de documentação suficiente para isso. Por ser menor a quantidade de espetáculos apresentados nessas cidades, os borderôs que faltam representam uma lacuna intransponível para se tirar qualquer conclusão sobre a dinâmica que caracterizaria a afluência do público. Mas, ainda que o maior número de borderôs “perdidos” seja o referente a Belém e a Fortaleza, a extensão da temporada do TEB nessas cidades tornou possível analisar, com relativo embasamento nos documentos que restaram, as oscilações relativas à procura pelos espetáculos.

Contudo, se Natal foi um fracasso, curiosamente, Paulo Francis (1980, p. 100) disse que, em Fortaleza e em Recife, o TEB foi “friamente recebido pelo público”. Cidades estas que chegaram a garantir as maiores assistências ao Teatro do Estudante do Brasil, durante sua turnê, dado o número de localidades vendidas e de convites utilizados. O trunfo alcançado, entretanto, parece ter tido razões bastante distintas, as quais merecem ser analisadas mais profundamente.

Além da força que a excursão vinha ganhando em termos acumulativos, a cada município visitado, em decorrência da boa repercussão do empreendimento, outros fatores parecem ter sido determinantes para que a capital cearense tenha se revelado a melhor praça para o grupo. O primeiro deles diz respeito à forma como a temporada foi anunciada em Fortaleza. Depois de divulgado na imprensa local que Paschoal estivera um pouco apreensivo quanto à receptividade do público nessa capital, em razão de um boato que dizia ser o povo de lá mais voltado para o que havia de popular, ou seja, de gosto comum, a afluência às peças do TEB se tornou uma “questão de honra” para a cidade, uma forma de garantir uma boa reputação. Logo, as notícias e reportagens acerca da temporada do TEB, publicadas na capital cearense, ao tratarem do sucesso da visita do Teatro do Estudante, davam conta também da vitória de Fortaleza como um todo, pois o triunfo de Paschoal comprovava o bom gosto teatral dos habitantes daquela localidade quanto a um teatro elevado. É exemplo do ocorrido, o trecho que segue:

Dizem e afirmam que nosso público só aprecia espetáculos de baixa categoria, shows carnavalescos ou revista de moral duvidosa. Isso é levantar falso. O público ouve e aplaude espetáculos desse genero porque só eles têm para ouvir e aplaudir. Apareça teatro verdadeiro, que todo mundo vai com gosto e lhe fará as devidas honras. Aí vimos, pelo primeiro espetáculo da Companhia de Pascoal Carlos Magno — tragedia grega, o publico bem o sabia, ninguem foi enganado — e a casa cheia, a plateia receptiva, compreensiva, entusiasta até. E foi a primeira vez que aqui tivemos o que se pode chamar teatro.⁵⁹

A despeito de ser uma “frase de efeito”, a última sentença do texto reproduzido indica não só um posicionamento da articulista quanto a um pensamento

⁵⁹ QUEIROZ, Maria Luiza. A equipe de Paschoal Carlos Magno. *O Povo*, Fortaleza, 8 fev. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

do que deva ser teatro, como também alguns aspectos do setor em Fortaleza, os quais ajudam também a entender o sucesso que o TEB teve.

De acordo com um levantamento realizado por Costa (1972), nota-se que foram poucas as companhias do Sul do país que visitaram Fortaleza, entre as décadas de 1930-1950, assim como era quase nulo o intercâmbio teatral entre a capital do Ceará e os demais centros do Nordeste ou Norte.⁶⁰ Isso resultava numa espécie de isolamento cultural da região, que não significava, em absoluto, a inatividade do setor, mas impunha um caráter mais modesto e local às experiências teatrais dessa cidade, marcadas em suas dimensões pela esfera familiar e/ou religiosa, nas quais, em sua maioria, estavam inseridas. Apenas algumas tentativas se localizavam fora desse quadro; de cunho estudantil, elas representam algum anseio local de atualização estética. Mas, mesmo assim, tais grupos amadores, formados por jovens, eram como espasmos, dada a sua curta existência. É o caso, por exemplo, do Teatro Universitário do Ceará, grupo que parece ter tido mais entrada na sociedade local. Criado em 1949, e vinculado à Faculdade de Direito, o conjunto encerrou suas atividades logo depois de ser fundado, em 1950, tendo apresentado não mais do que quatro espetáculos, entre eles um de Ibsen.⁶¹ Dessa forma, percebe-se que a visita do Teatro do Estudante

⁶⁰ Segundo a pesquisa de Costa (1972), foram os seguintes artistas, com suas companhias, que se apresentaram em Fortaleza no recorte temporal mencionado: 1930 – Procópio Ferreira; 1939 – Jaime Costa; 1940 – Eva Todor; 1941 – Delorges Caminha e Aimée; 1941 – Teatro dos Amadores de Pernambuco; 1943 – Raul Roulien; 1945 – Iracema de Alencar; 1946 – Alma Flora; 1947 – Renato Viana; 1949 – Artistas Unidos; 1950 – Oscarito e Procópio Ferreira; 1950 – Teatro dos Amadores de Pernambuco. Soma-se a essa relação o Teatro Popular de Arte, de Sandro Polônio e Maria Della Costa, que se apresentou no início da década de 1950 (Brandão, 2009). Percebe-se, portanto, a maciça presença de um teatro popular, regido por convenções e representado pelos posteriormente denominados “antigos”, em contrapartida com alguns poucos conjuntos de inclinações tidas como mais modernas, como os Artistas Unidos e Renato Viana, ou, ainda, o representante do que se pretendia ser a nova cena teatral no Brasil, o Teatro Popular de Arte. Quanto ao intercâmbio cultural entre os estados do Norte, o Teatro dos Amadores de Pernambuco é seu único representante.

⁶¹ As peças montadas pelo Teatro Universitário do Ceará foram *Vila Rica* (de Magalhães Júnior), *Iaiá boneca* (de Ernani Fornari), *O demônio e a rosa* (de Eduardo Gomes) e *Espectros* (de Ibsen). Quanto ao seu espetáculo de maior repercussão, *O demônio e a rosa*, apesar de o texto não representar muito em termos de base para inovações estéticas, a encenação da peça se mostrava consonante com algumas das propostas modernas cariocas, principalmente no que tange à setorização do palco para a dinamização da ação dramática. A descrição do espetáculo, elaborada por Costa (1972, p. 165), lembra aspectos da emblemática montagem de *Vestido de noiva*, em 1943, quanto à espacialização da trama: “A peça causou enorme celeuma e foi um espetáculo revolucionário para a época. A cena estava dividida em três planos, num praticável de dois metros de altura, onde as cenas da vida real aconteciam; noutro plano um túmulo e num terceiro cenas de além-túmulo. Os cenários de Zenon Barreto, executados por Hélder Ramos, foram uma das coisas do espetáculo que maravilharam o público. A iluminação era ‘complicadíssima’ para 1950 e para o obsoleto quadro de luz do Teatro José de Alencar. A produção custou dez mil cruzeiros, que os elementos

do Brasil representou para a cidade a oportunidade de entrar em contato com um teatro que de longe tinha sua existência anunciada, pelo menos como objeto de desejo de alguns, mesmo que poucos.

Quanto a Recife, o sucesso do TEB, ainda que acompanhado de um declive, tem razões opostas àquelas que parecem ter garantido o êxito do grupo em Fortaleza. Pois, se o panorama teatral da capital cearense, no início da década de 1950, se caracterizava por certo acanhamento, fruto de sua circunscrição, Recife já tinha, nessa época, um teatro expandido como setor, não só por ser um centro disputado pelas companhias do Sul que se punham em turnê, mas também por ter o amadorismo se constituído como um campo forte dentro do contexto cultural da cidade. O desenvolvimento artístico de Recife acompanhava, em todo caso, outras transformações pelas quais a cidade passara a partir da entrada do século XX. Desde então, Recife vinha se distinguindo, afirmando sua posição hegemônica dentro do Nordeste, dado seu lugar de destaque no mercado interno da região, o qual possibilitou ainda as mudanças experimentadas pela cidade no âmbito urbanístico. É do início de 1930 um movimento teatral autônomo no Recife, centrado no grupo Gente Nossa, que buscava incentivar a dramaturgia local, levar o teatro para os subúrbios e investir na semiprofissionalização dos atores. Além de fomentar a atividade teatral, esse conjunto foi ainda o berço de dois importantes homens de teatro da cidade, Valdemar de Oliveira e Hermilo Borba Filho, responsáveis pela fundação dos dois principais grupos amadores do Nordeste nos anos 1940, respectivamente o Teatro dos Amadores de Pernambuco (TAP) e o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP).⁶² Traçar aqui algumas considerações a respeito desses conjuntos serve bem para elucidar a distinção de Recife como praça, na época da Viagem ao Norte, pois o grau experimentado do teatro explica porque em Pernambuco o TEB teve maior apelo e, conseqüentemente, sua maior assistência.

O TAP foi fundado em 1941, inspirado nas experiências cariocas que clamavam por mudanças no setor. Recebendo apoio do governo e da alta sociedade

do Teatro Universitário arrecadaram com um espetáculo de semana santa". Além do Teatro Universitário do Ceará, houve o Teatro do Estudante do Ceará, que estreou com *Divino perfume*, de Renato Viana, em 1943, e o Centro de Cultura Teatral, fundado em 1946, com a apresentação de *Mulher sem pecado*, de Nelson Rodrigues. Quanto a este último conjunto, apesar da ousadia de montar um texto de Nelson Rodrigues em meados da década de 1940, ele encenou, depois, textos de assimilação mais simples, como *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo, e *Promessas*, de Fernando Silveira, ambos em 1946.

⁶² O quadro traçado foi estabelecido com base em duas pesquisas que têm como objeto de estudo os conjuntos amadores mencionados: Teixeira (2007) e Cadengue (2011). Essas obras são as fontes para as próximas considerações tecidas aqui sobre o TAP e o TEP.

recifense, Valdemar de Oliveira, mentor do grupo, buscava o enobrecimento das artes cênicas na valorização do espetáculo como um todo, pelo desenvolvimento de uma estética de inclinação realista. Visto como um conjunto mais conservador e de cunho aristocrático, suas montagens se baseavam, no entanto, num repertório eclético, formado, até 1948, por textos quase exclusivamente tidos como de fácil assimilação.⁶³ Considerado, e assumindo-se, como um teatro de elite para a elite, o TAP ganhou no Teatro do Estudante de Pernambuco o seu maior contraponto. O TEP, apesar de criado em 1940, só teve destaque quando Hermilo Borba Filho assumiu sua direção, seis anos depois. A partir de então, o grupo buscou atuar no sentido de aliar ao apuro artístico de suas montagens o traço popular do seu teatro, consolidando sua estética na afirmação da natureza sociopolítica do seu projeto. Logo, a diferença principal entre o TAP e o TEP está na relação que se pode, ou não, estabelecer entre o teatro e o povo. Pois, se ambos entendiam o teatro a partir de suas funções didáticas, Valdemar de Oliveira buscava, com seus espetáculos, investir no aprimoramento daqueles que ele considerava o seu público, e Hermilo Borba buscava expandir a ação do TEP a todos da sua terra, ou seja, a sua gente, considerada por ele o público a se formar.

Todavia, ambos os grupos movimentavam o setor teatral da cidade, e não só em razão dos seus espetáculos. Seus diretores eram ainda detentores de espaço privilegiado na imprensa — cada um assinava uma coluna —, na qual travavam debates refinados principalmente sobre a finalidade do teatro, ponto nevrálgico para a discussão do teatro moderno no Brasil. É preciso ainda salientar que tanto o TAP quanto o TEP buscavam manter-se sintonizados com o que acontecia no lado mais novo do teatro carioca. Para tanto, contrataram diretores de fora para liderar suas montagens, de forma a proporcionar para o Recife espetáculos dirigidos por nomes que seriam depois considerados expoentes do teatro brasileiro moderno. Sendo, contudo, o TAP mais estabelecido economicamente, devido ao apoio financeiro que recebia do governo local, e também do SNT, foi dele o maior número de contratações desse tipo de serviço. Trabalharam com o conjunto Turkow (em 1944), Adacto Filho (em 1948), Ziembinski (em 1949), Willy Keller (em 1950), entre outros. Quanto a este último, é oportuno o que ele fala acerca do TAP a Paschoal, em ocasião de sua estada no Recife, pois seu relato dá um pouco a di-

⁶³ O repertório do grupo pode ser conhecido no site: <<http://www.tap.org.br>>. Acesso em: 29 mar. 2014. A visita ao site é bastante oportuna para que se perceba a distinção dos espetáculos do grupo quanto ao cuidado de suas montagens, pois há considerável número de fotografias ali publicadas.

menção da distinção da capital pernambucana como praça teatral, em comparação com outros centros do Norte e Nordeste, no início dos anos 1950:

Tem [o TAP] a platéia fixa e basta um ou dois anúncios nos jornais e umas notinhas na imprensa e no rádio para que ela se apresente em peso. Vi aqui “Companhias Profissionais” adiar duas vezes a sua estreia por falta completa de assistência. Vi aqui que o público já não pode ser mais embrulhado com títulos meio escandalosos. O Teatro dos Amadores, em dez anos de existência, conseguiu apurar o gosto do público e dar-lhe um senso crítico infalível, de maneira que a plateia do teatro de Santa Isabel é hoje uma das mais exigentes do Brasil. (Apud Cadengue, 2011, p. 272)

Apesar de Willy Keller identificar o público do Santa Isabel como sendo o do TAP, não é necessariamente a assistência desse conjunto que irá constituir a plateia do TEB em Recife. O Teatro Santa Isabel, apesar de poder ser entendido como a morada do TAP — posto que Valdemar de Oliveira era o diretor tanto do espaço quanto do grupo —, recebia espetáculos de outros conjuntos amadores da cidade. O TEP mesmo, pouco antes da chegada de Paschoal a Pernambuco, havia ocupado o local com *Otelo*. Aliás, é mais afinado com as tendências populares do conjunto de Hermilo Borba Filho que Paschoal irá traçar as condições da temporada do TEB em Recife, ainda que tenha vindo de ambos os lados, do TEP e do TAP, o apoio que o grupo carioca recebeu na capital pernambucana. O apelo popular que Paschoal queria imprimir às apresentações do TEB especificamente nesta cidade fica claro quando se atenta para os preços dos ingressos vendidos no Teatro Santa Isabel durante a ocupação do grupo. As entradas não ultrapassavam Cr\$ 25,00, valor extremamente baixo quando comparado aos preços estabelecidos nas capitais anteriormente visitadas pelo conjunto. Tal caráter popular fica ainda mais nítido devido ao fato de ser uma prática recorrente de Valdemar de Oliveira, nas apresentações do TAP, “não colocar à venda a ‘torrinha’ — ou as ‘gerais’ — do Teatro Santa Isabel”, (ibidem, p. 93) a fim de evitar, em seus espetáculos, pessoas “mal-educadas” que não pudessem apreciar suas peças.

Dada a efervescência teatral de Recife, a excursão do TEB por lá ganhou um novo aspecto quanto à sua finalidade, quando comparada à forma como a Viagem ao Norte vinha se desenvolvendo até chegar ali. Pois a campanha em prol da divulgação do amadorismo teatral, propósito último da excursão, foi, em Recife, estabelecida com base no intercâmbio cultural entre os conjuntos

do Norte e do Sul do país. Em vez de “mostrar como se faz”, Paschoal, em Pernambuco, foi “fazer junto”, de forma a fomentar ali um conagraçamento artístico centrado na tríade TEB, TAP e TEP. É importante reparar que a perspectiva da troca estava, nesse momento, condicionada ao fato de haver, na capital pernambucana, grupos atuantes, fundamentados nos mesmos desígnios que o do TEB: o amadorismo como alternativa para a inquirição de um teatro regido pelos altos propósitos da arte e/ou da nação. Paschoal reconhecia esses dois conjuntos como agentes de um movimento no qual ele mesmo estava inserido. Em uma de suas primeiras entrevistas dadas no Recife, por exemplo, ele chega a colocar o TAP e o TEP no mesmo patamar do Teatro Brasileiro de Comédia — companhia que surgia como ícone da estabilização das novas propostas estéticas rumo ao teatro moderno, naquele momento:

Fala-se muito, no Sul, [...] da contribuição admirável, ao nosso teatro, do famoso Teatro Brasileiro de Comédia, de São Paulo. É merecido esse elogio. Mas aqui, no Recife, há dois centros do mesmo valor: o Teatro dos Amadores, que Waldemar de Oliveira dirige com dignidade, sensibilidade e cultura, e o Teatro do Estudante, que tem em torno de Hermilo Borba Filho o seu extraordinário sustentáculo.⁶⁴

O intercâmbio entre os conjuntos amadores recifenses e o TEB se consubstanciou por meio da apresentação de espetáculos do TEP e do TAP oferecidos em homenagem ao grupo de Paschoal. Evidenciando então o clima de conagraçamento artístico, foi dado, no dia 3 de março no Santa Isabel, *Otelo* pelo TEP, e, três dias depois, *Esquina perigosa*, pelo TAP (Figuras 53 e 54). Na montagem do TEP, participaram dois integrantes do TEB: Ana Edler e Edson Silva.

Entretanto, apesar do clima de extrema amizade que existia entre os conjuntos recifenses e o carioca, tais espetáculos serviram como pretexto para que parte dos articulistas da cidade instigasse uma disputa que de fato não existia entre eles. A razão para isso vinha de uma acusação, um pouco leviana, de que Paschoal queria ensinar uma lição já aprendida naquele centro: a do grande teatro, a do teatro com “t” maiúsculo. Diziam, aliás, que as pretensões didáticas de Paschoal não condiziam com os espetáculos dados pelo TEB, du-

⁶⁴ Teatro do Estudante do Brasil. *Jornal do Commercio*, Recife, 28 fev. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

rante sua excursão, considerados de qualidade artística inferior quando comparados às peças do TEP e do TAP. Porém, tão logo foram divulgadas as censuras contra as peças do TEB e as intenções de Paschoal, Valdemar de Oliveira veio a público reforçar os laços de cooperação que existiam entre os amadores recifenses e os cariocas:

Não calha [...] que se esteja a traçar confrontos entre os espetáculos que nos oferece o elenco visitante e aqueles que costumam aqui realizar os teatros de amadores. Certo, cada um pode ter sua opinião — e até publicá-la, mas o premeditado confronto [...] de certo modo compromete a pureza das relações que ora mantém, sob os melhores augúrios, o TEB, o TAP e o TEP. Os espetáculos que êstes últimos oferecem ao elenco visitante não visam a demonstrar pretensas superioridades, mas, simplesmente, constituem movimentos de simpatia e confraternidade, só sob êsses signos devem ser entendidos. O Teatro do Estudante do Brasil é nosso irmão de lutas. Não é de outro modo que irmão que devem ser recebidos.⁶⁵

No dia seguinte à publicação dessa defesa, Valdemar de Oliveira foi mais longe ainda, e divulgou em sua coluna do *Jornal do Commercio* uma espécie de carta aberta ao grupo de Paschoal. No documento, ele evidencia que o intercâmbio entre os conjuntos era a melhor forma para o fortalecimento do amadorismo como campo, reforçando em seu discurso os desígnios que sustentavam a própria Viagem ao Norte como empreendimento:

Vocês não vieram ao Recife para dizer, aos amadores da terra, como é que se faz teatro. Tampouco nós subimos ao palco para lhes dizer coisa semelhante. O que se vale, em tudo, é o sentido de nossa confraternização, sob o signo da dignidade artística, porque, em verdade, esses dez dias estão mostrando, ao público inteiro, a irresistível potência do amadorismo teatral, e ao mesmo tempo, o admirável poder da mocidade se

⁶⁵ W. [Valdemar Oliveira]. A propósito... *Jornal do Commercio*, Recife, 5 mar. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

erguendo, em frente única, contra os chanchadeiros de todos os matizes, que já não tomam pé nesta cidade conquistada.⁶⁶

No entanto, se a disputa entre os amadores pernambucanos e os cariocas, no que tange à qualidade artística dos seus espetáculos, foi arranjada, a possibilidade de seu estabelecimento deixa claro que o enfoque da mambembada estudiantil não estava, de fato, nas peças dadas pelo TEB, como bem salientava Paschoal em suas declarações. Percorrendo as críticas dos espetáculos, nota-se que os comentários acerca das produções do grupo tratavam dos aspectos gerais de suas montagens, sem, contudo, apontar para novidades que chamassem atenção quanto a uma proposta estética mais definida e arrojada, ou, ainda, para um tablado mais aprimorado no que compete à constituição da cena teatral como um todo. Desempenho dos atores, cortes no texto, pequenas soluções encontradas pela direção no arranjo do palco foram os pontos levantados e comentados pelos articulistas nortistas e nordestinos. Portanto, é possível afirmar que a crítica especializada local corroborou Paschoal ao destacar que o valor da turnê do TEB estava na ideia da iniciativa em si, a qual tinha no repertório a base para uma campanha de divulgação do amadorismo como esteio para um teatro de arte.

Se os espetáculos do TEB não eram o fim último da turnê do grupo, também não foram as únicas atividades desenvolvidas por Paschoal. Paralelamente aos pronunciamentos que dava na imprensa, Paschoal realizou, em algumas das capitais visitadas, conferências nas quais tratava dos seguintes temas: 1) a associação entre mocidade e teatro como fator para o desenvolvimento do setor, no Norte e em todo o país; 2) a plateia como um elemento a se formar no teatro nacional; 3) a necessidade de se fomentar o teatro infantil e o teatro escolar; e 4) a urgência na constituição de teatros-escolas em todo o Brasil. Quanto a este último tema, como ideia, ele era equivalente ao TEB como projeto: tratava-se de conjuntos que se caracterizariam por serem formados por elementos locais, sob a orientação de autoridades no âmbito do teatro, as quais, no caso do Norte e do Nordeste, poderiam vir do Rio de Janeiro e de São Paulo.⁶⁷

⁶⁶ W. [Valdemar Oliveira]. A propósito... *Jornal do Commercio*, Recife, 6 mar. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁶⁷ Infelizmente não foi localizado nenhum manuscrito, ou mesmo alguma publicação, que tratasse do conteúdo das conferências que Paschoal realizou no Norte e no Nordeste. O quadro geral dos assuntos por ele abordados foi elaborado a partir dos recortes de jornais contidos no Acervo Paschoal Carlos Magno, que mencionavam aspectos de parte de seus pronunciamentos.

Diante de todas as ações e pronunciamentos que constituíram a Viagem ao Norte como uma campanha de divulgação do amadorismo, é impossível afirmar com veemência o êxito dessa turnê no que compete a uma alteração substancial do setor teatral nas capitais visitadas pelo grupo, depois da passagem do TEB. A análise está fora do domínio desta pesquisa, principalmente porque dependeria de estudos mais aprofundados acerca do contexto cultural dessas cidades, centrados no teatro (trabalho que parece ainda estar para ser realizado...). Mas alguns documentos encontrados, somados a narrativas de cunho historiográfico acerca do setor nessas regiões, permitem dizer que algo ocorreu em termos de repercussão de uma ideia, em alguns dos estados do Norte e do Nordeste, em razão da visita do TEB.

Uma notícia publicada na *Folha da Manhã*, em Recife, sugere que, em São Luís do Maranhão, a estada do TEB e os apelos de Paschoal frutificaram:

Um grupo de estudantes maranhenses esteve no Serviço Nacional de Teatro a fim de comunicar a fundação, em São Luiz, do Teatro do Estudante do Maranhão. O novo conjunto teatral nasceu inspirado na campanha de Paschoal Carlos Magno, em sua recente excursão pelo norte do país com o Teatro do Estudante do Brasil.⁶⁸

De forma um pouco mais estrondosa, a campanha de Paschoal reverberou também em Teresina. Pois, ao contrário do que ocorreu no Maranhão, a passagem do TEB pelo Piauí parece ter revertido na criação não de um grupo, mas de um ambiente amadorístico.

Os amadores piauienses não esqueceram a passagem pelo Piauí do grande Paschoal e seu TEB, pois ele deixou no meio de todos a chama acesa do teatro e essa chama iluminaria cada vez mais a participação dos estudantes teresinenses na promoção das artes cênicas e, em consequência, o fortalecimento do movimento amador e o aparecimento de novos artistas que iriam construir o teatro em nosso meio. (Campelo, 2001, p. 98-99)

Campelo não trata, em termos nominais, de quais seriam esses artistas e seus respectivos grupos, que, imbuídos do idealismo de Paschoal, estariam fo-

⁶⁸ Fundado, no Maranhão, o Teatro do Estudante. *Folha da Manhã*, Recife, 17 set. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

mentando o desenvolvimento do amadorismo e do teatro no Piauí. Porém, uma carta endereçada a Paschoal, enviada tão logo ele se despediu do Norte, aponta para o surgimento de no mínimo dois conjuntos que, em paralelo, estariam sendo em prática a campanha encabeçada pelo TEB. Trata-se de um relato, cheio de pedidos, de Oswaldo Soares:

A quem tanto andou, e a tanto conheceu, pode acontecer que se olvide de um amigo que em esquecidas terras deixou.

Espero que não me tenha esquecido, porque preciso de seus favores, de que você cumpra as promessas que me fez aqui.

Acontece que o nosso TEATRO ACADÊMICO está na terceira semana de ensaios da peça ESPECTROS, de Henrique Ibsen, e, acontece que precisamos de desenhos dos trajes dos personagens, a fim de que possamos levar uma peça condizente. Isto é o que lhe quero solicitar e não só solicitar como pedir que você me atenda com relativa urgência. Certo?

Uma outra grande dificuldade que se nos depara é a maquiagem. Em verdade nada entendemos disso, ficando por esta razão a mercê de tentativas, o que significa uma irreparável perda de tempo. Pretendemos levar esta peça junho, e como vê, só temos um mês para tratarmos de todos os detalhes técnicos.

Se o meu prezado Paschoal me enviar também, dois refletores por via aérea, pode ficar certo de que eles não sobrarão, aqui no nosso teatro.

Ao se iniciar o mês entrante, pretendo ensaiar a peça de MOLIÈRE, A ESCOLA DE MARIDOS. Surgem as mesmas dificuldades. [...]

Atualmente, várias são as tentativas que se estão fazendo aqui, em teatro. O Centro Estudantil Piauiense, ensaiará muito breve Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias, e também sem que eu saiba porque, Espectros.

Existe um teatro do SESC, que também vai apresentar qualquer coisa.

Como se vê, as tentativas por aqui vão animadoras. É mistér que se espere a realização.

Depois de estas tentativas, é que podemos coordenar um grupo realmente bom, para realizar aquilo que fundámos, [...], o TEATRO DO ESTUDANTE DO PIAUÍ.⁶⁹

Quanto ao conjunto “concorrente” apontado por Oswaldo Soares, um integrante também escreveu para Paschoal, em data próxima à da carta reproduzida. Comunicando seus feitos como secretário de Arte e Teatro do Centro Estudantil Piauiense, ele não deixou de pedir ajuda a Paschoal. Dizendo faltar-lhe técnica, solicitava auxílio para poder encenar *Espectros*, espetáculo que dirigiria, e no qual tomaria parte como Engstrand: “Não vos peço muito; quero apenas uma explanação sobre o trabalho de cada um dos personagens, soluções para simplificação de cenário, desenhos de trajes, etc etc”.⁷⁰ Justificava ainda que a ajuda de Paschoal resultaria na criação de uma espécie de discípulo seu: “Ajude-me e estejais certo que sereis abelha-mestra dêste enxame que se alevanta cá no nordeste”.⁷¹ Por fim, trata de informar que os propósitos do seu conjunto ultrapassam a circunscrição da capital: “Em julho excursionaremos por cidades do interior, em benefício da Casa do Estudante Pobre”.⁷²

Mas, se a Viagem ao Norte parece ter resultado na criação de grupos amadores no Maranhão e no Piauí, é possível que a passagem do TEB pelo Ceará tenha insuflado iniciativas que, naquele momento, estavam esmorecidas. Isso não quer dizer, especificamente, que conjuntos foram reavivados, mas que houve um entusiasmo relacionado ao soerguimento do amadorismo em Fortaleza.

Como comentado anteriormente, já havia, na capital cearense, um grupo que contava com certo espaço no contexto cultural local: o Teatro Universitário. O grupo logo entrou em questão quando apareceram na imprensa as primeiras declarações de Paschoal acerca dos objetivos de sua turnê. O desaparecimento do TU foi tratado então nos jornais em tom de debate, porque Paschoal havia declarado que faltava coragem a Fortaleza para ter o seu teatro, em bases semelhantes ao do TEB. A intenção de pôr de pé novamente o Teatro Universitário até foi declarada

⁶⁹ Teresina, 18 de abril de 1952. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁷⁰ Teresina, 14 de abril de 1952. Acervo Paschoal Carlos Magno. O destinatário não pôde ser identificado devido ao estado de conservação do documento.

⁷¹ Idem.

⁷² Idem.

pela União Estadual dos Estudantes (UEE),⁷³ mas o rebuliço que se deu em torno da declaração de Paschoal parece ter repercutido mesmo na criação de um dos grupos amadores de atuação mais significativa no Ceará – o Teatro-Escola:

Uma entrevista de Paschoal Carlos Magno sôbre “tanto talento moço se desperdiçando em Fortaleza por falta de oportunidade” e lamentando haver falta de coragem para juntar todos êsses moços, motivou uma ampla discussão pela imprensa e reuniões patrocinadas pelos “Diários Associados” e pela União Estadual dos Estudantes, de que resultou na fundação do Teatro-Escola do Ceará.⁷⁴

Na verdade, o Teatro-Escola já havia sido fundado, antes da passagem do TEB por Fortaleza, em 20 de setembro de 1951; porém, foi em virtude da visita de Paschoal que “o grupo de Nadir Saboya começou a movimentar-se. Tratou a direção do Teatro-Escola de preparar atores capazes de enfrentar as responsabilidades cênicas que o grupo se propunha realizar” (Costa, 1972, p. 169). O Teatro-Escola estreou em setembro de 1952, depois de oito meses de ensaio, com a peça *A importância de ser Severo*, de Oscar Wilde. Para Costa, o Teatro-Escola esteve “sempre batendo-se pelo bom teatro e pelo enriquecimento cultural” da região; constituindo-se num dos grupos “mais importantes para o desenvolvimento de teatro no Ceará”, encarado como uma “escola, para atores e para o público” desse estado (ibidem, p. 170).

Contudo, se Paschoal propunha fomentar o desenvolvimento do amadorismo teatral no Norte e no Nordeste, ele mesmo, de volta, se colocou como um arauto das dificuldades que as conjunturas socioeconômicas de algumas capitais impunham para a realização dos altos desígnios de sua campanha. No Rio de Janeiro, Paschoal fez declarações à imprensa que eram verdadeiros apelos em prol do teatro dos estados por ele visitados. Suas considerações procura-

⁷³ Em um dos recortes de jornal que compõem o dossiê relativo à Viagem ao Norte, encontra-se o fragmento de uma matéria que traz a seguinte declaração: “Em síntese, afirmamos que um grande merito tiveram as palavras de Paschoal Carlos Magno: renovar em nossos espíritos o desejo de reerguer o Teatro Universitário. A União Estadual dos Estudantes, em resposta, assume o compromisso de levantar novamente o movimento teatral nos meios estudantis do Ceará. Já que o TEB trouxe uma verdadeira ebulição nos meios artísticos de nossa terra, despertando o interesse de nossa gente pelo bom teatro, esperamos essa mesma compreensão de sua parte e dos governos do Estado e do Município para a nova campanha que vamos encetar”. *Correio do Ceará*, Fortaleza, 3 fev. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁷⁴ *Diário Popular*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

vam alertar as autoridades federais para problemas inseridos em dois vieses diferentes: o abandono em que se encontravam os principais edifícios teatrais das capitais das regiões Norte e Nordeste e o isolamento que caracterizava as iniciativas dos jovens que procuravam empreender em suas cidades um movimento semelhante ao que vinha se dando na capital federal já fazia uma década.

No que diz respeito aos edifícios teatrais, Paschoal sentenciou: “Com exceção dos Teatros da Paz, Belem, e Santa Isabel, Recife, limpos, bem tratados, exercendo a função para que foram construídos, os demais ou são explorados por cinemas ou não possuem equipamento algum”.⁷⁵ A situação em que se encontravam tais espaços era tão séria para Paschoal que, mesmo durante a Viagem ao Norte, ele denunciou dois casos que podem ter lhe parecido os mais graves: Teresina e Natal. Na noite de estreia do TEB no Rio Grande do Norte, Paschoal fez um apelo às autoridades locais para “salvar” o Teatro Carlos Gomes, que vinha sendo utilizado por particulares para a realização de bailes populares, promovidos de duas a três vezes por semana. A denúncia de Paschoal repercutiu na imprensa potiguar tanto quanto a temporada do TEB; fato semelhante ao que ocorreu em Teresina, em relação ao Teatro 4 de Setembro. Segundo Campelo (2001, p. 98), a situação desse espaço era tão periclitante que foi o próprio Paschoal, junto dos jovens do TEB, ajudados por artistas locais, que deram “uma varredura e uma limpeza geral” naquele recinto, “retirando de dentro da casa todo tipo de entulho, a fim de poder ali se apresentar”.⁷⁶ Depois disso, Paschoal “abriu fogo na imprensa sobre a situação degradante em que se encontrava o local” (ibidem, p. 97), o que acabou resultando, posteriormente, numa reforma do principal teatro de Teresina: “Foi do alerta de Paschoal Carlos Magno e das discussões posteriores que suas críticas geraram que o Teatro 4 de Setembro teve a sua mais substancial reforma desde a inauguração” (ibidem, p. 99).

Quanto aos grupos locais do Norte e do Nordeste, Paschoal buscou erigir sua defesa em prol deles procurando apontar as duas maiores carências que sofririam: a de recursos e a de orientação. No que tange à primeira, Paschoal relatou:

Todos sofrem um desamparo completo. Raras vezes receberam um auxílio do Serviço Nacional de Teatro. E na

⁷⁵ GONÇALVES, E. Martim. Entrevista com Paschoal. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁷⁶ No livro elaborado por Orlanda Carlos Magno, no qual constam as despesas e receitas da Viagem ao Norte, há indicativos de gastos com limpeza de teatro e serviço de pedreiros, em Teresina, os quais chegariam a somar Cr\$ 300,00. Acervo Paschoal Carlos Magno.

maioria, nunca os governos estaduais ou municipais os distinguiram com a magreza de um auxílio minguaado. São realmente heroicos esses grupos que mantêm com seus espetáculos e seu entusiasmo, permanentemente vivo, o interesse pelo teatro.⁷⁷

É claro que o apelo de Paschoal tinha como base o ataque às autoridades. O amadorismo tal como entendido por ele, em razão de sua finalidade cívica, tinha sustentáculo no apoio do Estado. E se, sobre as subvenções, Paschoal erigiu sua crítica para atingir todas as esferas do poder, no que tange à questão da ausência de orientação, seu ataque foi dirigido, de modo veemente, ao S.N.T. Perguntado do que precisariam os grupos do Norte e do Nordeste, além de dinheiro, Paschoal respondeu:

De que os oriente, de que os ensine. Por toda a parte ouviamos falar a respeito da possibilidade do S.N.T. mandar ao Norte ensaiadores, diretores, professores de arte de representar, de prosodia, caracterização. Sou da opinião que ao envez do S.N.T, distribuir sua limitada verba anualmente a companhias que têm publico certo, competia-lhe com ela financiar o trabalho de meia duzia ou mais de diretores-ensaiadores que visitassem, em rodizio, os Estados, permanecendo cada um deles determinado numero de meses neste ou naquele Estado orientando, ensinando, ensaiando.⁷⁸

As declarações de Paschoal em prol do estabelecimento do teatro amador no Norte e no Nordeste, e mesmo a possível repercussão que a turnê do TEB teve em algumas das capitais visitadas, em termos do aparecimento ou fortalecimento de iniciativas inseridas neste domínio, não devem, no entanto, ser entendidas só como uma consequencia da Viagem ao Norte. A expansão do amadorismo, como campo em que arte e mocidade se conjugam nos altos designios da nação, explica, antes, a proposição da turnê do TEB, como causa, e não apenas como seu objetivo. A Viagem ao Norte tem sentido ampliado, portanto, quando se percebe a condição que Paschoal se impôs como paladino

⁷⁷ GONÇALVES, E. Martim. Entrevista com Paschoal. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 mar. 1952. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁷⁸ Idem.

do amadorismo, desde o início das atividades do TEB, no final da década de 1930. Ele assumiu e construiu essa condição em paralelo aos seus esforços em favor do desenvolvimento do seu próprio grupo. Dessa forma, para analisar tal associação, a de um campo com um homem, é preciso uma investida metodológica que se concentre na figura de Paschoal. Pois se o espaço ocupado por ele até agora neste trabalho foi imenso, é necessário que esse espaço se torne único, mas sem ainda falar em termos de uma biografia. Esta parece ser ainda a melhor forma de tratar do que seria o maior legado de toda a história que se quis traçar com esta pesquisa, ou seja, a história mesma do TEB.



Figura 45
Aspectos da cena do espetáculo infantil apresentado em Natal, em 15 de fevereiro de 1952.
Acervo Paschoal Carlos Magno.



Figura 46
Compondo a assistência, o governador Silvio Pedroza e o prefeito Grego Bezerra, junto de Paschoal.
Acervo Paschoal Carlos Magno.



Figura 47
Apresentação dada em Recife para os internados no Sanatório Otávio de Freitas.
Acervo Paschoal Carlos Magno.



Figura 48
Visão da plateia na apresentação dada no Teatro da Paz, em Belém, da peça *A revolta dos brinquedos*.
Acervo Paschoal Carlos Magno.



Figuras 49 e 50

Faixas distribuídas em ruas de Fortaleza, onde a União Estadual dos Estudantes foi uma das entidades promotoras do evento. Acervo Paschoal Carlos Magno.

A black and white photograph of a park. A banner is stretched across the top of the frame, held up by two palm trees. The banner contains text in Portuguese. The park below is filled with various trees, including several palm trees. In the background, there are some buildings and a few people walking on a path. The overall scene is bright and sunny.

AO TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL
AS HOMENAGENS DA PREFEITURA DE FORTALEZA

Teatro do Estudante do Brasil

AO POVO MARANHENSE:

Na próxima segunda-feira, dia 21 do corrente, chegará a São Luiz, em avião especial da FAB, o TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL, tendo à frente o seu fundador e diretor, PASCHOAL CARLOS MAGNO, escritor e diplomata já muito conhecido, querido e admirado na terra de Apolônia Pinto.

O TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL está realizando, através de todos os Estados da Federação, a mais eficiente e meritória obra de expansão cultural que se há tentado no país. É seu intuito pôr ao alcance do povo brasileiro, especialmente da juventude das escolas e das classes proletárias, as obras primas do teatro universal, somente acessíveis, nos nossos dias, a um resumido número de intelectuais interessados em aprimorar o espírito através da leitura.

Assim, o vitorioso elenco de estudantes chefiado por Paschoal Carlos Magno vai representar, para os maranhenses, as imortais obras de Sófocles, Eurípedes, Shakespeare, Gil Vicente, Ibsen e Martins Pena, possibilitando à nossa gente o conhecimento dos ensinamentos e belezas contidos nos imperecíveis trabalhos desses consagrados luminares da arte dramática de todos os tempos.

Embora apoiados pelos poderes da República e dos Estados, nem por isso são menores, para os abnegados integrantes do TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL, as dificuldades e sacrifícios que enfrentam na realização da sua "tourné", na qual, como verdadeiros idealistas que são, objetivam apenas o fim cultural, sem qualquer interesse pecuniário.

Justo será, pois, que o povo maranhense corresponda ao cativante gesto dos jovens patriotas que nos vêm visitar com tão benemérita finalidade, recebendo-os com as honras e as manifestações de carinho e simpatia que merecem e apoiando sem reservas, moral e materialmente, na medida das possibilidades de cada um, os espetáculos que realizarão no Teatro Artur Azevêdo.

Este o apêlo que as entidades abaixo assinadas lançam ao povo compreensivo e bom da Atenas Brasileira.

S. Luiz, 18.1.952

Manoel Tavares Neves Filho — Secretário de Educação e Saúde.
Clodoaldo Cardoso — Presidente da Academia Maranhense de Letras.

João Braulino de Carvalho — Presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão.

Lilah Lisboa de Aroujo — Presidente da Sociedade de Cultura Artística do Maranhão.

José Maria Cabral Marques — Presidente da União Maranhense de Estudantes.

Figura 51

Panfleto de divulgação da turnê do TEB direcionado à população de São Luís.
Acervo Paschoal Carlos Magno.



Figura 52

Foto de divulgação da Viagem ao Norte. O grupo aparece, provavelmente, na casa de Paschoal, onde ocorriam os ensaios. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Em Homenagem ao Teatro do Estudante do Brasil
o Teatro do Estudante de Pernambuco

Apresenta **O T E L O**

de WILLIAM SHAKESPEARE

Rodrigo _____	Hélcio Pires
Iago _____	Genivaldo Wanderley
Brabâncio _____	Clênio Wanderley
Doge _____	NN
Senadores _____	Milton Persivo
	Walmyr Maranhão
	José de Souza Alencar
	Idalto Vidal
Otelo _____	Paulo Alcântara
Desdêmona _____	Ana Edler (Do Teatro do Estudante do Brasil)
Montano _____	Marco-Aurelio Borba
Primeiro Oficial _____	Edson Silva (Do Teatro do Estudante do Brasil)
Arauto _____	NN
Segundo Oficial _____	NN
Cássio _____	Pugliesi Branco
Emília _____	Ana Canen
Branca _____	Sônia Albuquerque
Ludovico _____	José Guimarães Sobrinho
Graciano _____	Mickel Sava Nikoloff
Tradução _____	Domingos Ramos
Cenários e Figurinos _____	Aloísio Magalhães
Maquinistas _____	Alceu Domingues Esteves
	Aloísio Pereira
Eletricista _____	Anibal Mota

Direção e mise-en-scène de Hermilo Borba Filho
Teatro Santa Isabel — Março de 1952

A tragédia se compõe de 5 atos.

Figuras 53 e 54

Programas dos espetáculos do TEP e do TAP, dados em homenagem ao TEB.
Acervo Paschoal Carlos Magno.

ESQUINA PERIGOSA

3 atos de J. B. Priestley

Trad. de Madelena Nicol

INTERPRETAM:

Margarida Cardoso	MISS MORGAN
Diná R. B. de Oliveira	FRIDA
Janice Cantinho Lôbo	BETTY
Geninha Sá da Rosa Borges	OLGA
Otávio da Rosa Borges	STANTON
José Maria Marques	GORDON
Adelmar de Oliveira	ROBERTO

(A peça corre quase sem interrupção, durando, cada intervalo, cerca de um minuto).

Em "Esquina perigosa", o autor utiliza um novo recurso de técnica teatral: a certa altura, a peça retorna ao princípio e novamente se desenvolve até atingir o momento da abertura da caixa de cigarros — a "esquina perigosa" que muita gente tem na vida... Desta vez, porém, os personagens contornam a passagem traiçoeira e... a peça chega ao fim...

Gentilezas:

Movelaria Boa Vista
Paul J. Christoph
A Iluminadora

HOMENAGEM
DO
TEATRO DE AMADORES DE PERNAMBUCO
AO
TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL

TEATRO SANTA ISABEL
6 DE MARÇO DE 1952.

7.

“Caro Paschoal...” — as cartas dos amadores e as notícias de um projeto em expansão

Cada vez me convenço mais de que a vitória individual não passa de um fracasso. Só vale aquilo que fazemos com os outros e pelos outros, você sabe bem.

Luiza Barreto Leite¹

¹ Carta a Paschoal. Documento sem data. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Em depoimento para o Museu da Imagem e do Som gravado no Rio de Janeiro, Paschoal, ao tratar do TEB, disse: “ele já tem trinta anos” (Magno, 1967). Na época, nem mais o Teatro Duse funcionava, mas Paschoal andava envolvido com a organização da quinta edição do Festival Nacional de Teatro de Estudantes, evento criado em 1958 com formato de mostra competitiva, e cujo objetivo principal era a reunião e o intercâmbio entre conjuntos amadores e escolas de arte dramática espalhados por todo o Brasil. O primeiro de um total de sete desses festivais foi a concretização de um sonho antigo de Paschoal. Desde meados da década de 1940, ele tentava realizar um encontro que servisse para o congratamento dos grupos de amadores que apareciam por todo o território nacional — alguns fundados em decorrência do que o Teatro do Estudante representou como ideia e estímulo — e os quais se punham em interlocução com ele, fundador do TEB. Paulo Salgado, então, para informar sobre a realização do I Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Recife, recuperou uma foto da montagem de estreia do TEB, em 1938 (Figura 55), e lhe atribuiu a seguinte legenda: “O retrato de Sonia Oiticica, que vemos acima, traz a nossa lembrança o saudoso e auspicioso princípio deste movimento que há vinte anos vem aumentando cada vez mais pelo Brasil inteiro: o nascimento, o desenvolvimento dos teatros de estudantes”.²

As considerações tecidas servem para introduzir a discussão sobre o que foi a repercussão do TEB. Essa discussão, de maneira alguma, poderia figurar na conclusão deste livro, visto que a análise acerca daquilo que, facilmente, poderia se deter como o legado do grupo, e de Paschoal, não se restringe apenas à investigação do que foi a propagação do TEB como ideia ou modelo. Sugere, antes, a ampliação do debate acerca do amadorismo teatral no interior do teatro brasileiro moderno, para além do seu papel de propulsor de um processo que teria atingido sua maturidade, no terreno profissional, com o surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro Popular de Arte, seguidos de outras companhias. Pois, ao que tudo indica, o amadorismo, inserido nesse contexto de modernização teatral, estabeleceu-se como um campo autônomo por todo o Brasil enquanto as organizações profissionais, consideradas representantes de uma nova estética, ficaram no eixo Rio – São Paulo. Porém, sendo impossível tratar de todos os aspectos desse fenômeno, dada a sua extensão temporal, interessa aqui apenas traçar o contorno do teatro amador como campo no con-

² *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1958. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.

texto do moderno, porque é por ele que se pode discutir com mais rigor qual teria sido o “valor” do TEB, além da sua própria existência, para a construção da modernidade dos nossos palcos.

Conforme já assinalado, quando se trata do teatro brasileiro moderno, o TEB figura em diversos estudos sobre o tema, sem que, contudo, tenha sido até hoje analisado em decorrência de sua própria trajetória. Em paralelo à questão da participação decisiva dos grupos amadores no lançamento do teatro moderno no Brasil — lugar de excelência em que se encerram a maioria das considerações estabelecidas sobre o Teatro do Estudante —, tornou-se quase um consenso apontar o “aspecto de tronco”³ do TEB quando se fala da sua importância para o desenvolvimento do teatro nacional. Algumas das primeiras obras que buscaram elucidar o que foi o grupo —lançadas por aqueles que acompanharam “de perto” o envolvimento de Paschoal com o amadorismo, ao longo de quase todo o século XX— são referências na consolidação de um valor histórico do TEB em virtude da sua difusão.

Gustavo Dória (1975, p. 65) disse ter sido o próprio Festival Nacional de Teatro do Estudante consequência dos “diversos grupos de teatro que [Paschoal] ajudou a fundar, pelo Brasil afora, em seguida ao exemplo do T.E.B.”. Dória chega a reconhecer então a existência do grupo na época em que escreveu o seu livro, alegando ser “inegável” o fato de que o TEB, ainda vivo, representava “uma das contribuições mais decisivas em proveito de nossas atividades dramáticas” (ibidem, p. 66).

Sábato Magaldi (2001, p. 282) trata também da continuidade do TEB em razão de sua expansão como modelo. Ele se refere ao conjunto como o primeiro dos teatros do estudante que, entre as décadas de 1950 e 1960, vinham se formando em todo o território nacional.

Luiza Barreto Leite, que sempre esteve muito próxima de Paschoal e foi uma das maiores entusiastas dos seus festivais, foi mais incisiva ainda quanto à disseminação do grupo como modelo ao constatar:

[...] o “Teatro do Estudante do Brasil” surgiu como uma bomba, rompendo as barreiras da pasmaceira e lançando [...] o grito de alerta, logo repercutido em todo o Brasil e responsável pelo movimento irresistível de expansão cultural e artística, em breve estabelecido nos recantos mais distantes, através

³ O termo destacado está presente na obra de Cafezeiro e Gadelha (1996, p. 435).

de seus teatros de estudantes, universitários ou de amadores, interessados em descobrir sempre fórmulas novas, sem esquecer as raízes culturais da arte dramática. São, ainda hoje, esses grupos, a permanente fonte de água pura onde os jovens se abastecem, evitando a poluição daquelas em que periodicamente se voltam a banhar os profissionais ávidos de lucros imediatos. (Leite, 1964, p. 136)

Assim, não é de se espantar que a obra historiográfica mais recente que se ocupa do teatro no Brasil em seu aspecto global, escrita em dois volumes — *História do teatro brasileiro* (Faria, 2012; 2013)— defina, como a importância do TEB, além da sua contribuição para a fundação do teatro brasileiro moderno, o fato de ter ele plantado “o teatro pelos quatro cantos do país”, em decorrência da realização dos festivais organizados por Paschoal (2013, p. 62).

A atribuição de um valor histórico ao TEB por conta da sua disseminação como modelo e/ou ideia não é, no entanto, uma construção alheia ao seu criador. Paschoal foi quem mais contribuiu para a edificação de uma imagem do TEB que refletisse a passagem do grupo a um movimento de descentralização teatral. Em 1976, enfrentando sérias dificuldades financeiras e já com a saúde debilitada, Paschoal se viu obrigado a vender a casa onde havia construído o Teatro Duse. E, então, em carta a Ney Braga, na época Ministro da Educação e Cultura, ele sugere a aquisição do imóvel pelo Estado, a fim de que lá fosse instalado o Museu Nacional dos Teatros de Estudantes. O plano de Paschoal, por si só, ilustra em torno de que significado ele gostaria que sua obra fosse inscrita no âmbito da memória das artes cênicas nacionais. Mas a justificativa de Paschoal para tal proposta explicita o seu empenho na construção do seu próprio legado — o Teatro do Estudante:

[...] como bem disse Raquel de Queiroz “o Teatro do Estudante foi o responsável por um movimento cultural de tão amplas repercussões, a sua criação não lançou somente uma geração de artistas, foi realmente a cabeça de uma revolução tal a importância de sua contribuição que se pode falar em teatro antes e depois do Teatro do Estudante”. É preciso salvar e guardar para sempre os cartazes, roupas, máscaras, maquetes de cenários, livros que dirão aos homens de ama-

nhã sobre o que foi em glória, trabalho, juventude e patriotismo o Teatro do Estudante.⁴

Com a exposição desse pequeno discurso de Paschoal em prol da sua própria obra — ainda que ele tenha usado as palavras de outra pessoa —, a noção de legado, tal qual é trabalhada por Heymann (2005; 2012), serve para apresentar a razão pela qual sentiu-se aqui a necessidade de tratar da repercussão do TEB com um pouco mais de cautela, a fim de procurar entender esse movimento, e demarcá-lo, não só em função de perpetuar a memória de Paschoal, pois, mesmo que ele pareça ter sido o centro do amadorismo teatral (de caráter estudantil ou não) que se expandiu por quase todo o Brasil a partir do final dos anos 1930, outros indivíduos estiveram envolvidos nesse processo, que está, ainda, repleto de particularidades que marcam um momento da história do teatro no país.

Segundo Heymann (2005, p. 2), o legado é “um investimento social por meio do qual uma determinada memória individual é tornada exemplar ou fundadora de um projeto [...] sendo, a partir de então, abstraída de sua conjuntura e assimilada à história nacional”. Portanto, a sua atualização e constante rememoração ficam pautadas no valor de exemplaridade atribuída à memória de um personagem “que transcende o contexto de sua atuação” (ibidem, p. 4). A percepção da produção do legado “não desconsidera o fato de que tais construções têm por base dados da realidade social”, mas serve para desconstruir um discurso histórico no qual determinado grupo social fica escondido na exposição de uma “experiência única, modelar, que remete apenas a ela mesma”, enquanto ao resto é atribuída uma posição “de sustentáculos da ação do protagonista” (Heymann, 2012, p. 88).

Com base, portanto, na crítica erigida por Heymann quanto à naturalização da ideia de legado, pretende-se apresentar, daqui em diante, alguns aspectos do que foi a repercussão do TEB, objetivando uma apresentação topográfica da constituição do amadorismo moderno como campo, que adota como fonte privilegiada de análise parte da correspondência passiva encontrada no Arquivo Paschoal Carlos Magno — aquela remetida por conjuntos amadores. Porém, antes, será preciso fazer um parêntese e tratar de algumas questões de ordem metodológica, que surgem quando a correspondência compõe o *corpus* documental que ocupa o centro na investigação a respeito de um objeto.

⁴ Cópia de carta rubricada por Paschoal. Rio de Janeiro, 31 de março de 1976. Acervo Paschoal Carlos Magno.

As cartas como objeto de análise privilegiado

Até o momento, este estudo utilizou-se de cartas como fonte primária para a análise do TEB sem dar a elas qualquer lugar de destaque, de modo que não foi estabelecida até então qualquer hierarquia das espécies dos registros que constituíram a documentação que formou a base de investigação deste livro. Recorreu-se as cartas, portanto, assim como a recortes de jornais, croquis, borderôs, programas de espetáculos, balancetes, anotações manuscritas, enfim, a tipos variados de documentos que pudessem indicar como ocorreu o desenvolvimento do TEB, tendo em vista as questões de cunho artístico e econômico que definiam o grupo como objeto de estudo. Entretanto, a partir daqui, a carta não será mais abordada como unidade informacional,⁵ mas a correspondência em seu aspecto de conjunto.

Segundo Gomes (2004a), as cartas — como também os diários, as biografias, as autobiografias e as memórias — fazem parte de um gênero denominado “escrita de si”, que, nos últimos anos, vem ganhando espaço no país, tanto no mercado editorial quanto na academia, sem que, contudo, tenha resultado em muitas pesquisas historiográficas que se dediquem a abordar tais espécies documentais como fonte privilegiada ou objeto de estudo. O fato é compreensível visto a análise mais sistemática de tal documentação, focada em reflexões teórico-medológicas, estar condicionada à constituição, também de forma mais recente no Brasil, de “centros de pesquisa e documentação destinados à guarda de arquivos privados/pessoais, quer de homens públicos, quer de homens ‘comuns’” (ibidem, p. 10). Portanto, é na confluência das “transformações que abarcam práticas arquivísticas e historiográficas” que se inserem os trabalhos que se dedicam a esse gênero de escrita formado essencialmente por textos autorreferenciais. Logo, é nesse espaço delimitado por Gomes que este capítulo se acha incluído. Pois a análise a ser desenvolvida aqui está atrelada ao fato de o Arquivo Paschoal Carlos Magno ter sido organizado enquanto um fundo, ação que, junto com o tratamento do Arquivo da Família Oduvaldo Viana, marca a inauguração do setor de arquivos privados no Cedoc/Funarte, órgão de referência nacional para pesquisas dedicadas ao teatro brasileiro do século XX.⁶

⁵ A aceção se baseia na definição de documento como “unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato” (Arquivo Nacional, 2005, p. 73).

⁶ O Cedoc se subdivide, considerando a natureza do material custodiado, em Biblioteca Edmundo Moniz, Arquivo Institucional, Audiovisual, Setor de Processamento Técnico e Arquivos Privados. De todos esses, o Setor de Arquivos Privados é o mais recente, tendo sido “inaugurado” em 2006, com o tratamento dos

A despeito do fascínio que a correspondência pode causar àquele que dela se aproxima, o trabalho com as cartas é difícil, pois envolve atenção redobrada, posto que a verdade, como condicionante ilusória, aparece forjada no esteio da intimidade, domínio em que a correspondência privada se insere.⁷ Além disso, o uso da correspondência exige a adoção de um método claro na definição de um *corpus* documental, pois a sua abordagem como fonte privilegiada ou objeto de estudo só é possível se ela for analisada em série (Gomes, 2004b). Seja qual for o critério de seleção do material sobre o qual irá se debruçar — como a troca epistolar entre dois indivíduos, ou, ainda, a de um grupo de pessoas centradas em uma personalidade —, a constituição desse conjunto, como seleção/recorte, é tão importante quanto as informações e os dados contidos nos documentos. Dauphin (2002, p. 46; tradução livre), analisando a correspondência como objeto histórico, diz que o conteúdo do *corpus* documental, constituído exclusivamente de cartas, só se torna acessível pela transparência da arquitetura que o definiu. Portanto, a arquitetura que deu forma a este “*corpus* de cartas” é constitutiva da sua significação como “unidade de saber” (p. 46; tradução nossa).

No âmbito do estudo do teatro e da historiografia teatral, não se pode dizer que a utilização da correspondência como fonte seja inédita, ainda que raro seja o estudo que busque explicar de forma mais cuidadosa as razões que levaram à constituição do *corpus* documental posto sob investigação. Nesse tocante, é exemplar o estudo de Takeda (2003), porque vai a encontro ao que foi dito. A pesquisadora se detém a justificar, com certa parcimônia, a seleção dos documentos que formam a coletânea epistolar por ela organizada, os quais, inclusive, indicam o espaço que ainda parece ser reservado à correspondência na investigação do teatro — o de iluminar processos de criação que se dão em torno do tex-

Arquivos Paschoal Carlos Magno e Família Oduvaldo Vianna. Helena Ferrez, coordenadora do Cedoc na época em que o projeto de organização desses conjuntos documentais foi idealizado e posto em prática, ressalta: “Estes dois grandes conjuntos que privilegiam as artes cênicas são exemplos da originalidade e do ineditismo dos arquivos privados sob a guarda do Cedoc” (apud Cantanhede e Fontana, 2011, p. 4). A questão do ineditismo do setor de Arquivos Privados, no entanto, não se refere, no caso do Cedoc/Funarte, à aquisição desse tipo de conjunto documental pela instituição mas à organização e à disponibilização da documentação desse caráter como um fundo, ou seja, respeitando a integridade do conjunto resultante de um processo de acumulação e produção documental em torno de uma mesma proveniência (um indivíduo, uma entidade etc.). Sobre o assunto, ver Cantanhede e Fontana (2013).

⁷ Acerca do tema, consultar o trabalho de Angela Castro Gomes (2004a; 2004b). Nele, a historiadora se debruça sob um circuito bastante revelador das imbricações existentes entre as noções de verdade, intimidade, sinceridade e subjetividade, no seio da correspondência.

to ou da cena. Procurando reunir as cartas trocadas entre as pessoas que participaram da trajetória do Teatro de Arte de Moscou, o famoso TAM de Stanislávski, Takeda tem por objetivo revelar o que ela denomina como os elementos constitutivos do “fenômeno teatral”: “a escrita do texto dramático, a construção da personagem pelo ator, a articulação da encenação, a produção do espetáculo, a recepção do público e da crítica” (ibidem, p. 31). A pesquisadora deixa clara então a natureza das cartas que compõem sua coletânea: as que “fazem parte dos arquivos de criação, aquelas que apresentam o registro de alguma faceta do processo de elaboração artística dos envolvidos”, ficando de fora “as cartas de amor, as cartas comerciais ou as que relatam fatos não ligados ao projeto artístico desses artistas” (ibidem, p. 24).⁸

Ainda que pareça ser preponderante o uso das cartas para iluminar o cotidiano de trabalho de um conjunto ou de um artista, há aqueles, no entanto, que se detêm na correspondência para explorar facetas outras que a encenação ou a dramaturgia na investigação da história do teatro. É o caso de um estudo sobre a troca epistolar entre Jeanne Laurent e Jean Dasté, dois importantes personagens na história da descentralização do teatro na França. Marion Denizot mostra como o diálogo estabelecido entre ambos, presente na correspondência, assinala uma amizade que esteve sempre condicionada a uma “afinidade intelectual” (2006, p. 151; tradução livre). O que os unia, o motivo para o estabelecimento de uma profunda cumplicidade, era a descentralização teatral como política de Estado. Sendo Laurent aquela que impulsionou e conduziu o movimento, na segunda metade dos anos 1940, como *sous-directeur des Spectacles et de la Musique* (do *ministère de l'Éducation nationale*), e Dasté o diretor de uma companhia instalada primeiro em Grenoble e depois em Saint-Étienne, a relação entre eles se deu com base no envolvimento de ambos em um mesmo projeto. O que entra em evidência, portanto, no *corpus* documental analisado, é uma ação política, condicionante para o entendimento do teatro francês no século XX, inclusive em termos artísticos.

As considerações estabelecidas já seriam suficientes para fundamentar, em determinado aspecto, a análise que se quer travar aqui acerca das cartas endereçadas a Paschoal por dirigentes de conjuntos amadores de todo o Brasil. Pois

⁸ Apesar do estudo de Takeda não servir necessariamente a esta pesquisa, porque se distancia dela em termos metodológicos, a sua obra parece ser oportuna àqueles que queiram se empenhar na investigação sobre o cotidiano de um conjunto teatral a partir da análise de cartas. Pois, apoiando-se na crítica genética da literatura, ela aponta caminhos e ferramentas bastante úteis para o desenvolvimento de reflexões inseridas nesse domínio.

o trabalho de Denizot é revelador de como a troca epistolar revela filiações a projetos e ideias que, se não são puramente estéticos e políticos, são constitutivos do universo teatral. Porém, há uma definição que ela atribui a Jeanne Laurent, a partir do que é observado nas cartas de Jean Dasté, que cabe perfeitamente a Paschoal, em vista do conteúdo da correspondência endereçada a ele por grupos amadores — o de “autoridade moral” (ibidem, p. 155). Denizot percebeu que apesar de Jeanne Laurent ter perdido seu posto em 1952, Jean Dasté continuou a enxergá-la como a sua “patroa”, pois ele manteve um comportamento epistolar semelhante ao de outrora — Dasté permaneceu dirigindo a Laurent convites embutidos de certa oficialidade, informando-lhe as etapas do desenvolvimento da sua companhia, e manifestando o desejo de apoio da amiga em questões que envolviam a municipalidade em que ele e seu conjunto haviam se instalado (ibidem, p. 156). A explicação de toda essa devoção, além da cumplicidade estabelecida pela afinidade intelectual, parece estar contida em uma das demandas de Dasté, dirigida depois de mais de uma década que Laurent havia deixado o cargo: ela era a “origem de tudo” (idem).

A relação que parece emergir então, no trabalho de Denizot, entre a noção de “autoridade moral” e o pioneirismo de um indivíduo em determinada iniciativa, perceptível por meio de certas recorrências que definem uma conduta epistolar, é extremamente útil para a análise do que parece ter sido a repercussão do TEB, e, conseqüentemente, a possível contribuição de Paschoal na constituição de um campo amadorístico, além do eixo Rio-São Paulo, como um movimento inserido no contexto do teatro brasileiro moderno. Porém, o que Denizot observou na correspondência trocada entre dois sujeitos foi perceptível, no caso de Paschoal, a partir de um *corpus* documental formado por cartas enviadas por diversos remetentes. Tal correspondência irrompeu, no entanto, como fonte privilegiada de análise, em meio à documentação do Arquivo Paschoal Carlos Magno, quando houve uma inversão da investida metodológica traçada inicialmente por essa pesquisa.

A princípio, a preocupação desta pesquisa era pautar o valor do TEB para a história do teatro brasileiro, e até a sua justificativa como objeto de estudo, no seu aspecto de matriz da formação de companhias profissionais orientadas pelas novas diretrizes modernas, lançadas, em parte, com o surgimento do grupo, em 1938. Tendo em vista práticas, repertório e artistas, pensava-se em detalhar uma importância que já havia sido, inclusive, dada, mas que ainda assim podia ganhar mais consistência a partir de novas análises. O que estava em jogo, portanto, era ampliar um debate já estabelecido por Tania Brandão (2009) sobre a

influência do TEB na proposição do teatro brasileiro moderno a partir da análise do próprio grupo. Como esta pesquisa tem como base o arquivo pessoal de Paschoal, a atenção logo se voltou para os documentos que marcavam a presença dos “novos” em meio ao seu papelório. A preferência estava então nas cartas que supostamente poderiam evidenciar uma relação de “filiação” entre o titular do arquivo e nomes consagrados de uma geração moderna que surgiu um pouco no rastro do TEB: Sérgio Cardoso, Cacilda Becker, Sandro Polônio etc. Porém, durante a estada no arquivo, percebeu-se a presença de outro “tipo de gente” devido ao volume e à diversidade da documentação acumulada que lhe dizia respeito. Essa outra categoria de sujeito eram os amadores, e a preponderância dos registros referentes a eles sugeriu um desvio no que se refere à investigação do que teria sido o legado do TEB e de Paschoal.

Heymann (1997) revela que existe, nos arquivos pessoais, certa documentação que só ganha destaque como fonte de pesquisa quando é percebida e analisada em seu caráter de conjunto. Reveladora de práticas, crenças e valores, o seu significado na investigação de determinado aspecto do passado deriva, antes de tudo, de um deslocamento de atenção por parte do pesquisador: “Neste movimento, uma documentação que do ponto de vista de uma história tradicional não despertaria maior interesse em função do caráter repetitivo e pouco revelador do seu conteúdo mais evidente torna-se objeto privilegiado para uma história sociológica” (ibidem, p. 60-61). O trabalho de Heymann se detém em um tipo de documento que ela identifica ser bastante comum nos arquivos pessoais de políticos, e que, de forma recorrente, compõe um “lixo histórico” — os pedidos.⁹ Neste livro, a documentação que “salta aos olhos”, por sua constância e abundância, se agrupa em torno de uma categoria de prática teatral — o amadorismo. E, assim como os pedidos, os registros que documentam a ação dos amadores são pouco abordados pela nossa historiografia, apesar de algumas exceções. Talvez isso se dê porque a história do teatro no Brasil reflita um *star system* que em grande parte condiciona a dinâmica do próprio setor, e no qual tudo gravita em

⁹ Outro trabalho que tem como uma das suas justificativas para a eleição do *corpus* documental analisado a recorrência, em termos de quantidade, de uma espécie documental no interior de um fundo é o elaborado por Chiaradia (2010). Nesse estudo, a pesquisadora seleciona a fotografia como fonte privilegiada de análise devido ao espaço que ela ocupa no interior do Arquivo Walter Pinto, custodiado também pelo Cedoc/Funarte. Contudo, as considerações de Chiaradia não convêm à análise da correspondência dos amadores encontradas no Acervo Paschoal Carlos Magno, devido aos registros diferirem em questão da especificidade das suas naturezas. Porém, dada a importância desse estudo para a historiografia teatral brasileira, e sua relação com a discussão acerca das práticas arquivísticas que envolvem a memória das artes cênicas no país, cumpre mencioná-lo.

torno de algo ou de alguém que é analisado sempre em função de seu papel de destaque — seja um autor, um diretor, uma companhia, ou aquilo que é mais comum, um ator ou uma atriz.¹⁰

No arquivo pessoal de Paschoal, há uma unidade quase integralmente dedicada aos amadores, tal é a sua frequência. Nela está alocada, inclusive, a correspondência que foi tomada como fonte privilegiada para a análise da repercussão do TEB. Trata-se de uma subsérie composta por cerca de dois mil itens, sendo basicamente três as espécies e tipos documentais preponderantes: cartas, recortes de jornais e programas de espetáculos.¹¹ Porém, a presença amadorística no arquivo Paschoal Carlos Magno não se encerra aí, ela se espalha por muitos outros dossiês, subséries e séries desse conjunto documental. Seria impossível determinar a porcentagem, entre todas as cartas, de amadores que escreveram para Paschoal, ou o quanto o amadorismo, como tema, é assunto de interesse do fundador do TEB. Um exemplo pode, no entanto, ilustrar, com segurança, o que se quer aqui demonstrar. A documentação relativa às sete edições do Festival Nacional de Teatro de Estudante soma aproximadamente 6 mil documentos. Juntando esse número — formado predominantemente por registros de conjuntos de caráter amadorístico — com aquele que representa a quantia dos itens que compõem a subsérie referente basicamente aos amadores, chega-se a um valor que representa 38% da série Homem de Teatro — a mais significativa, em termos de volume, no Arquivo Paschoal Carlos Magno, sendo composta por quase 40% de todo o seu papelório. Isso sem contar com a documentação que se refere exclusivamente aos dois conjuntos amadores liderados por Paschoal, que representam duas das subséries mais volumosas do seu arquivo — as relativas ao TEB e ao Teatro Duse.¹²

¹⁰ Sobre a questão do *star system* no âmbito do teatro nacional, ver Brandão (2000).

¹¹ Essa subsérie inclui também documentação relativa às escolas de arte dramática. Porém, a quantidade de documentos referente a instituições desse gênero é uma amostragem muito insignificante quando comparada ao restante da unidade de arquivamento. Mesmo assim, o número apontado como o total de itens que compõem esta subsérie já não representa o valor bruto indicado no inventário do fundo, tendo sido descontada uma quantidade aproximada dos itens referentes às escolas de artes dramáticas.

¹² O arquivo pessoal de Paschoal Carlos Magno é formado por cerca de 50 mil documentos, distribuídos em nove séries, que representam, de maneira geral e bastante ampla, as áreas de atuação do seu titular: 1 — Geral (2.865); 2 — Escritor (5.657); 3 — Estudante Perpétuo (3.332); 4 — Homem de Teatro (20.860); 5 — Diplomata (4.025); 6 — Homem de Cultura (6.793); 7 — Político (1.226); 8 — Pessoal (2.729); e 9 — Família Carlos Magno (1.776). A Série 4 — Homem de Teatro está organizada nas seguintes subséries, que trazem ainda outros dossiês: 4.0 — Geral (3.082); 4.1 — Instituições, clubes e associações teatrais (399); 4.2 — Teatro amador, estudantil e escola dramática (2.206); 4.3 — Teatro do Estudante do Brasil (6.280); 4.4 — Teatro Duse (5.317); 4.5.1 — I FNTE (1.007); 4.5.2 — II FNTE (1.325); 4.5.3 — III FNTE (711); 4.5.4 — IV FNTE

É preciso ressaltar, contudo, que foi essa documentação, perceptível por sua abundância, que iluminou o significado das afirmativas expostas no começo deste capítulo, que tratam da disseminação do TEB e ligam a sua repercussão como ideia aos festivais de teatro promovidos por Paschoal. De forma alguma ocorreu o inverso. Até porque, essas declarações pareciam um pouco soltas, dado o lugar que o amadorismo ocupa ainda nas análises acerca do teatro brasileiro moderno — o de ser o seu início. Não compete, no entanto, apenas lançar luz ao que já foi dito, mas examinar como se deu o processo de disseminação do TEB, pois interessa também elucidar algumas facetas do surgimento de um novo campo que tinha em Paschoal um dos seus pilares de edificação e expansão — o amadorismo moderno. Desse modo, optou-se por trabalhar com a correspondência, extrato significativo dessa documentação que marca a presença preponderante dos amadores no interior do Arquivo Paschoal Carlos Magno, porque por ela é possível perceber a constituição de um campo em vista das redes e relações que se estabelecem em torno de um ou vários missivistas. Gomes (2004b) explica essa implicação da correspondência como fonte, ao tratar especialmente dos intelectuais:

O trabalho com correspondência e com correspondência privada de intelectuais vem crescendo entre os historiadores e outros estudiosos da “história de intelectuais”, na medida em que tal fonte/objeto é apontada como um lugar de sociabilidade fundamental e revelador da dinâmica do campo cultural de um dado período. O conceito de lugar de sociabilidade, entendido como espaço de constituição de uma rede organizacional (que pode ser mais ou menos formal/institucional) e como um microcosmo de relações afetivas (de aproximação e/ou de rejeição), tem-se afirmado como de particular utilidade para tais análises. [...] Dessa forma, a correspondência assegura uma aproximação das formas de estruturação do campo intelectual em um dado momento e lugar, permitindo que se investigue como funciona esse “pequeno mundo” e como se deve entender a própria noção de intelectual. (Ibidem, p. 52-53)

(419); 4.5.5 —V FNTE (971); 4.5.6 — VI (777); e 4.5.7 —VII FNTE (789). Não se encontram contabilizados aqui fotografias e folhetos que foram catalogados de maneira separada. Os dados apresentados aqui, e os demais valores quantitativos relativos ao Arquivo Paschoal Carlos Magno, foram retirados do inventário do fundo, disponível no Cedoc/Funarte.

Essa última frase explícita, de forma clara, aonde se quer chegar aqui: “usar” as cartas endereçadas por amadores a Paschoal para discutir, em virtude da repercussão do TEB, a constituição do amadorismo como campo no contexto do teatro brasileiro moderno.

Paschoal: de mentor de um grupo a líder de um movimento

Primeiramente, cumpre deixar claro que o *corpus* documental analisado resulta de uma “categoria de missivistas”¹³ personificada, em grande parte, por aqueles que comandavam os conjuntos que se correspondiam com Paschoal. Daí, já é possível tirar um aspecto importante do amadorismo como campo — ele foi assegurado por indivíduos que estavam à frente dos grupos: diretores, fundadores ou coordenadores. Pois, internamente, os conjuntos apresentavam uma dinâmica extremamente fluida em relação ao seu elenco. Tal particularidade parece estar condicionada principalmente à faixa etária dos integrantes dos grupos amadores, os quais eram, majoritariamente, jovens. Levi e Schmitt (1996) lembram que a juventude é uma construção social e cultural demarcada pela idade e, portanto, é uma condição por si só transitória — fato que explica a intermitência da participação dos moços no teatro amador e a possibilidade do seu comprometimento.

Em termos gerais, essa documentação data de 1938 até meados da década de 1970, sendo o período mais intenso de envios o que vai da metade dos anos 1940 até a metade dos anos 1960. Contudo, qualquer conclusão a respeito desse período quanto à incidência de práticas amadorísticas no Brasil seria precipitada, pois, como alerta Heymann (1997), nenhum arquivo espelha qualquer realidade, dadas as vicissitudes e ingerências que ele sofre no seu processo de acumulação e durante o processo de organização do material. Dentro desse *corpus* documental, a atenção ficou mais voltada para o período de existência do TEB, alargando-se um pouco o recorte até metade da década de 1950, ainda que registros que ultrapassam esse espaço de tempo tenham servido também para fundamentar alguns pontos da análise.

O que logo fica evidente, percorrendo essa correspondência, é aquele aspecto de “autoridade moral” tratado anteriormente por Denizot (2006), que Paschoal ganha nas cartas dos amadores. Os que a ele escrevem reconhecem

¹³ Expressão retirada do trabalho de Gomes (2000) sobre a correspondência enviada a Capanema por intelectuais, quando ele esteve à frente do Ministério da Educação e Saúde.

em Paschoal a pessoa que começou com aquilo que eles queriam “copiar”, ou com aquilo a que eles se sentiam próximos e, assim, desejavam se filiar — o amadorismo teatral, estudantil ou não. Esse amadorismo é, portanto, bastante particular, de modo que a percepção da sua constituição como campo depende do entendimento dos anseios de quem se põe em relação com Paschoal como mentor de uma ideia ou cabeça de um movimento. Inserido no contexto do teatro moderno, tal amadorismo significa uma prática teatral desinteressada, uma espécie de causa ou missão, que tem um propósito que ultrapassa a necessidade de diversão ou de entretenimento, até porque ela requer orientação e certo requinte em termos de realização. Seja em prol da nação, ou de uma região (município ou estado), o desejo dos que se unem a Paschoal é o de contribuir com o desenvolvimento social a partir do teatro. O que está em jogo, portanto, é a finalidade política do teatro como instrumento de elevação da cultura nacional, a qual passa pelo soerguimento do próprio setor. É claro que o entendimento do que seria esse soerguimento não é uníssono no que compete ao modo como se deseja operar em direção a ele. Pois, em determinadas localidades, o que estava em questão era a instauração do próprio teatro como atividade, ou mesmo a criação de um teatro considerado autêntico porque autoral, ou seja, realizado por aqueles que ali nasceram ou moravam. Em todo caso, pode-se notar, nos amadores que se dirigem a Paschoal, uma vontade de colaborar com um progresso em marcha no teatro e no país.

Seguindo, então, esse intuito geral, escreveram a Paschoal conjuntos de várias partes do Brasil, sendo a maioria Sudeste, do Sul e Nordeste. Fora essas três regiões, há cartas também vindas dos estados de Goiás, do Amazonas e do Amapá. Os remetentes se localizam predominantemente nas capitais, mas em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Espírito Santo e Rio Grande do Sul há também grupos instalados no interior.

Não é o foco deste livro, mas vale indicar que, entre os conjuntos amadores, há ainda interlocutores de outros países, os quais escreviam a Paschoal em tom bastante diferente do dos brasileiros. Não se identifica nessas cartas o reconhecimento de uma “autoridade moral” em Paschoal, ainda que, em sua maioria, os estrangeiros exprimam o valor que enxergavam ter o TEB — como obra de Paschoal —, motivo que os levava, algumas vezes, a escrever. Não são muitos os de fora, constituindo-se exceção dentro do *corpus* documental analisado. São geralmente portugueses, espanhóis e latino-americanos. Percebe-se que alguns deles chegam a Paschoal em razão de seu posto no Itamaraty, tendo sido a eles indicado escrever ao mesmo por

outro funcionário do Ministério das Relações Exteriores, o qual tinha conhecimento do envolvimento de Paschoal com o teatro. O motivo, em geral, para o envio das cartas é o desejo de ter contato e acesso à dramaturgia brasileira. O Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), no entanto, difere em tudo desse grupo de estrangeiros. Foi ele quem manteve uma troca epistolar mais constante com Paschoal — sua correspondência vai dos anos 1940 até meados da década de 1960 —, e o motivo que leva o diretor do conjunto a contatar Paschoal é mencionado na sua primeira carta:

Num desejo de aperfeiçoamento de processos de trabalho e alargamento da sua ação cultural, procurando conhecer os trabalhos de coletividades congêneres do estrangeiro e dar-se, por sua vez, a conhecer, o “Teatro dos Estudantes” propôs-se entabolar relações com o “Teatro do Estudante do Brasil” enunciando o seu desejo de conhecer a existência dos seus amigos de Além-Atlântico, propondo-se á permuta de publicações e comunicações sobre a sua atividade presente e futura.

[...] queremos com o nosso “Teatro” erguer uma obra análoga àquela que V. Excelencia, com o seu “Teatro” sonhou erguer no Brasil; desejamos que, sonhos gerados no mesmo ano e desconhecendo-se, passem agora a conhecer as suas próprias realizações, se consultem, estimulem e completem, na compreensão do que pode vir a ser uma verdadeira cultura luso-brasileira.¹⁴

Pode-se notar que o que eles queriam de Paschoal era o conagraçamento entre os grupos, o qual viria a se consubstanciar, de forma presencial, em 1951, quando o conjunto português aqui aportou para se apresentar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo recepcionado no Teatro Duse, ainda não inaugurado. Paschoal foi, inclusive, um dos que cooperaram para a vinda do grupo ao Brasil. Após este episódio, eles e Paschoal continuariam a tentar outro intercâmbio mais efetivo em diversas outras ocasiões, mas sem sucesso.

¹⁴ Carta assinada pelo secretário do grupo (de assinatura ilegível) em nome do seu presidente, e datada de 22 de julho de 1944. O conjunto, conforme informação contida no documento, foi fundado em 1938, assim como o TEB.

Voltando ao âmbito nacional, as cartas dos amadores surgem tão logo saem as primeiras notícias da criação do TEB, sendo que uma delas chegou a Paschoal antes mesmo de o grupo estrear. Trata-se de uma carta enviada por Antonio França, de Recife, datada de 3 de junho de 1938. Ela expressa o interesse dos pernambucanos de repetir lá o que os estudantes, sob a direção de Paschoal, anunciavam fazer no Rio de Janeiro:

Chegam até aqui os ecos dos esforços que v. e os estudantes cariocas estão fazendo em prol do teatro universitário.

As notícias e os inquéritos entre os nossos teatrólogos publicados no jornal da Casa do Estudante, animaram os pernambucanos a empreender este velho ideal. [...]

Os estudantes daqui pedem-me para que lhe participe estas coisas e eu me faço mensageiro das felicitações e elogios que v. e os estudantes cariocas têm recebido por esta iniciativa.¹⁵

Um ano depois de os pernambucanos expressarem o seu desejo de criação de um teatro universitário, aparece o anúncio de outra intenção dessa mesma natureza — a fundação de um teatro estudantil em Belo Horizonte. E a perfilhagem entre o TEB e o conjunto amador a ser instaurado na capital mineira pode ser percebida na solicitação que é feita a Paschoal, em 1939, pelos jovens ligados ao Diretório Central dos Estudantes da Universidade de Minas Gerais, na voz do presidente Mauro Junqueira Bastos:

Venho, por meio desta, pedir ao “amigo do estudante” alguns esclarecimentos no sentido da organização do “Teatro Universitário” dos estudantes mineiros de Belo Horizonte. [...]

Desta maneira, importunando-o mais uma vês, peço-lhe uma orientação sobre o melhor meio de conseguir o que desejamos e também uma lista de peças mais simples e eficientes, próprias para principiantes.¹⁶

A carta mostra que os estudantes mineiros e Paschoal já haviam travado contato anteriormente, quando Paschoal havia prometido adesão à sua iniciativa. Alguns recortes de jornais que se encontram no arquivo de Paschoal in-

¹⁵ A carta faz referência às notícias sobre a criação do TEB e às respostas de um inquérito publicadas no *Boletim da Casa do Estudante do Brasil*. O assunto foi tratado no capítulo 1 deste livro.

¹⁶ Carta de Mauro Junqueira Bastos. Belo Horizonte, 29 de agosto de 1939. Acervo Paschoal Carlos Magno.

formam que ele se empenhou consideravelmente no surgimento do que viria a ser o Teatro do Estudante de Minas Gerais, ou o Teatro do Estudante Mineiro, tendo realizado, inclusive, em novembro de 1939, uma conferência em Belo Horizonte com o mesmo título daquela que foi o estopim do TEB: “theatro na Inglaterra”. O evento foi promovido pela União Universitária Feminina, e teve o apoio da União Estadual dos Estudantes, que era também presidida por Mauro Junqueira Bastos.

Filiação direta ao TEB vai ter também o Teatro do Estudante do Paraná, um dos mais importantes grupos amadores no contexto do teatro brasileiro moderno, dada a sua duração de cerca de trinta anos. A notícia de sua fundação chega a Paschoal, em 1948, por carta assinada pelo seu presidente e secretário-geral:

Inspirados em vosso idealismo construtor e desejoso por realizar algo em favor do desenvolvimento da Arte Teatral em nosso meio, fundamos a 23 de setembro p.p., nesta capital, sob os auspícios da União Paranaense dos Estudantes, o TEATRO DO ESTUDANTE DO PARANÁ, órgão de cultura que se propõe incentivar e difundir, entre a classe estudantil paranaense, a prática do Teatro em todas as suas manifestações. Como preito de justo reconhecimento àquele que tem devotado a esta nobre causa todo o vigor de seu ilimitado entusiasmo, temos a honrosa incumbência de trazer ao vosso conhecimento a participação da escolha de vossa ilustre pessoa para ocupar, juntamente com o mui digno Prof. ERASMO PILOTTO, o cargo de Presidente de Honra do TEATRO DO ESTUDANTE DO PARANÁ.¹⁷

Os três documentos referidos anteriormente ilustram bem por qual via esse movimento de expansão do TEB parece ter se propagado, pelo menos no seu início: tomando carona nos estudantes que, desde o final dos anos 1930, vinham reclamando espaço na sociedade civil, em termos de representação. A própria fundação da CEB, em 1929, deve ser vista, dentro desse processo, como o princípio pelo qual o conagraçamento e o intercâmbio estudantil viriam resultar na

¹⁷ Carta de 12 de outubro de 1938, assinada pelo então secretário-geral do grupo, Glauco F. Sá Brito, e o seu presidente, Lauro Simões Gonçalves. Acervo Paschoal Carlos Magno.

demanda e, posteriormente, na conquista de uma entidade oficial que garantisse aos estudantes a sua autonomia como classe.

A criação da UNE, no entanto, e seu papel na reunião e centralização de organizações estudantis e/ou universitárias já existentes, e mesmo na constituição de novas entidades desse gênero, foram fatores decisivos para a afirmação dos estudantes como grupo social distinto e, conseqüentemente, para a propagação do teatro como prática em meio a eles. Não se pode esquecer que a peça *Romeu e Julieta* foi uma das atrações do II Congresso Nacional de Estudantes, realizado no Rio de Janeiro, em dezembro de 1938, evento no qual a UNE foi criada e, depois, reconhecida como entidade máxima da classe estudantil. A partir de então, o teatro não só viria a ser uma atividade incentivada pela UNE, como o teatro estudantil seria tema frequente de discussões fomentadas em seus encontros, apresentando a entidade uma posição ora consonante com, ora discordante das ideias e dos direcionamentos que Paschoal imprimia ao TEB.

Apesar de o teatro virar um assunto caro à classe estudantil a partir dos anos 1940, é preciso deixar claro que, em vista do *corpus* documental analisado, percebeu-se que nem todos os conjuntos que se denominavam teatro do/de estudante, ou ainda teatro universitário — que já viria a ser uma especificação dentro dessa categoria maior inserida no terreno do teatro amador —, eram vinculados a universidades, faculdades, diretórios, centros acadêmicos etc., ainda que grande parte desse conjunto o fosse. Logo, tais inscrições não podem ser aderidas como um tipo específico de prática teatral amadorística vinculada à classe estudantil. No máximo, seria possível reter tais denominações como uma esfera particular do amadorismo teatral em que a experiência de criação estética esteve ligada à mocidade que estuda. Pois as dinâmicas em seu interior são complexas, alianças se faziam e se desfaziam; grupos, por exemplo, se desvinculam das entidades nas quais foram criados levando consigo o nome que marcava tal filiação. Ou, ainda, eram retomadas experiências que já haviam existido em algum momento, mas fora do contexto em que originalmente haviam sido criadas. Assim, não seria exagero dizer que, no âmbito do teatro estudantil, cada caso é um caso, e seria excessivo atribuir um sentido de categoria aos termos “teatro do estudante” ou “teatro universitário”. Um ótimo exemplo disso é o Teatro do Estudante de Pernambuco.

Antes de Hermilo Borba Filho assumir a sua direção, o TEP já havia sido criado, e, entre os anos de 1940 e 1945, ocorreram duas tentativas de reerguê-lo. Os propósitos de tais ações, todavia, diferiam completamente da finalida-

de que Hermilo imprimiu ao TEP (Teixeira, 2007). Assim, 1946 foi considerado, pelo pessoal do grupo, o ano de sua criação. É o que apontam duas cartas que chegaram a Paschoal, em 19 de janeiro. A primeira delas é coletiva, e em parte, diz:

Seguindo o seu exemplo fundámos aqui, em Recife, o “TEATRO DO ESTUDANTE DE PERNAMBUCO”, com o mesmo fim idealístico de educação artística do povo, através das grandes peças teatrais e com um outro fim material: alimentar com as nossas rendas ocasionais um curso ginásial gratuito. Dizemos rendas ocasionais porque é do nosso programa dar espetáculos gratuitos para o povo, nas praças públicas, como fazem os estudantes ingleses.

O seu nome é muito querido em nosso meio, por ter sido você o fundador desses movimentos estudantis e um autêntico idealista, tendo concretizado os seus esforços na apresentação de “Romeu e Julieta”.¹⁸

A missiva de Hermilo é particular, e nela ele conta como se deu a criação do TEP sob sua perspectiva, e explica a referência feita aos estudantes ingleses. A carta deixa entrever ainda o fato de que o nome do grupo, durante a direção de Hermilo, servia para ligá-lo diretamente ao TEB; por isso se fala, inclusive, em termos de criação de algo, e não de uma retomada:

Naquela noite, no Grande Hotel, enquanto conversávamos durante a ceia que lhe foi oferecida pelo “Teatro de Amadores”, conversa que versou exclusivamente sobre teatro e peças de teatro, enquanto você falava sobre o grau de adiantamento a que se chegou a cena inglesa, com as representações ao ar livre das peças de Shakespeare, no próprio lugar onde ele nasceu; enquanto você discorria sobre os “teatros íntimos”, verdadeiros santuários de arte; e enquanto se referia principalmente ao trabalho dos estudantes ingleses representando em praças públicas, nas escadarias das igrejas, nos jardins e carrocerias de caminhão; eu fiquei matutando que poderia-

¹⁸ Carta assinada por Etto Barros Costa Rêgo, Felipe Gomes, Joel Pontes, Stelio Gonçalves dos Santos, Genivaldo Wanderley Rocha, Gastão de Holanda, Elza Pazzini e Maria José da Luz.

mos fazer a mesma coisa aqui em Recife, com muito esforço é verdade, com maiores sacrifícios também é certo, mas com um entusiasmo idêntico. E a coisa parece que vai se tornando realidade. Tudo nasceu, afinal de contas, de um convite que me fez a Comissão da Campanha dos Ginásios Populares para pronunciar uma conferência em sua Semana da Cultura, conferência que eu pronunciei sob o título de “O Teatro — uma arte do povo”. Ainda com as suas palavras dando voltas na minha cabeça, lancei um apêlo aos estudantes de Pernambuco para que tentassem uma redemocratização na arte cênica brasileira, inspirados no exemplo de seus colegas ingleses e no plano “la barraca”, de Garcia Lorca, levando o teatro ao povo, em vez de trazer o povo ao teatro. Foi o quanto bastou. A coisa pegou fogo e hoje o Teatro do Estudante de Pernambuco já pode orgulhar-se do seu plano: peças representadas de preferência nos palcos de subúrbio onde mora o povo que precisa de arte, peças de um ato na carroceria de caminhões e, por fim, um grande palco que será montado no Parque 13 de Maio, onde serão representadas as peças que exprimem “o suco” da cena mundial, em espetáculos absolutamente gratuitos para o povo.¹⁹

Mas, se o nome “teatro do estudante”, como expressão direta da filiação de conjuntos amadores ao TEB, ou a Paschoal, fica apenas sugerida no caso do grupo de Hermilo, o mesmo fica evidente no que compete ao Teatro do Estudante de Campinas (TEC). Conforme conta Teresa Aguiar (apud Porto, 2007), diretora do conjunto a partir de 1953, o TEC foi consequência da visita de *Hamlet* à cidade em 1948. O vínculo entre o TEB e o TEC se encontra

¹⁹ A carta de Hermilo expõe bem o processo de elaboração do TEP como projeto, a partir da tomada do TEB como matriz e da influência do pensamento de Paschoal sobre o seu fundador. Reis (2009) sintetiza essa relação quando afirma que a atuação de Hermilo à frente do TEP “foi diretamente inspirada pelo exemplo de Paschoal Carlos Magno”. Mas o autor ainda trata do que foi a reinvenção do modelo por parte de Hermilo ao explicar o lugar preponderante que a cultura popular tinha no interior do TEP, fator que o diferenciava radicalmente do TEB: “[...] pode-se perceber, nas ações e no pensamento de Hermilo, um claro interesse pelas particularidades da cultura local, em especial pela tradição da cultura popular nordestina, vendo-a, não como um impedimento, ou como um sinal de atraso, mas, sim, pelo contrário, como uma promissora aliada em seu empenho pela modernização do teatro pernambucano” (ibidem, p. 450).

explicitado no convite que o grupo dirigiu a Paschoal em ocasião de seu primeiro espetáculo:

Devendo em grande festival de gala estreiar no próximo dia 1^o de dezembro o novel Teatro do Estudante de Campinas com a elegante comédia “As artimanhas de Scapino” de Molière, chegamos por êste até V. Excia, para solicitar vossa honrosa presença em nossa festa, bem como do corpo valoroso de encenação do Teatro do Estudante do Brasil.

Apesar de ainda inseguro em seus primeiros passos o Teatro do Estudante de Campinas, fruto alviçareiro de vossa visão fecunda de idealismo, quanto aqui semeou essa aspiração-mor, vem tendo desde sua fundação através do trabalho constante o vislumbrar promissor de um brilhante futuro.

Certo que contaremos com o conforto sempre amigo de vossa honrosa atenção atendendo o nosso convite, lavramos atenciosamente a amizade moça do Teatro do Estudante de Campinas.²⁰

O início do TEC ficou de tal modo ligado à presença do TEB no interior paulista que Teresa Aguiar, ao tratar do contexto teatral que definia o momento em que ela começou sua carreira de atriz, no TEC, fala do “teatro do estudante” como uma classe teatral organizada e incentivada por Paschoal, em âmbito nacional (ibidem, p. 21). Ela deixa claro ainda que o TEC, apesar de ser formado por estudantes da Faculdade de Filosofia, era independente, e trazia, no esteio de sua proposta de edificação, uma prerrogativa que claramente o liga ao TEB: “A idéia de um teatro com base em determinadas exigências de caráter estético, definida tanto na escolha dos textos quanto na opção por um cuidadoso trabalho de montagem, estava presente desde o primeiro momento” (ibidem, p. 92).

Essas cartas explicam ainda porque Paschoal defendia, no que tange à construção da sua memória e da memória do seu grupo, o TEB como um movimento. Assim que começaram a chegar até ele as solicitações de jovens pedindo orientação para realizar, em outros estados, o que ele havia conseguido empreender na capital federal, ou a surgir anúncios da criação de teatros es-

²⁰ Campinas, novembro de 1948. Acervo Paschoal Carlos Magno.

tudantis por outras partes do país, Paschoal começou a perceber e depois a definir o TEB a partir de sua própria expansão. O primeiro registro encontrado sobre isso é a cópia de uma carta redigida por Paschoal a Getúlio Vargas logo depois do surgimento do TEB. Nela, Paschoal pede apoio financeiro para dar ao seu grupo uma sede apropriada, com “todos os requisitos modernos, com palco giratório, maquinaria pronta para qualquer e mais difícil encenação, aparelhamento técnico perfeito”.²¹ E a justificativa para o auxílio solicitado (de 500 contos de réis!) recaía não somente no que Paschoal dizia querer realizar com o seu recém-lançado conjunto, mas no que o TEB já havia, naquele instante inicial, repercutido como exemplo:

Imitação do nosso movimento, surgem agora o de Minas Gerais, o de São Paulo e de vários cantos do Brasil. Minha correspondência, no assunto, é enorme. De cada canto do Brasil me chegam cartas de núcleos universitários, de colegiais pedindo-me orientação. No Teatro do Estudante está um grande elemento de educação.²²

Tal ampliação da definição do TEB parece surgir publicamente pela primeira vez apenas em 1942, quando Paschoal lança, no *Correio da Noite*, uma carta aberta endereçada a Vargas intitulada “Pelo teatro do Brasil”. Nesse longo manifesto — em que Paschoal trata de todos os aspectos para o desenvolvimento do teatro nacional —, ele define o Teatro do Estudante de forma indissociável do movimento que surge ligado a ele:

Em 1937, na “Casa do Estudante do Brasil” foi criado o movimento do “Teatro do Estudante”[...]. Tinha em vista, acima de tudo, provar a virtude educativa da cena e fundar o “teatro-clássico” inexistente entre nós. [...] o “Teatro do Estudante”, do drama shakespereano, da “Leonor de Mendonça”, de Gonçalves Dias, e do “Jesuíta”, de José de Alencar, é uma lição que vem sendo apreendida por todos os nucleos estudantis do país. [...] Uma lição de beleza e de patriotismo, pois sendo o teatro, como escreveu Michelet, o maior instrumento de edu-

²¹ Registro sem indicação de data. Trata-se, provavelmente, de uma minuta, elaborada em papel timbrado do Ministério do Exterior. Pelo conteúdo do documento é possível dizer que foi redigido entre o final de 1938 e o início de 1939.

²² Idem.

cação, cumpre aos moços utilizá-lo, ajudando a desenvolver suas mentalidades e das massas.²³

Nesse documento, Paschoal declara, inclusive, ser “dos que acreditam na descentralização cultural”.²⁴ Fica claro a partir de então que, para Paschoal, a disseminação do amadorismo teatral era o princípio que guiaria a constituição de um teatro que servisse para o desenvolvimento nacional, de forma a conjugar todo o país. Não é por menos que ele tomou para si a incumbência de amparar a expansão e a manutenção desse tipo de prática no Brasil, orientando a sua consolidação como campo. Para tanto, Paschoal passou a falar sobre o TEB em qualquer lugar e ocasião — realizando, assim, conferências tanto no Rio de Janeiro quanto em outras cidades do país, aproveitando por vezes as viagens que empreendia em decorrência de seus compromissos com a CEB ou do posto de funcionário do Ministério das Relações Exteriores. Em 1944, Paschoal visitou então quatro capitais do Sul e do Sudeste — São Paulo, Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre — com o intuito de angariar fundos para a finalização da construção da sede da CEB. Na ocasião, ele aproveitou para pregar a criação de instituições e teatros estudantis pelas cidades por onde passou. Já na década de 1950, outra palestra conferida por Paschoal, agora em parceria com o Teatro Rural do Estudante (TRE),²⁵ ilustra bem essa sua ação frequente de divulgação daquilo que, em última instância, era um ideal (Figura 56).

A partir de meados de 1940, Paschoal passa, então, a atribuir ao TEB uma definição de movimento, que não cairia jamais. Começou a ser, inclusive, estampada em quase todo o material de divulgação do grupo a seguinte frase: “Cada Teatro do Estudante é uma escola improvisada de cultura, permitindo que se forme em cada um de seus elementos todas as personalidades do teatro: autor,

²³ MAGNO, Paschoal Carlos. Pelo Teatro no Brasil. *Correio da Noite*, 2 maio 1942. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil. Percebe-se que Paschoal alude ao ano de 1937 como sendo o de criação do TEB. No entanto, na historiografia teatral brasileira, utiliza-se o ano da estreia de um grupo ou companhia para definir o início de sua existência; no caso do Teatro do Estudante do Brasil, ele foi o de 1938.

²⁴ Magno, Paschoal Carlos. Pelo Teatro no Brasil. *Correio da Noite*, 16 jun. 1942. Recorte de jornal. Arquivo Casa do Estudante do Brasil.

²⁵ O TRE foi um grupo criado do bairro de Campo Grande, no Rio de Janeiro, inspirado nas ideias de Paschoal. Herculano Leal Carneiro, que o comandava, dirigiu parte dos seus espetáculos, sendo que foram contratados, também para essa função, sob indicação de Paschoal, Mário de Almeida e B. de Paiva. O TRE tinha um repertório eclético, encenou Eugene O’Neill, Alejandro Casona, peças infantis, além de *Zé do Pato*, de Elza Osborne, talvez o mais famoso espetáculo do grupo, apresentado em 1957. O objetivo do Teatro Rural do Estudante era dar acesso à cultura aos moradores de Campo Grande e promover o desenvolvimento artístico e cultural da região (Lima, 2007).

ator, diretor, cenógrafo, crítico e a mais importante de todas, a do espectador”. Conforme consta no programa de *Palmares*, essa frase tem origem numa palestra de Paschoal proferida em 2 de outubro de 1944 no auditório do Ministério da Educação, sob o convite da UNE. Outro trecho dessa mesma conferência, reproduzido no documento em questão, elucida o que era o teatro do estudante para Paschoal, em seu aspecto mais amplo de modelo:

Quando fundei o “Teatro do Estudante do Brasil” não pretendia realizar um movimento só com o apoio dos universitários. [...] O “Teatro do Estudante do Brasil” como bem diz seu título aceita qualquer estudante, vindo de universidades, colégios, cursos secundários, técnicos, profissionais, oficinas ou particularidades. Tem sido, em seis anos de existência, um campo de ação para aqueles que “estudam” teatro numa terra onde não existe uma “Escola Nacional de Arte Dramática”. Nestes seus anos o bom exemplo do T.E.B. foi copiado. Multiplicaram-se teatros de estudantes por todo o Brasil. E nem podia se dar o contrário. O ideal infiltrou-se. Cresceu. Segundo um dos nossos críticos originou “o bom amadorismo no Brasil”.²⁶

Nota-se que Paschoal dá a entender que todos os teatros de estudantes surgidos no Brasil no contexto do teatro moderno são consequência da disseminação do TEB, ou que o movimento amador se deu em virtude, quase integralmente, da ação dos estudantes, o que não parece proceder. Partindo das cartas dos amadores analisadas aqui, é impossível afirmar a veracidade dessa correlação. O que se pode atestar é que Paschoal, como fundador do TEB, se tornou o maior arauto do amadorismo teatral ligado à mocidade, e, conseqüentemente, o polo centralizador do teatro estudantil como movimento. Pois, se nem todos os jovens que se apresentavam a Paschoal como um grupo de teatro de estudantes, ou teatro universitário, se dirigiam a ele como a um mentor de suas iniciativas, é nítida a preocupação constante desses moços e moças em informar ao fundador do TEB o que se havia criado nesses termos, ou, ainda, o que eles vinham realizando. Logo, era como se parte da legitimação dos grupos amadores de caráter estudantil passasse pelo fato de Paschoal saber de suas existências e de suas atividades. Dessa forma, é comum

²⁶ Programa do espetáculo *Palmares*. Dossiê de impressos Esp. TA / “Palmares”. Cedoc/Funarte.

encontrar, nas cartas endereçadas a ele, “informações de rotina” sobre esses grupos, como relatos de eventos e de alterações em suas diretorias.

Implicações semelhantes a essa se estendem às demais cartas oriundas de conjuntos amadores. Grande parte daqueles que se corresponderam com Paschoal não se vinculam a ele, ou a seu grupo, de modo a explicitar uma filiação, como quem enxergava no TEB a sua matriz, mas de forma a reconhecer em Paschoal o “líder do movimento amadorista no Brasil”. A expressão em destaque está no programa do Teatro dos Amadores de Pernambuco, por ocasião da sua apresentação no Rio de Janeiro em 1953.²⁷ A origem do TAP, conforme já assinalado, não está vinculada diretamente ao TEB, o que não impedia o diretor Valdemar de Oliveira de atribuir a Paschoal a condição de ícone de um terreno no qual ele se via inserido — o amadorismo teatral. Paschoal, ao longo dos anos, vai se tornando o elo entre amadores que queriam se conectar com o restante desse “pequeno universo” que surgia em torno dele mesmo. É o que aponta, por exemplo, uma das declarações encontradas nas cartas de Hermilo Borba Filho: “não me perdoe a mim mesmo o fato de deixar passar tanto tempo sem escrever para você, elemento de ligação entre o Teatro do Estudante de Pernambuco e o resto do Brasil”.²⁸

Hermilo foi, aliás, um dos interlocutores mais expressivos de Paschoal, e a ligação entre eles rendeu uma forte amizade, fato semelhante ao que ocorreu com outros homens de teatro que parecem ter se tornado os pilares desse movimento de expansão amadorística centrado na figura de Paschoal. É o caso do próprio Valdemar de Oliveira, de Otavinho Arantes, da Agremiação Goiana de Teatro, de Sálvio de Oliveira, que liderou o Teatro Experimental do Círculo de Arte Dramática e o Teatro Catarinense de Comédias (ambos em Florianópolis), de Armando Maranhão, do Teatro de Estudante do Paraná, e de Lauro Montes Filho, do interior do Rio Grande do Norte. Esses sujeitos formam um grupo denso de missivistas, e a constância no envio de cartas a Paschoal elucida o peso que suas ações — assim como a insistência desses homens no que toca às suas intenções — tiveram para o desenvolvimento do teatro como setor onde eles estavam inseridos, e, sobretudo, para a própria constituição do campo do amadorismo teatral no contexto do teatro brasileiro moderno. Cada um deles remeteu a Paschoal cerca de 15 a 20 cartas, com exceção de Hermilo Borba Filho e de Armando Maranhão, que ultrapassam em muito esse número. Maranhão, por

²⁷ A expressão destacada foi retirada de uma legenda que se encontra abaixo de uma fotografia de Paschoal que estampa o programa referido. Documento locado junto ao dossiê do grupo no Acervo Paschoal Carlos Magno.

²⁸ Gravata, 27 de abril de 1947. Acervo Paschoal Carlos Magno.

exemplo, chega a somar uma correspondência de quase 70 documentos, entre 1948 e o início da década de 1970, no interior do Arquivo Paschoal Carlos Magno, além das cartas remetidas em ocasião da realização dos Festivais Nacionais do Teatro do Estudante.

A cumplicidade que se estabeleceu entre Paschoal e esses homens era resultado quase exclusivamente da troca epistolar, na qual a presença do outro se consubstancia na própria ausência física do interlocutor, tanto do lado do remetente quanto do destinatário. Não sendo frequentes os encontros presenciais entre eles, a amizade foi resultado, antes de tudo, do contato constante que eles mantiveram por meio das cartas, nas quais era discutido aquilo que os unia.

No entanto, nem só de grandes homens, à frente de conjuntos de programas mais densos, se fez o movimento que sugere a constituição do teatro amador como campo, no seio do teatro moderno. Grupos pequenos, que duraram pouco, talvez uma ou duas apresentações, ajudam a enxergar a amplitude da repercussão dessa prática teatral conectada a propósitos nacionalistas. Paschoal recebeu cartas de todo tipo de conjunto amador que via o teatro como fator de divertimento e de educação. Percebe-se, portanto, pelo *corpus* documental analisado, que a rede de amadores que se constituiu em torno de Paschoal, além de ser vasta, era diversificada, acarretando diferentes tipos de relacionamentos que podem ser observados por meio do tom das cartas.

Nota-se, por conta de um protocolo, certa cerimônia em algumas das cartas, quando os conjuntos de cunho estudantil são ligados a entidades representativas do grupo social ao qual se vinculam. Mas essa não é, de longe, a tônica geral que caracteriza a correspondência dos amadores. Pois, se ela varia entre a utilização extremada de pronomes de tratamento rebuscados e linguagem mais fechada à completa irreverência com a qual se põem a “falar” com Paschoal, o mais frequente é, porém, uma escrita leve e solta, na qual a autoridade do destinatário se encontra estampada no discurso, mas sem que um distanciamento entre Paschoal e o missivista resulte da hierarquia estabelecida originalmente pelo remetente. Também é comum que alguém que tenha iniciado a interlocução com Paschoal de maneira mais formal a interrompa depois de duas ou três cartas. Armando Maranhão é o único, entretanto, a fugir completamente a essa regra; sua correspondência passiva se caracteriza por um jeito mais contido de se reportar a Paschoal. Logo, pode-se dizer que, geralmente, o que impera nas cartas dos amadores é um tom de informalidade, que se explica pelo lugar de destaque que Paschoal conquistou no circuito

artístico e estudantil justamente por propor a junção entre ambos. O início de uma das primeiras cartas de Sálvio de Oliveira exemplifica bem o porquê da proximidade entre aquele que escreve e aquele que recebe a carta, presente nessa parcela da correspondência passiva do Arquivo Paschoal Carlos Magno: “Meu caro Pascoal: Salute! Todos os ‘novos’ têm o direito de tratá-lo assim, e de se tornarem mais íntimo ainda quando se metem em cousas de teatro, o que quer dizer ‘cousas de Pascoal Carlos Magno’”.²⁹ Semelhante justificativa se encontra também na primeira carta enviada de Jesiel Figueiredo, de Natal:

Meu caro futuro amigo:

Talvez o tratamento bastante íntimo vá chocá-lo e fazê-lo zangar-se. Peço-lhe perdão.

Todos nós que fazemos Teatro Amador por êste Brasil fóra, estamos tão acostumados a saber a importância de sua figura para a juventude de nosso país, que não posso tratar-lhe de outra maneira que não seja indicada para um velho companheiro de lutas.³⁰

Essa informalidade pode ser percebida ainda por um tipo de conduta bastante comum em meio ao conteúdo das cartas. Reclamava-se demais da ausência das respostas de Paschoal. Não porque este não escrevia de volta, mas porque Paschoal, apesar de apresentar um fôlego epistolar admirável, não dava conta de se manter atualizado com todos os seus correspondentes. Enio Castinhos, do Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, inicia uma de suas cartas com o seguinte protesto:

Então, brigou com a gente? [...] Muito bonito, não é, todo esse tempo sem mandar uma linhasinha sequer para estes teus amigos e este Teatro do Estudante. Bem que sabemos que o teu amor ainda é o mesmo (sabermos, mesmo?...), mas não demonstras faz muito tempo. E isto é o diabo.³¹

Assim como Enio Castinhos, Valdemar de Oliveira cobra de Paschoal, ainda que de forma mais sintética, a atenção que lhe era esperada: “V. não dá um ar

²⁹ Florianópolis, 6 de outubro de 1949. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁰ Rio de Janeiro, 11 de março de 1963. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³¹ P. Alegre, 28 de outubro [194-]. Acervo Paschoal Carlos Magno.

de sua graça a êste seu velho admirador!”³² E inicia outra de suas cartas com um tipo também comum de reclamação por parte dos amadores, a do tamanho da carta recebida, nada condizente com a expectativa gerada: “A um bilhete, outro bilhete”.³³

Entretanto, se a constituição dessa rede de amadores em torno de Paschoal, vasta e diversificada quanto às formas de relação epistolar travada, tem origem no TEB, o seu fortalecimento e a sua ampliação se deram em virtude do espaço que Paschoal ganhou no *Correio da Manhã*, em 1946³⁴ — periódico de ampla distribuição e largo alcance no território nacional. A partir de então, a sua coluna “Teatro” se tornaria uma vitrine não apenas do TEB, mas do amadorismo teatral de forma geral.

[...] a coluna que manteve durante muitos anos, no *Correio da Manhã*, era uma espécie de boletim teatral diário do país inteiro. Não havia um esforço, uma tentativa do mais longínquo recanto que não encontrasse ali guarida, sempre com carinho e estímulo. Se, de um ponto de vista rigorosamente crítico, essa seção teatral era discutível e não distinguia muito os valores, como mensagem não encontrou até hoje paralelo em nenhum congênere. (Magaldi, 2001, p. 282)

O espaço que Paschoal dedicava às iniciativas amadoras espalhadas por todo o território nacional não deve ser entendido, no entanto, apenas como uma atitude de benevolência, pois a divulgação dos grupos amadores legitimava não só o conjunto que demandava a publicidade, mas o próprio movimento amadorista que Paschoal se empenhava em divulgar, na busca pela descentralização teatral. Dessa forma, o campo que ia se constituindo com base na atividade amadora ia se avultando em decorrência das notícias dos grupos, que eram indícios de sua própria expansão.

Bastante esclarecedor do papel que Paschoal desempenhava na promoção dos amadores de todos os estados, como redator da coluna teatral do *Correio da Manhã*, é o episódio relativo ao espetáculo *Antígona*, da Agremiação Goiana de Teatro (AGT). Em 27 de junho de 1952, Otavinho Arantes escreveu a Paschoal:

³² Recife, 31 de outubro de 1946. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³³ Recife, 30 de setembro de 1947. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁴ Paschoal deixaria o *Correio da Manhã* em 1960, quando Van Jafa assumiu o seu lugar.

“Enviei-lhe ontem, fotografias, artigos, críticas e programas sobre a nossa *Antígona* [...]. Por favôr, não me julgue pretensioso por lhe ter dado sugestões para reportagem. É a confiança que depositamos em sua pessoa, creia”.³⁵ Dois dias depois, Paschoal escreveu uma crônica que começa da seguinte maneira:

La escrever sôbre o lindo espetáculo de “Le mariage de Figaro” de Beaumarchais, apresentada sexta-feira última pela “Comédie Française”. Ficarà, porém, para terça-feira. É que encontrei sôbre minha mesa um pacote vindo de Goiânia. Trouxe-me fotografias, recortes de jornais cartazes programas relativos à representação de “Antígona”, de Sófocles, em adaptação de Julio Dantas, pela “Agremiação Goiana de Teatro”, comemorando seu sexto aniversário. E o leitor sabe tanto quanto eu do valor dêsse empreendimento, da significação para o nosso teatro e para a cultura do povo em geral, a existência dêsse admirável grupo num dos mais distantes centros do país, norteando seus passos em direção ao melhor e ao mais difícil, como texto e apresentação. Não pude aceitar o convite que me foi feito para estréia de “Antígona”. Mas lamento minha ausência a êsse que foi, sob todos os aspectos que julgamos, o maior acontecimento teatral brasileiro em junho de 1952.³⁶

A publicidade não era, porém, o motivo exclusivo de muitas das demandas dirigidas a Paschoal por amadores, algumas delas presentes em cartas que tratavam de diversos assuntos. Em vista do *corpus* documental analisado, os pedidos, aliás, assim como as queixas e os convites, são o que há de mais comum nessa correspondência. Todos esses grupos — sejam eles maiores ou menores, no que tange à constância e à amplitude de suas atividades e ações — se igualam em algumas solicitações e reclamações que acabam por definir uma atitude epistolar recorrente, que, por sua vez, reflete, com mais nitidez, os contornos do amadorismo moderno. Portanto, agora serão analisadas que práticas epistolares são essas, e os motivos que levavam à sua adoção frequente.

³⁵ Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁶ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 jun. 1952, p. 11

As condutas epistolares mais frequentes dos amadores

Tratando dos convites, inicialmente percebe-se que eles eram formulados, em grande parte, quando alguma apresentação estava em vias de acontecer. A presença de Paschoal nesses eventos era entendida como sinal de prestígio para a iniciativa, que se definia muito em razão do idealismo que a justificava, e como estímulo para aqueles que se punham em ação insuflados por um dever cívico. Nesse sentido, Paschoal não era convidado para as estreias dos amadores apenas na qualidade de crítico teatral, porque estar ou não presente nos espetáculos não era condição para Paschoal escrever sobre os conjuntos amadores que lhe solicitavam espaço na imprensa carioca. O convite era endereçado mais a Paschoal como líder de um movimento em que os remetentes queriam se ver, ou já se viam, incluídos. Claro que Paschoal não compareceu a todo evento em que era lhe solicitada a presença, mas as cartas deixam entrever que ele tentava, na medida do possível, corresponder aos convites que lhe eram dirigidos, principalmente os feitos por aqueles que lhe estavam mais próximos geográfica ou afetivamente. Em 1953, por exemplo, o Centro Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, agradece, em carta, a presença de Paschoal em uma de suas estreias.³⁷ E Otavinho Arantes, com certo exagero, relata em depoimento: “Paschoal Carlos Magno participou sempre da AGT. Paschoal nunca deixou de vir a uma estréia. Falavam que ele dormia. Ele vinha dormir em Goiás, mas vinha. A gente cutucava, e ele acordava. Dava notícias da peça inteirinha” (apud Zorzetti, 2005, p. 86)

Já os pedidos eram em geral de natureza técnica e as demandas de cunho artístico. Eles são de tal forma frequentes que o início de uma carta coletiva, enviada pelo Teatro Rural do Estudante, em 1955, serve para caracterizar, de forma geral, esta parcela do *corpus* documental em questão: “Não queira saber como é difícil iniciar uma carta a um amigo para quem temos tanta coisa a dizer. Como sempre que nos dirigimos a você é para pedir, achamos mais prático continuar pedindo (não deixa de ser um bom começo...)”.³⁸ Os amadores pediam a Paschoal as coisas mais inusitadas: toda a sorte de material que julgavam ser essencial para a criação de seus espetáculos, como cenário e figurinos,

³⁷ São Paulo, 15 de junho de 1953. Documento assinado pelo presidente da entidade, Vicente Amaral de Azevedo Sampaio. Acervo Paschoal Carlos Magno.

³⁸ Assinam o documento Fernando Cameleira Filho, Weler de Castro Alves, Edson Soares de Menezes, Carlos Affonso de Souza Fróes, Herculano Leal Carneiro, além de mais um integrante com caligrafia ilegível. O registro é de 17 de julho de 1955. Acervo Paschoal Carlos Magno.

maquiagem, e até mesmo refletores. Às vezes pediam empréstimos e, às vezes, doações. Quanto aos figurinos, esperava-se, mais frequentemente, apenas pelos croquis. Também não deixavam de chegar a Paschoal pedidos de textos teatrais dos mais diversos tipos, colocando em flagrante a precária situação do mercado editorial brasileiro no que tange à literatura dramática, quer nacional, quer estrangeira, na segunda metade do século XX, fora do eixo Rio-São Paulo, principalmente no interior dos estados. Buscassem os grupos amadores de determinadas localidades montar os autores nacionais contemporâneos, não os encontravam; quisessem outros se valer dos clássicos para a criação dos seus espetáculos, não os achavam. A ausência de traduções agravava ainda mais a situação, de modo que muitas das montagens desses grupos — determinantes quanto à constituição de um plano de atuação, e, conseqüentemente, à sua definição em vista de um projeto estético — ficavam condicionadas por aquilo que lhes era possível ter em mãos. Outra espécie de pedido bastante comum era de material de estudo ou de apoio, como livros, manuais ou periódicos, que orientassem tanto a prática teatral quanto o estudo do teatro. É o caso da solicitação do Teatro de Amadores do Amapá:

Inicialmente, dizemo-lhe estar o Teatro de Amadores do Amapá promovendo um curso de orientação teatral, para o qual pedimos a cooperação de V. Sa., ajudando-nos com material de iniciação teatral completo, desde que a intenção do Teatro de Amadores do Amapá é transmitir a técnica e a crítica do teatro.³⁹

Diante de todos esses pedidos, pode se ter uma noção da situação de isolamento e de precariedade cultural em que pareciam estar inseridos muitos desses amadores. Nesse tocante, a frase que encerra a carta enviada por um dos integrantes do grupo Os Acadêmicos, de Alagoas, ilustra bem essa conjuntura: “Lembre-se de que nos falta tudo aqui. Só temos a coragem... e os críticos”.⁴⁰ Assim, é possível observar a implicação que o próprio pedido, como tipo documental, tem como fonte histórica: ele revela as dificuldades de um cotidiano que é próprio dos sujeitos inseridos em determinado campo e que, portanto, caracterizam o universo aqui analisado (Gomes, 2004b).

³⁹ Macapá, 28 de outubro de 1960.

⁴⁰ Carta remetida por José de Medeiros Cavalcanti, de Maceió, em 16 de setembro de 1948.

Nesse sentido, há ainda outro tipo de pedido que chegava a Paschoal, ligado nem tanto às dificuldades que rondavam o cotidiano dos amadores, mas que, assim como as solicitações dessa ordem, aponta para aquilo que é primordial no entendimento do que se quer determinar aqui como a constituição do amadorismo moderno como um campo: as demandas de orientação. Junto com os pedidos de material cênico e de manuais, elas refletem o teatro que era pretendido por esses artistas: um teatro que, sob todos os aspectos, estava condicionado a referências e estudo, que praticamente determinavam a forma correta de um modo de fazer. A ânsia por certo cuidado na construção da cena, na formação dos atores e na seleção do repertório reflete que o imperativo desse “novo” teatro amador era que a prática teatral deveria ser uma atividade guiada, quer por princípios estéticos de teóricos estrangeiros, quer por “autoridades no assunto” nacionais.

Era comum, então, dirigir a Paschoal pedidos de ajuda para a composição do repertório a ser encenado, em razão da aproximação de suas temporadas ou da recente formação dos conjuntos, além de demandas sobre o seu envolvimento no agenciamento de visitas de professores que pudessem guiar os amadores em alguma de suas montagens, ou que pudessem realizar cursos destinados ao melhor esclarecimento de alguns aspectos da prática teatral. Sobre esse último ponto, os nomes desses professores, presentes nas negociações, eram aqueles ligados aos empreendimentos de Paschoal, o TEB ou o Teatro Duse. Serve de ilustração para isso a carta enviada por Zamith de Siqueira Campos. Envolvida com o movimento amador, no interior do estado do Rio de Janeiro, ela trata com Paschoal da oferta que este lhe fizera anteriormente — em ocasião de um encontro que ambos tiveram durante as férias de Zamith —, a ida de José Jansen e de Pernambuco de Oliveira a Campos, para a realização de cursos de Caracterização e Cenografia: “Peço-lhe consultar os referidos professores, sabendo da possibilidade de virem, da época mais propícia, e o tempo que poderão demorar, a fim de lhes ser enviado o convite oficial”.⁴¹ As despesas da viagem seriam custeadas pela prefeitura do município, fato que também exemplifica em que condições se davam tais visitas de orientação: elas dependiam sempre de recursos públicos.

Quanto às escolhas dos textos teatrais, dois exemplos servem para mostrar como era amplo o espectro dos pedidos relativos a isso, pois eram solicitados

⁴¹ Campos, 5 de agosto de 1948. Acervo Paschoal Carlos Magno.

tanto títulos de peças a serem indicadas quanto gêneros dramatúrgicos aconselháveis a um teatro de amadores, ou seja, de iniciantes na arte teatral. O primeiro é uma carta enviada em nome da comissão organizadora de um conjunto estudantil em Fortaleza:

É-nos grato comunicar a V. Excia., que se processa atualmente nos meios universitários de Fortaleza um movimento animador que visa um maior desenvolvimento do teatro do estudante, em terras alencarianas.

Em se tratando de um movimento de amadores, os quais nunca representaram, e dadas as dificuldades que nos rodeiam para a escolha de uma peça que reúna às nossas possibilidades um bom efeito para o público, vimos solicitar a V. Excia. que nos faça alguma sugestão nêsse sentido.

Ser-nos-ia mais fácil e menos dispendioso, como é natural, encenar uma peça com um menor número possível de cenários, e que o guarda-roupa, por sua vez, fosse de fácil confecção, não requerendo técnico para o assunto.

Temos ainda a acrescentar que desejamos fazer um bom teatro, cultural, não que queiramos encenar clássicos, antes, preferíamos uma peça nacional, que V. Excia., como reconhecido entendedor, não nos deixará de sugerir.

Aguardando de V. Excia. uma resposta satisfatória, e nem outro motivo para o momento, que nos seja permitido fazer a nossa homenagem a V. Excia., em quem reconhecemos e aplaudimos um dos animadores do teatro no Brasil.⁴²

Ao contrário dessa carta, que traz um pedido já contornado por algumas decisões do grupo quanto ao que se quer encenar, um conjunto de Uberaba, Minas Gerais, envia a seguinte solicitação a Paschoal:

Um grupo de moços idealistas, constituído em sua maioria de elementos da classe bancária, pretendemos promover em Uberaba a criação de um teatro de amadores, com o objetivo

⁴² Documento assinado por Heber Viera Ramos. Fortaleza, 20 de setembro de 1948. Acervo Paschoal Carlos Magno.

de colaborarmos no aperfeiçoamento cultural das populações desta cidade e da região.

O meio é indiferente, senão adverso, a realização de tal natureza. [...] Estamos, porem, dispostos a tudo enfrentar com ânimo firme, certos de que nos empenhamos em pról de uma causa nobre.

Reconhecendo em V. Excia. verdadeiro amigo e incentivador dos principiantes na grande arte, vimos pedir-lhe o encorajamento de sua palavra autorizada que nos mostrará o caminho que devemos trilhar para mais racionalmente atingirmos o fim desejado.

Sob seu esclarecido ponto de vista, como se deverá iniciar um conjunto de cerca de dez componentes, todos bisonhos, pois a única experiência que algum de nós possuem é a de expectadores de bom teatro; coisa que nem todos têm e só conseguida pelos que podem viajar, pois ao interior, como sabe, não vêm habitualmente companhias que proporcionem espetáculos dignos de serem vistos, com raríssimas exceções.

Queríamos que nos dissesse qual o gênero que devemos preferir (drama, comédia, tragédia) e se acha o teatro moderno mais acessível à compreensão de plateas pouco cultas como as nossas. De qualquer forma, desejaríamos que nos orientasse sobre tudo que julgue oportuno e também sobre como nos seria mais facil obter as peças a serem estudadas, desde que isso aquí no interior é difícilimo.⁴³

Já as queixas, assinaladas anteriormente como outro tipo de conduta epistolar recorrente no *corpus* documental analisado, são relativas, quase exclusivamente, a duas questões: às dificuldades impostas pela SBAT na liberação dos textos utilizados na montagem das peças e à ausência de apoio do Poder Público às iniciativas do gênero. Acusavam, geralmente, a SBAT de criar empecilhos injustificáveis para a utilização de textos teatrais em montagens de espetáculos que eram gratuitos e sobre os quais, portanto, não se poderia exigir o pagamento de 10% da renda bruta de cada apresentação, taxa comumente cobrada pela instituição relativa ao direito do autor. Quanto à falta de amparo

⁴³ Carta enviada pelo Grupo Experimental de Teatro de Uberaba em 24 de maio de 1947.

do governo ao amadorismo teatral, a queixa tinha como base a escassez de verbas do SNT reservadas ao teatro amador instaurado fora do Rio de Janeiro e a ausência quase completa da oferta de subvenções por parte dos governadores ou dos prefeitos das localidades onde os grupos estavam sediados. Em todos esses casos, o envio de reclamações desse tipo a Paschoal objetivava conseguir dele algum tipo de envolvimento na questão enunciada que pudesse vir facilitar a resolução dos problemas apontados, ou apenas a exposição de tais dificuldades na imprensa. Desse modo, nota-se que as queixas, muitas vezes eram também pedidos, sendo rara a carta que trazia apenas uma queixa que tivesse o sentido de um desabafo, como a de Afonso Pereira Silva, do Teatro do Estudante da Paraíba:

Aquí, o Teatro do Estudante luta por permanecer. Por salvar a razão de sua existência!

A província prospera nas letras. Necas nas artes! O Governador José Américo pretende ajudar a música, contratando doze professores estrangeiros, assim como já o fez para as Faculdades. Se isto acontecer, o Conservatório e a Orquestra Sinfônica de que fui um dos fundadores, estarão salvos.

Não compreendo porque êsse desânimo pelo Teatro. Matuto comigo mesmo se não é a falta de dinheiro. Do nobilíssimo metal!... Vejo quase que sim. Dinheiro! Ouro!... Técnicos! autores! atores!... Bom-gôsto! multidão! aplausos! arte!... Eis tudo, "seu" Pascoal: Dinheiro!... Infamemente, é assim e deve ser assim.

Vai ser encenada, pelo TEP, no fim dêste mês, a "A Pupila dos Meus Olhos". Os meninos trabalham, auto-didatas. As promessas dos Ministérios (Cemitérios?...) valem, hoje, para os nortistas, como a promessa do maná no deserto (em que judeus não acreditavam e porque não acreditavam, veio...), ou como insolação no polo. Perigosamente, sinto que há dois Brasil.⁴⁴

As queixas dos amadores sobre o Poder Público trazem para o foco da análise da constituição do amadorismo como campo aquela que, talvez, seja a sua

⁴⁴ Carta sem data, com inscrição a lápis indicando "18/8/52". Acervo Paschoal Carlos Magno.

condição primeira, no que se refere à conjuntura política na qual se deu esse processo. Conforme já assinalado, o amadorismo, como prática teatral elevada, guiada por propósitos nacionalistas, só pôde emergir como tal no Brasil porque, a partir do primeiro governo de Getúlio Vargas, se promoveu a institucionalização da cultura no interior do Estado. O surgimento do Serviço Nacional do Teatro abre precedentes, portanto, para que o anseio de moços e intelectuais no Distrito Federal possa ser compartilhado também entre outros dos demais estados da federação, posto que o órgão tinha como destinação principal, segundo o decreto que o instituiu, “animar o desenvolvimento e o aprimoramento do teatro brasileiro” (Calabre, 2009, p. 37). Um rápido exame da lista de processos do SNT referentes aos anos 1938-1959, inventariados pelo Arquivo Institucional do Cedoc/Funarte, assim como a observação das demandas que abrem alguns desses processos revelam que os amadores de todo o Brasil buscaram no órgão, tão logo ele foi fundado, recursos financeiros para o desenvolvimento de seus projetos. Pedidos de verba oriundos da Bahia, de Minas Gerais, de Pernambuco, de São Paulo e de outros estados começaram a chegar ao SNT já no final da década de 1930 e no início dos anos 1940. Portanto, é lícito tratar da criação do órgão como uma das principais causas para a constituição do amadorismo como campo. Entretanto, essa constatação se refere apenas àquilo que a existência do SNT gerou em termos de expectativa, dada a legitimação do teatro como assunto e dever do Estado. Pois, no mais, é notório que o SNT demorou um pouco para se entender como um órgão nacional...

Não é o foco deste livro, mas ligeiras considerações acerca do alcance do SNT, no que se refere ao amadorismo, devem ser traçadas, simplesmente pelo que a correspondência dos amadores presente no Arquivo Paschoal Carlos Magno atesta como denúncia.

Ao percorrer os processos do SNT relativos aos amadores inseridos no recorte temporal estabelecido para o estudo do TEB (1938-1952) e ao averiguar as listagens dos auxílios cedidos a atividades teatrais no período,⁴⁵ notou-se que a descentralização dos recursos foi praticamente nula, até o fim do Estado Novo, e tímida, nos anos que procedem à ditadura de Vargas. O primeiro pedido de subvenção referente a uma companhia de fora do Rio de Janeiro, encontrado no arquivo institucional do Cedoc/Funarte, concernente ao grupo Gente Nova, guarda a explicação para parte dos fatos destacados.

⁴⁵ Ver Relação de auxílios concedidos para as atividades teatrais — 1939-1958. Serviço Nacional de Teatro, pasta SNT — Auxílios. Cedoc/Funarte; ver também Camargo (2011).

Em 1939, o conjunto pernambucano pediu, sem determinar o valor, um auxílio para a continuação da sua obra, alegando ser o grupo mais antigo e de maior repercussão do Nordeste. Uma verba de 15.000\$000 (montante sugerido pelo diretor do SNT) lhe foi cedida, mas não sem que Vargas fizesse uma ressalva quanto ao caso, determinando: "Chama atenção que êsses auxílios devem ser concedidos, de preferência, a empresas teatrais organizadas na Capital Federal, devendo as dos Estados ser auxiliadas pelos governos".⁴⁶ A observação de Vargas teve peso de despacho, e serviu como justificativa para várias negativas que o SNT distribuiu a partir de então, quando algum conjunto amador não carioca viesse lhe solicitar uma subvenção.⁴⁷ Com a troca de governo e a reinserção no regime democrático, a situação dos amadores de fora do Rio de Janeiro melhorou, ainda que se perceba que as subvenções distribuídas a eles tinham um caráter um tanto quanto esporádico. Primeiro, porque era raro um grupo amador ter a sorte de receber mais de um ou dois auxílios ao longo de sua existência — ao contrário do que acontecia com os amadores cariocas —, e, depois, porque não eram muitos os conjuntos contemplados com as subvenções do SNT quando comparados à quantidade de pedidos dirigidos ao órgão.

As cartas dos amadores a Paschoal informam, no entanto, que esses grupos não dependiam exclusivamente do SNT em termos financeiros; alguns deles, mesmo que poucos, conseguiram também com os governadores dos seus estados e/ou os prefeitos dos seus municípios subvenções que os ajudavam a se manter. Mas a sua situação econômica não era confortável, de forma que as verbas distribuídas pela União eram motivo constante de disputas. Paschoal, por exemplo, intercedendo a favor do Teatro do Estudante do Pernambuco e advogando em causa própria, escreveu uma carta em 1947⁴⁸ na qual ele questionava a seleção dos conjuntos amadores a serem financiados naquele ano pelo SNT.

⁴⁶ Processo nº 64/1939. Serviço Nacional de Teatro (Cedoc/Funarte).

⁴⁷ A recorrência à citação ao despacho de Vargas, presente originalmente no processo referente ao Grupo Gente Nova, foi estabelecida com base nos seguintes processos: nº 128/39 (Teatro do Estudante de Minas Gerais); nº 38.401/39 (Centro Teatral da Bahia); nº 42/1941 (Teatro de Emergência, Rio Grande do Sul); nº 116/41 (Teatro dos Amadores de Pernambuco); nº 48.572/45 (Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul); e nº 70.674/45 (Teatro Paulistano de Amadores). Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

⁴⁸ Carta dirigida a Gilson Amado datada de 24 de julho 1947. Documento comentado no capítulo 4 deste livro.

A carta, além de ser exemplar da atitude de Paschoal em prol dos seus e de si próprio quando se tratava de apoio oficial, serve também para apresentar uma imagem sintética do campo amador constituído no interior do teatro brasileiro moderno, que tinha Paschoal como centro. Ao criticar a escolha, não só em termos de quem seria subvencionado, mas também com que quantia, Paschoal elenca alguns critérios que, segundo ele, deveriam guiar tal seleção. A carta de Paschoal é longa, mas os parâmetros que ele dizia serem os corretos para determinar qual amadorismo o Estado deveria apoiar podem ser resumidos nas seguintes questões, distribuídas no decorrer do seu texto: “que repertório apresentam?”; “Visam intúitos culturais?”; “Escolheram diretores, ensaiadores, são viveres de novos intérpretes, novos cenógrafos, novos artistas da palavra e da pena?”; “que realizaram?”; e “qual a sua influência local, estadual, nacional?” De forma geral, nota-se que Paschoal objetivava demarcar um campo em oposição àquilo que ele entendia ser simplesmente uma prática. Um novo amadorismo entrava em contraposição com um antigo, recreativo, que, segundo ele, ainda existia no Brasil e contava com a participação de estudantes. Um dos trechos mais enfáticos dessa carta contém resumido todo o seu projeto, que, como já discutido, não se restringia mais à manutenção do seu grupo, mas do movimento amador:

O “Teatro do Estudante do Brasil” é um programa, um ideal, uma fôrça. É uma renúncia pelas causas públicas. Como são todos os teatros de estudantes. Seu despreendimento não é compreendido pelos zoilos, pelos cães e pelos bocós. Mas ninguém o diminuirá, nem aos outros de Estados, que são como se fôssem parte minha, enquanto eu tiver pena na mão, voz na boca e pulmões para gritar.⁴⁹

Da troca de cartas ao desejo de encontros e intercâmbio

Dada a repercussão do TEB e o crescente número de amadores que se correspondiam com Paschoal, surge nele o anseio de proporcionar algum tipo de encontro àqueles que se viam irmanados por um mesmo propósito. Uma das evi-

⁴⁹ Idem. Não foi possível verificar se a carta chegou ao seu destinatário. Nos processos referentes às subvenções destinadas ao TEB e ao TEP, em 1947, não foi encontrada nenhuma menção a esse registro. Mas, conforme assinalado anteriormente, a verba inicialmente ofertada ao grupo de Paschoal naquele ano, de Cr\$ 50.000,00, sofreu um acréscimo de 30 mil cruzeiros, e o TEP foi subvencionado com Cr\$ 15.000,00. Quanto ao pedido de auxílio referente ao TEP, ver o Processo nº 53.330/47. Serviço Nacional de Teatro. Cedoc/Funarte.

dências desse desejo está presente numa carta de Demetrio Afonso de Moura, amador da Bahia. Nela, o baiano comenta uma conversa que teve com Paschoal, em 1946, no Itamaraty, quando ele lhe expôs “um plano de maior aproximação entre os T. de Estudantes dos estados” e o TEB.⁵⁰ Demetrio não precisa mais nada sobre o que seria o projeto, porém, um trecho de uma carta de Valdemar de Oliveira, de janeiro do mesmo ano, elucida que esse plano teria como formato algo com o sentido de um encontro, e que não se restringiria apenas aos teatros estudantis que se formavam a partir do exemplo do TEB: “Um pedido de informação: pretendem vocês ainda realizar o Congresso dos Amadores, êste ano, no Rio? Nunca mais recebi notícia nenhuma”.⁵¹

Contudo, indícios mais fortes desse plano só aparecem em 1947, quando são ventiladas, nos jornais, notícias acerca de um festival que tinha como finalidade congregar os amadores de todo o Brasil por iniciativa do TEB. Formou-se então, para a organização do evento, uma comissão executiva constituída pelo Teatro Universitário e pelo Teatro Experimental do Negro, sob a direção do TEB. Porém, apesar dos esforços, que aparentemente não foram poucos, o Festival de Teatro, assim denominado, não foi realizado.⁵² Uma carta de José Lewgoy, então diretor do Teatro do Estudante do Rio Grande do Sul, publicada no *Correio da Manhã* na coluna de Paschoal, mostra, porém, o quanto essa espécie de evento não era uma vontade só do seu idealizador:

E o “Festival de Teatro”? Poderá me informar sobre o projeto? Pois nada sei a respeito além do que lí num comentário do jornal. Seria de facto uma grande coisa para o nosso teatro do Estudante, pois uma entrada em contato com o teatro do Rio, profissional ou amador, traria benéficos resultados ao nosso pessoal, além de proporcionar-lhe uma oportuna e necessária ventilação.⁵³

⁵⁰ Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁵¹ Recife, 9 de janeiro de 1946. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁵² Sobre o modo como o evento estava sendo organizado, destaca-se a entrevista de Áureo Nonato, publicada por Gustavo Dória, na qual consta: “Expedimos circulares-convites, a varios grupos de amadores existentes no Distrito Federal e nos Estados, e entre esses ao Teatro de Amadores de Pernambuco, Teatro do Estudante de Porto Alegre, Grupo de Teatro Experimental, Teatro Universitário de São Paulo, entre outros. E ainda agora estamos enviando circulares aos secretários de Educação de todos os Estados, e diretores de grupos amadores de teatro, no sentido de nos fornecerem os dados relativos às atividades locais, o que constituirá interessantíssimo material para o Congresso”. (DÓRIA, Gustavo. O Festival de Teatro. *O Globo*, Rio de Janeiro, [194-]. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno.)

⁵³ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1947, p. 13.

Ainda que um pouco diferente da proposta de um festival de teatro, Paschoal, em 1949, desejou realizar uma concentração de amadores na cidade de Cataguases, Minas Gerais. O encontro foi referido uma única vez por ele na sua coluna teatral,⁵⁴ mas algumas cartas dos amadores comprovam que a notícia do evento se espalhou pelo Brasil. Lauro Simões Gonçalves e Otavinho Arantes chegaram a perguntar sobre a concentração em cartas para Paschoal com notícias dos seus grupos. Seguindo a linha do que ele empreendera no Rio de Janeiro com o TEB para os preparativos da temporada de 1948, Paschoal desejava reunir os amadores de diversas partes do país em um evento que visava o ensino e a discussão do teatro, a partir da oferta de cursos rápidos de Arte Dramática, conferências, mesas-redondas etc. Assim como o Festival de Teatro, essa concentração não passou de uma ideia de Paschoal — anúncios de um desejo que ele só viria a conseguir concretizar com o Festival Nacional de Teatro de Estudantes, no final da década de 1950.

Antes disso, porém, as turnês realizadas pelo pessoal do TEB e a visita ao Rio de Janeiro de alguns conjuntos de fora podem ser vistas como uma primeira fase do intercâmbio entre amadores que se efetivaria com os festivais e congressos realizados posteriormente. No que tange àquelas que eram vistas como iniciativas do TEB, vale lembrar a turnê de *Hamlet* e a Viagem ao Norte, além da vinda do Teatro Universitário de São Paulo ao Rio de Janeiro em 1940. Soma-se ainda a este quadro a apresentação de *Espectros* pelo Teatro do Estudante de Minas Gerais, no Regina, em janeiro de 1947, com patrocínio da CEB. Na ocasião, o grupo foi homenageado com um almoço no Restaurante Universitário, da instituição, onde estiveram presentes Paschoal e integrantes do TEB (Figura 57).⁵⁵

Uma das integrantes do grupo mineiro, Léa Delba, em carta a Paschoal enviada alguns meses depois da visita ao Rio, aponta o que esses encontros representavam para alguns amadores que se viam “sozinhos”, pois estavam longe da capital federal. Tratando da falta de dinheiro que afligia o grupo naquele instante, ela diz:

Com dinheiro poderíamos fazer alguma cousa, inclusive voltar para perto de vocês todos e receber o ensinamento que a sua convivência nos proporcionará, e adquirir um pouco de experiência, porque ela nos faz muito falta. Gostaríamos de

⁵⁴ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 fev. 1949, p. 17.

⁵⁵ Casa do Estudante do Brasil. *Relatório 1947*. Acervo Paschoal Carlos Magno.

estudar ai, tomar opiniões, aprender com todos que tivessem alguma coisa para nos ensinar.⁵⁶

Apesar de todas as demandas presentes nas cartas remetidas a Paschoal e do seu constante desejo, ele não foi o primeiro a realizar um encontro entre amadores em âmbito nacional. O primeiro evento desse porte foi organizado pela Fundação Brasileira de Teatro, escola de Dulcina de Moraes, em 1957, e reuniu vinte e dois grupos de todo o país no Rio de Janeiro (Sá, 2011).⁵⁷ O primeiro Festival Nacional de Teatro de Estudantes de Paschoal viria a se realizar no ano seguinte, em Recife — longe e fora do eixo Rio-São Paulo — com patrocínio da Campanha de Assistência do Estudante, e com a cooperação da universidade da cidade e da prefeitura local. A programação do evento, além das apresentações de grupos amadores oriundos de diversas regiões do país, contou também com cursos, exposições e palestras, em parte ministrados por Hermilo Borba Filho, Valdemar de Oliveira, Ariano Suassuna, Luiza Barreto Leite, Willy Keller, entre outros. Além disso, houve o julgamento das personagens shakespearianas Hamlet e Otelo — lembrando o que ocorrera no Curso de Férias do TEB, em 1944. Sérgio Cardoso e Paulo Autran, respectivamente, foram os responsáveis pela interpretação dos papéis. A partir desse primeiro festival seguiram-se, como já dito, outros seis, entre as décadas de 1950 e 1970, uma história que, como bem dito por Ávila (2001/2002, p. 226), ainda está por ser escrita, porque se trata, antes de tudo, de uma história “da formação do teatro brasileiro através do intercâmbio entre a produção cultural das diversas regiões do país”.

Segue um quadro contendo o local e o ano de realização de cada edição do Festival Nacional de Teatro de Estudante:

⁵⁶ Belo Horizonte, 6 de agosto de 1947. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁵⁷ Paschoal foi o homenageado especial do evento, e integrou também a sua comissão organizadora como consultor. O I Festival de Amadores Nacionais contou com a presença de grupos de diversos estados do Brasil, como o Teatro do Estudante do Amapá, o Teatro de Cultura do Maranhão, o Teatro de Cultura da Bahia, o Teatro Rural do Estudante, o Teatro do Estudante do Paraná, o Teatro Universitário de Campinas etc. Além da apresentação de peças, foram realizadas também exposição de painéis e mesas-redondas. Programa do evento. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Quadro 13

Evento	Local	Ano
I FNTE	Recife (PE)	1958
II FNTE	Santos (SP)	1959
III FNTE	Brasília (DF)	1960
IV FNTE	Porto Alegre (RS)	1962
V FNTE	Rio de Janeiro (RJ)	1968
VI FNTE	Aldeia de Arcozelo ⁵⁹	1971
VII FNTE	Aldeia de Arcozelo	1975

Ainda que os festivais, neste livro, sejam apenas aludidos enquanto evento, não deixa de ser irresistível apresentar, no momento, dois testemunhos, contidos nas cartas analisadas, que ilustram o que este representava para os seus participantes. As cartas servem ainda como síntese do campo amador que aqui se procurou defender em termos de sua constituição, tendo em vista a atuação de Paschoal na sua formação e manutenção. O primeiro a ter “voz” é Armando Maranhão:

Orgulho-me [...] em possuir amigos de todo o Brasil, onde mantenho correspondência, graça aos Festivais e a oportunidade que você me tem dado, pois até agora e desde a fundação do TEP em 1948, foi a única pessoa que tem auxiliado o nosso grupo. Assim possuo amigos de todo território nacional, como: Margarida Schivazappa, Carlos Miranda e Maria Silvia, no Pará; Ubiratã Teixeira, no Maranhão; Nadir Sabóia, no Ceará; Meira Pires, no Rio Grande do Norte; Luiz Porto Carreiro, ClênioVanderlei, Wilson Max, Maria José e Waldemar de Oliveira, em Pernambuco; Braúlio Leite, Oswaldo Leite, Pedro Onofre e Linda Mascarenhas, em Alagôas; João Costa e Alencarzinho, em Sergipe; Nadir da Costa e Silva, na Bahia; Otavinho Arantes, em Goiás; Isaac Bardavid, no Estado do Rio;

⁵⁸ A Aldeia de Arcozelo foi o último empreendimento cultural de Paschoal. Tratava-se de uma fazenda colonial portuguesa do século XVIII, situada no município de Paty do Alferes (RJ), onde ele pretendia criar uma faculdade de artes que abarcasse o ensino de todas as atividades desse campo, como dança, música, teatro, escultura e poesia. Atualmente, a Aldeia de Arcozelo integra a estrutura da Funarte.

Jorge Levy, Herculano Carneiro, Orlando Amaral, Francisco Fernandes, B. de Paiva no Distrito; Giustino Marzano, João Cheschitti, em Minas Gerais; Genildo Gomes e José Porto, na Paraíba; Salvio de Oliveira em Além Paraíba; Mauro Teixeira de São Carlos; Oswaldo Leituga de Santos; Amir Haddad em S. Paulo, Antonio Abujamra, do Rio Grande do Sul.
A você, só a você, eu agradeço tudo isto.⁵⁹

De forma mais contida e resumida que Armando Maranhão, se expressou Lauro Montes Filho:

É preciso lembrar que a integração nacional começou uns 20 anos antes da Transamazonica, com a realização do I Festival de Estudantes, em Recife, quando você reuniu o arquipélago da cultura existente no Brasil, num só lugar, cada um trazendo e levando para as suas paragens a mensagem, a certeza de que estamos destinados a um lugar definitivo num futuro próximo.⁶⁰

Esses dois homens, também em carta a Paschoal, mostram que o campo amador, além de se fortalecer com o intercâmbio entre os seus integrantes, se expandiu no desdobramento de experiências que já constituíam, de alguma forma, uma disseminação do TEB, sugerindo a formação, por assim dizer, de uma segunda geração do teatro amador no país. Novamente, é Armando Maranhão quem começa:

Agora, dia 18 de Outubro vou completar 10 anos como Presidente do TEP, que fundei em 1948 (11 anos de vida). [...] A minha maior alegria é que a semente frutificou e assim, Nitis Jacon, criou o T. do Estudante de Arapongas, na cidade do mesmo nome, em minha homenagem e ao mesmo tempo, é um filial do TEP. — Agora outro componente do TEP e meu aluno da Escola de Arte Dramática e que comigo foi ao I Festival de Teatro Infantil ai no Rio, fez seu grupo no norte do Estado e eu já estou fazendo os desenhos dos cenários pedidos para a peça de Estréia. — Henrique Ghypek, elemento do TEP,

⁵⁹ Curitiba, 30 de setembro de 1959. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁶⁰ Mossoró, 21 de agosto de 1971. Acervo Paschoal Carlos Magno.

que fez teatro ambulante comigo, além de ser meu aluno na E.A.D para o qual consegui uma bolsa de Estudos na Fundação Brasileira de Teatro, tem se projetado no Teatro da Praça e dirigido um grupo em Barra Mansa. — Magnólia Duarte, que levei para o Recife no I Festival Nacional de Teatro de Estudante, mudou-se para Santa Catarina, onde já deu início ou grupo de Amador local.⁶¹

De Mossoró (RN), e depois de dez anos que Armando Maranhão vê os frutos de seus esforços repercutindo, Lauro Montes Filho, envia notícias semelhantes a Paschoal:

Aqui em Mossoró neste ano houve uma verdadeira explosão de teatro. Depois de 10 anos que fundamos o teatro de estudantes e numa luta feroz que você bem conhece vemos surgir os frutos do nosso trabalho. A mocidade está se empolgando por teatro. Com a fundação da Universidade Regional Rio Grande do Norte, da qual é reitor o nosso amigo João Batista Cascudo Rodrigues, a coisa está tomando um rumo bem mais amplo. Todos os colegios e faculdades estão ensaiando peças e o entusiasmo dos estudantes é grande. Na Faculdade de Filosofia estão com “Arena conta Zumbí”, na de Serviço Social com “O santo e a porca”, no Colegio das Freiras com “O Problema”, no Instituto de Educação com “O Capitão e o Cabra” e outro elenco que me pediu um original. E acima disto tudo o Cascudo conseguiu com Felinto que o SNT promovesse patrocinado pela Universidade um curso de teatro no mês de Julho com a participação de professores, diretores vindos daí do Rio e de Recife. Nesta época será fundado o Teatro Universitário. E no meio de tudo isto estamos nós pois para qualquer lado que olhamos ha sempre um de nós do teatro de Estudante à frente ou no meio do movimento. Estive conversando com Cascudo e estamos trocando ideias a respeito de realizarmos no encerramento do curso um mini-festival de teatro de estudantes universitários

⁶¹ Curitiba, 30 de setembro de 1959. Acervo Paschoal Carlos Magno.

que abrangesse os universitários do Ceará, R.G. do Norte, Paraíba e Pernambuco. A coisa ainda está embrionaria mas talvez dê certo. Aí então será a vez de você voltar a Mossoró. Prepare-se. Você vê como isto nos satisfaz. Este movimento todo nós sabemos que foi feito de nossa constancia sem medirmos sacrifícios para fazermos ressurgir o gosto pelo teatro em Mossoró que passou de 1920 mais ou menos até 1959 sem se fazer nada. Lutamos 10 anos e vencemos; todo mundo quer fazer alguma coisa. É uma beleza!⁶²

Considerações sobre o amadorismo teatral no Brasil do século XX

O amadorismo moderno, que se alastra pelo Brasil a partir do final da década de 1930 de modo a constituir um campo e um movimento, ainda precisa ser analisado em virtude do contexto pelo qual se deu a sua disseminação. Tendo em vista as cartas dos amadores examinadas, foi possível apenas indicar a sua existência observando a delimitação de seu contorno por meio da sua formação. O intuito por ora foi apenas apresentar que a potência do teatro amador, no interior do teatro brasileiro moderno, ultrapassa a fase de instalação. Até porque é em meados da década de 1940 que o amadorismo ganha força, não podendo ter o seu “ciclo heróico”⁶³ encerrado em 1948, quando surgem os já referidos Teatro Brasileiro de Comédia e Teatro Popular de Arte.

Alguns indícios da constituição e da propagação do campo amador, além do que já pôde ser observado na correspondência passiva de Paschoal posta sob estudo, merecem, entretanto, ser aqui apresentados para assinalar, além do que tange à memória de Paschoal, a institucionalização do amadorismo como campo, inclusive, no âmbito do próprio setor teatral e do Estado, principalmente em locais e em regiões em que não surgiu um “mercado” de teatro moderno.

Em 1951, no Rio de Janeiro, ocorreu o I Congresso Brasileiro de Teatro, evento que reuniu cerca de 200 pessoas, de todo o país, com o objetivo de discutir temas ligados ao setor (Camargo, 2012). Paschoal participou do evento como integrante de uma delegação representativa da Casa do Estudante do Brasil, e presidiu uma comissão de amadores. Algumas teses a respeito do amadorismo

⁶² Mossoró, 24 de abril de 1969. Acervo Paschoal Carlos Magno.

⁶³ A expressão é de Prado (1988, p. 41), que diz: “O ciclo heróico do amadorismo encerra-se em 1948, com a estréia não menos rumorosa de *Hamlet*, apresentada pelo Teatro do Estudante do Brasil”.

foram desenvolvidas por conjuntos do Norte e do Nordeste, pelos anais do evento é possível conhecer o seu conteúdo. De forma geral, elas confirmam a situação de penúria, exposta em cartas a Paschoal, e abordaram os seguintes pontos: o amparo do governo mediante oferta de subvenções; a organização, em bibliotecas públicas ou privadas, de seções especializadas em teatro; e a promoção de cursos de férias ou a criação de escolas dramáticas destinados aos amadores situados fora do Distrito Federal. Valdemar de Oliveira foi o mais categórico ao tratar das dificuldades que caracterizam a prática amadora nos demais estados da federação:

Tudo, aí, é precário: pela falta de teatros, pela ausência de ensaiadores, pela escassez de peças, pela carência de material de cena, de material de maquiagem, de cabeleiras, figurinos, etc. Montar uma peça em tais condições constitui um ato de heroísmo, quando apenas sobram os elementos do elenco, e, em cada um deles, o idealismo construtivo que nem sempre logra neutralizar algumas dessas deficiências. (Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro, 1951, p. 137)

Além dos obstáculos que os amadores insistiam em expor, amparados na abnegação das suas iniciativas, outra proposta lançada durante o evento merece atenção, pois trata da própria inquirição do amadorismo como campo, ainda que em âmbito regional. Geraldo Augusto de Carvalho, do Teatro Experimental de Arte do Rio Grande do Norte, sugeria a criação de uma Federação Nordestina de Teatros Experimentais, composta por grupos de Pernambuco, da Paraíba, do Rio Grande do Norte e do Ceará. A justificativa para a criação da entidade era “para que o teatro no Nordeste do Brasil se desenvolva com maior rapidez e melhor assimilação, é necessário um trabalho de equipe” (ibidem, p. 132). Nota-se, portanto, que o fortalecimento do amadorismo como prática e movimento era visto por alguns, ainda na década de 1950, como fator para o soerguimento do próprio teatro, em especial quando este estava situado fora das duas principais capitais do Sudeste do país.

Em 1953, ocorreu a segunda edição do Congresso Brasileiro de Teatro, em São Paulo. De menor amplitude, no evento também foram discutidas teses acerca do amadorismo teatral. E duas delas, defendidas por Elvira Rodrigues Gomes e por Maria Clara Machado, pediam a criação de um festival em que jovens companhias amadorísticas tivessem a oportunidade de confronto e intercâmbio. Além disso, no encerramento do evento, o secretário geral do SNT, Oswaldo

Corrêa, procurou apontar algumas das conquistas do órgão, dentre as quais a prestação de assistência técnica ao teatro amador, por meio das ações de uma comissão criada especialmente para atender o campo:

Criando a Comissão de Teatro Amador (o SNT) vem prestando assistência técnica a conjuntos amadoristas, mandando aos Estados ensaiadores para orientação e preparo de espetáculos. Nos primeiros meses deste ano, por exemplo, esteve em Curitiba o professor Otavio Rangel a ensaiar o Teatro do Estudante do Paraná. Presentemente, o mesmo diretor de cena se encontra na Bahia, tendo aos seus cuidados o elenco dos *Fantoches*. Já, no Distrito Federal, o professor Rosa Mathews dirige o grupo de amadores em organização da União das Operárias de Jesus. Recebem os grêmios teatrais amadoristas do S.N.T. cópias de peças marcadas, com roteiro de contra-regra, de indumentária, de cenografia, etc. (Segundo Congresso Brasileiro de Teatro, 1953, p. 178)

A comissão foi criada por Aldo Calvet, diretor do SNT entre 1951 e 1954,⁶⁴ pela Portaria nº 2, de 19 de janeiro em 1953. Conforme o seu primeiro artigo, a comissão tinha como finalidade “dar incremento ao movimento de teatro amador que se pratica no Rio de Janeiro e em todos os Estados do Brasil”.⁶⁵ E entre suas atribuições estava a realização de um cadastro de conjuntos amadores, visando reunir informações sobre os espaços em que eles representavam e qual repertório encenavam.⁶⁶ Os nomes a compor a Comissão de Teatro de Amadores foram designados por outra portaria, de nº 4, instituída na mesma data, e eram os seguintes: Augusto de Freitas Lopes Gonçalves, o presidente,

⁶⁴ A atuação de Aldo Calvet no interior do órgão é entendida por Camargo (2013) a partir de uma diversificação das iniciativas do SNT e da ampliação da sua atuação em termos espaciais. Durante sua gestão, Calvet fundou a Companhia Dramática Nacional, criou a Comissão de Teatro Infantil, e instituiu o Conselho Consultivo de Teatro — este último responsável por opinar sobre assuntos referentes ao teatro no país, e sobre concessões de auxílios financeiros distribuídos pelo órgão. De acordo com a historiadora, a trajetória de Calvet como diretor do SNT se caracteriza pela “busca de apoio político no campo teatral em uma tentativa de incrementar o papel desempenhado pelo órgão na administração pública e, para além das fronteiras burocráticas, colaborar para o desenvolvimento do teatro brasileiro” (ibidem, p. 16).

⁶⁵ KELLY, Celso. Teatro de Amadores. *A Noite*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1953, p. 5.

⁶⁶ MAGNO, Paschoal Carlos. Ronda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1953, p. 11.

Agnello Macedo, Gustavo Accioly Dória, Daniel Rocha e Antonio Augusto Marques da Silva.⁶⁷

Ações como essa e discussões nas duas primeiras edições do congresso iluminam a amplitude do campo amador percebido na correspondência dos amadores, e elucidam o fato de que, se Paschoal era tido como o centro do movimento amador no Brasil, isso não quer dizer, no entanto, que a ampliação e a manutenção do amadorismo no país tenha dependido só dele, ou que tenha se dado somente em torno dele. As implicações da disseminação da prática amadora com os propósitos que até aqui foram elencados — o desenvolvimento social, a elevação cultural e o soerguimento do teatro como setor na sociedade civil — merecem ser investigadas em razão não só dos diversos conjuntos amadores que participaram desse processo, mas em virtude daquilo que os unia.

⁶⁷ Portaria nº 4, de 19/1/1953. Serviço Nacional de Teatro — Portarias. Cedoc/Funarte.



Figura 55
Sônia Oiticica como Julieta em 1938. Arquivo Geraldo Avellar.

O TEATRO RURAL DO ESTUDANTE tem a subida honra de convidar **V.S. e família** para a conferência que fará realizar, na palavra de **PASCHOAL CARLOS MAGNO**, sôbre o tema "**Da importância do teatro na cultura de um povo**", às 20 horas, sábado, 10 de abril de 1954, no Colégio Belisário dos Santos.

Figura 56
Convite impresso. Acervo Paschoal Carlos Magno.

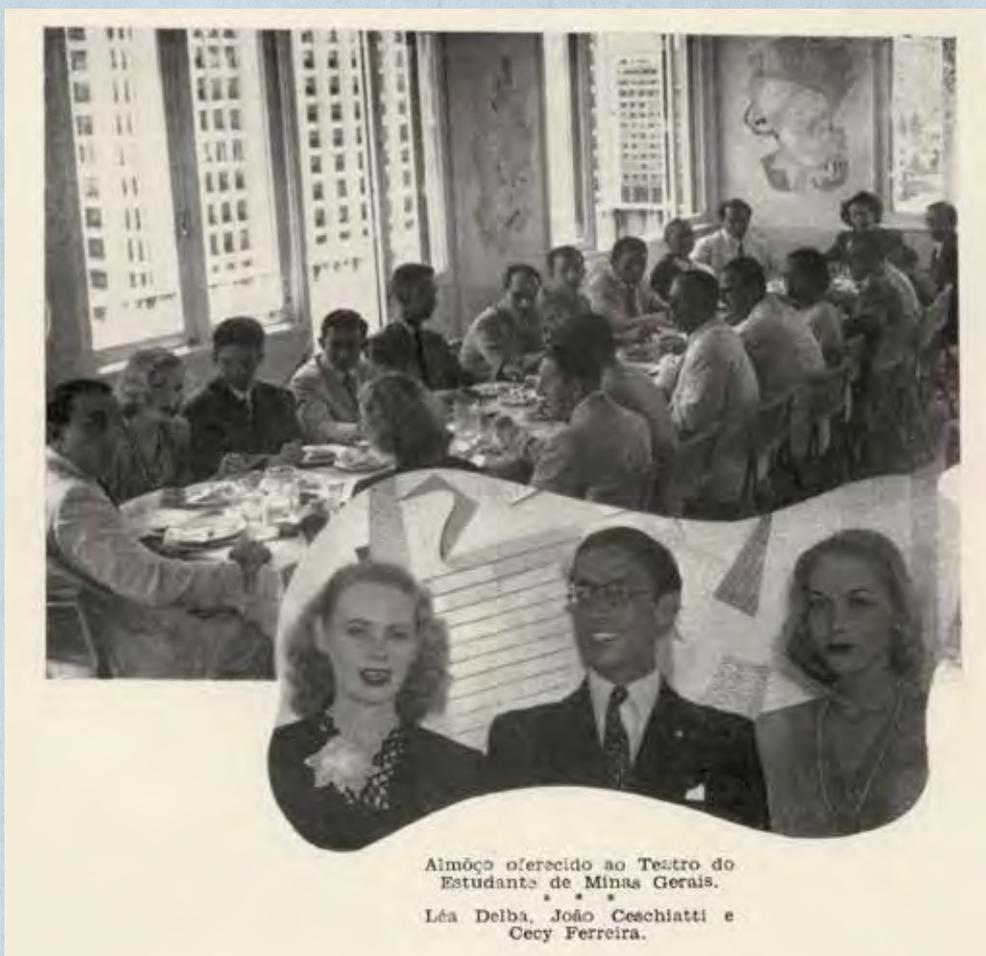


Figura 57

Aspectos do almoço oferecido ao Teatro do Estudante de Minas Gerais e destaque de alguns de seus integrantes. Imagem localizada no *Relatório 1947* da Casa do Estudante do Brasil. Acervo Paschoal Carlos Magno.

conclusão

Paschoal desdobrou suas atividades, disseminou-as por todo o País, exerceu sua influência por toda a parte. Tornou-se um ministro sem pasta [...]. Sua obra é imensa e multiforme, precisa do espírito coordenador de um historiador.

Mário Nunes, 1960¹

¹ NUNES, Mário. Palavras minhas a Pascoal e Van Jafa. *Jornal do Brasil*, 15 jun. 1960, 2^o cad., p. 03. Crônica escrita em ocasião da saída de Paschoal do *Correio da Manhã*. O documento pode ser encontrado transcrito em: CARVALHO; DUMAR, 2006.

Quando se trata de Paschoal, costuma-se dizer que ele foi o maior animador do teatro brasileiro no século XX. Seus contemporâneos, em especial aqueles que se dedicaram ao registro historiográfico de seus feitos, costumavam definir a importância de Paschoal para a arte cênica nacional em razão da extensão das suas ações — tanto em termos do alcance geográfico quanto no que se refere à duração de suas iniciativas. Assim, a obra de Paschoal, como homem de teatro e cultura, ficou diluída na vastidão de seus atos, restando muitas vezes como o cadinho de um passado glorioso apenas o arroubo que caracteriza grande parte de suas façanhas, as quais são explicadas, geralmente, pelo seu caráter idealista. Diego Molina (2009), ao tratar desse aspecto da memória de Paschoal, assevera:

[...] a expressão “animador cultural”, frequentemente associada ao nome de Paschoal Carlos Magno [...], acaba se mostrando, hoje, antiquada e pejorativa. Faz-se necessário retirar suas obras do plano abstrato da “animação” em direção a um outro conceito, o de *empreendedor cultural*, um agente de mobilização e projetos. (Ibidem, p. 13-14; grifo do autor)

Considerando, portanto, as afirmações estabelecidas por Molina — assim como o esforço que se acredita ter sido feito até aqui para realizar uma análise de perspectiva histórica do Teatro do Estudante do Brasil —, optou-se por concluir este livro buscando esquadriñar numa síntese do TEB os seus contornos como projeto. A tarefa se impõe ainda porque se acredita estar aí o amálgama de uma discussão mais ampla acerca do papel do amadorismo teatral no interior do teatro brasileiro moderno, que transpassa a promoção de noções estéticas essenciais para a emergência desse processo. Talvez o que no final esteja se debatendo seja o próprio significado de modernidade impresso pela historiografia ao nosso teatro... Mas, por ora, compete definir as balizas teóricas para a definição do conceito de projeto.

Em vista da intenção principal deste estudo — a de analisar o TEB com base em seus espetáculos, mas sem encerrar a compreensão do fenômeno teatral nos limites da cena ou do texto —, mostraram-se extremamente válidas para a discussão da dimensão do grupo como projeto as considerações erigidas por Gilberto Velho (1997) acerca dessa noção no âmbito da antropologia contemporânea. Pois, ao examinar o projeto como um conjunto de ideias e conduta de propósitos específicos, Velho articula dois elementos importantes para se perceber a criação do TEB além de uma atitude *espontaneísta* de seu fundador: o indivíduo e o momento histórico. Para ele, longe de ser condicionante ou determinante, o

contexto no qual nascem os projetos individuais é parte constituinte deles, sendo sua compreensão, portanto, “fundamental e não residual ou complementar” (ibidem, p. 34):

O que a noção de projeto procura é dar conta da *margem relativa de escolha* que indivíduos e grupos têm em determinado momento histórico de uma sociedade. Por outro lado, procura ver a *escolha individual* não mais como uma categoria residual da explicação sociológica mas sim como elemento decisivo para a compreensão dos processos globais de transformação da sociedade. (Ibidem, p. 110; grifos do autor)

A relação assinalada por Velho entre indivíduo e sociedade como base de um projeto é indispensável para que se entenda o TEB como um programa de ação deliberada, uma vez que a sua finalidade como arte se explica na justificativa cívica que Paschoal imprime ao seu teatro; uma justificativa, aliás, que só pôde ser cogitada porque uma nova ideia de nação surgiu com a centralização do poder, a partir da subida de Vargas. Isso quer dizer que o TEB é fruto de um ideário nacionalista que marca o período no qual foi fundado, e que as reformulações estéticas aventadas pelo grupo — como a figura do diretor, o ator-intérprete e a formação continuada do artista — são elementos que, se visavam o soerguimento do setor teatral, objetivavam acima de tudo a elevação cultural da nação. Nunca é demais lembrar que o TEB nasceu no momento que a cultura é institucionalizada em meio à construção da máquina burocrática, durante o Estado Novo. Portanto, a chave para se compreender o Teatro do Estudante como projeto está na sua alta densidade política, sintetizada na já bastante referida denominação que Paschoal dava ao seu empreendimento: “teatro de massas”.

O termo era utilizado por Paschoal para definir o TEB quando ele queria ressaltar a sua finalidade educativa. Porém, a expressão “teatro de massas” liga o grupo, como projeto de Paschoal, a uma concepção de teatro própria aos regimes autoritários e totalitários dos anos 1930. A relação foi apontada por Sábato Magaldi ao comentar, no *Diário Carioca*, uma conferência de Paschoal acerca do teatro no Brasil, realizada em 1951 com patrocínio da Liga Universitária Católica, no Rio de Janeiro. Magaldi, ao se opor à função didática que Paschoal acreditava ter o teatro, constata: “Sem assemelhar o conceito de Paschoal às doutrinas totalitárias, lembro que elas usam o teatro como meio de propaganda para as suas ideias” (apud Assunção, 2012, p. 259). A ligação entre o TEB e o teatro no seio do totalitarismo não deve, no entanto, ser entendida a partir

de uma via expressa, mas tampouco deve ser esquecida. O próprio Paschoal, em algumas vezes em que falou acerca do “teatro de massas”, mencionou experiências e espetáculos originários da Alemanha, da Itália e da União Soviética. Uma dessas declarações, a mais recuada no tempo dentro dos registros localizados, deixa claro que vem daí o aspecto educativo, e político, que Paschoal destinaria ao seu grupo, e imprimiria ao amadorismo de forma geral:

É sabido de todos que o teatro é o maior fator de educação das massas. Compreendendo-o assim a Rússia e a Itália, para só falar nos países que são, no panorama universal do momento, duas antíteses construtoras, prestigiam, de maneira exuberante o teatro, dele se utilizando, assim como o rádio, para a pregação de seus princípios, conduzindo e plasmando a massa, sem fatigá-la.²

Entretanto, sem perder de vista as indicações de Gilberto Velho (1997), é preciso perceber que, se Paschoal encontrou na relação entre teatro e Estado estabelecida no interior dos regimes autoritários e totalitários a razão do seu teatro, foi porque a conjuntura sociopolítica do Brasil, nos anos 1930, permitiu a aproximação. Pois, como afirma o antropólogo, o projeto, ainda que uma construção individual, nasce dentro de um “campo de possibilidades, circunscrito histórica e culturalmente, tanto em termos da própria noção de indivíduo como dos temas, prioridades e paradigmas culturais existentes” (ibidem, p. 29). A força do contexto pode ser medida ainda pelo fato de Paschoal não ter sido o único a construir tal “ponte”. Averiguar a questão não é procurar isentar ninguém de nada, posto que o debate sobre o tema é delicado, mas assinalar uma influência pouco comentada na nossa historiografia teatral, quando se fala de teatro moderno: a arte compreendida em termos educacionais e promocionais no seio do totalitarismo e do comunismo.

Em janeiro e em maio de 1937, duas conferências realizadas pela Comissão de Teatro Nacional — “Teatro — padrão de cultura”, de Sá Pereira, e “Teatro brasileiro/Teatro infantil”, de Joracy Camargo — pautaram-se nas experiências

² *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1^o jan. 1932. Recorte de jornal. Acervo Paschoal Carlos Magno. Paschoal deu essa declaração em ocasião da visita da Companhia Brasileira de Comédia à capital paulista, com a peça *Andaime*, de Paulo Torres, anunciada como o teatro social no Brasil. Na época, Paschoal ocupava a função de diretor artístico do conjunto, posição conquistada graças a sua afinidade com Jaime Costa, dono da empresa, com quem ele trabalhou no início dos anos 1930, no âmbito do teatro profissional. Sobre a relação dos artistas, ver Fontana (2009).

de regimes autoritários e totalitários para discutir a decadência do teatro nacional, consequência do mau gosto do público (Collaço, 2009). Enquanto Joracy Camargo fiava-se no modelo soviético — na época, ele retornara de uma longa viagem à Europa que englobou uma visita à terra de Stálin —, Sá Pereira pautava-se no teatro da Alemanha de Hitler e da Itália de Mussolini. Para ambos, a intervenção estatal no que tange ao teatro deveria se dar pela orientação das “massas”, a partir da oferta de um teatro mais inclinado à erudição.

No ano seguinte, foi a vez de Procópio Ferreira sugerir a Vargas um plano que objetivava a utilização do teatro como meio de propaganda da ditadura varguista, que mal acabara de nascer.

Para isso, o ator se dispunha a organizar um repertório de caráter político constituído por textos que exaltassem os benefícios da nova Constituição e criticassem os erros e defeitos do regime passado. Também sugeria apresentar peças “como de autoria de soldados e operários, para maior afirmação do espírito democrático do Estado Novo”. (Camargo, 2011, p. 163)

O presidente encaminhou a proposta de Procópio a Capanema, que rejeitou o plano alegando em sua resposta inicial: “Não me parece que venha a ter êxito um teatro destinado a pregar um regime. A não ser na URSS, julgo que isto não se faz em parte alguma” (apud Williams, 2000, p. 264).

Essas iniciativas e ações mostram que a proposição de Paschoal de um “teatro de massas” era consonante a um pensamento formalizado nos anos 1930, que via no teatro um fim diferente do entretenimento ou da fruição estética. A possibilidade da constituição de uma tríade estabelecida na relação entre “educação/promoção de valores, teatro e nação” se deu porque o crescente intervencionismo do Estado permitiu uma aproximação com ideologias que preconizavam essa associação. No caso do TEB, o centro em torno do qual gravitavam tais instâncias era o repertório. Com a divulgação de clássicos, Paschoal pretendia a elevação cultural das massas e a criação de plateias.

Entretanto, é preciso perceber que, se o eixo da ação, no caso do TEB, foi a montagem de obras-primas da literatura ocidental e nacional, o núcleo duro do projeto de Paschoal não estava nos clássicos. Ele estava no ideário que o grupo representava — o teatro a serviço da nação, a construção da nação pela arte. No depoimento de Paschoal ao MIS, ele esclarece que todos os seus trabalhos em prol da cultura nacional visavam “tornar o Brasil mais digno no panorama do mundo” (Magno, 1967). Nota-se então por onde ele começou a sua atuação em

direção àquilo que ele acreditava ser a sua contribuição para o desenvolvimento do país: na “implementação” do mundo no Brasil. E o mundo, para Paschoal e muitos outros, naquele momento, era o Ocidente, e, de forma mais restrita ainda, a Europa. Logo, fazia-se necessário equiparar o teatro daqui ao de lá, e educar o nosso povo com uma lição aprendida com os de fora.

O ideário do TEB, calcado na associação entre “teatro, nação e arte” — sendo possível acrescentar ainda a juventude como força motriz —, é o que repercute em termos de expansão do grupo como modelo, ou, ainda, o que garante a posição de centralidade de Paschoal no campo do amadorismo teatral, no interior do teatro brasileiro moderno. Portanto, o que o grupo traz de mais conciso, em termos de proposta e como projeto, é a atribuição de uma finalidade política ao teatro. Porque o reclame pelo soerguimento ou renovação do setor — para o qual Paschoal, com base nos espetáculos do TEB, acreditava estar contribuindo — não se explica só em razão de oferecer a uma determinada plateia peças mais afinadas ao gosto de uma gente mais culta e rica. O que estava em pauta era fazer do Brasil uma nação por meio do teatro, do teatro de arte. É esse o capital simbólico com o qual o TEB opera; e ele é tão alto que os anseios de Paschoal à frente do grupo repercutem como um movimento que parece estar longe de poder ser definido apenas como “de elite” — mesmo que exista uma estratificação e hierarquização social por trás da divisão entre os que ensinam e aqueles que devem apreender, quando se trata de uma nação.

A questão da repercussão do TEB e do lugar de destaque que Paschoal ocupou no seio do amadorismo teatral, como fundador e diretor do grupo, serve ainda para mostrar como a relação entre teatro, nação e arte esteve em voga no Brasil a partir dos anos 1930 — de modo a constituir ponto-chave para a compreensão do nosso teatro moderno. Gilberto Velho (1997) esclarece que a estabilidade e a continuidade de um projeto que se torna supraindividual depende “de sua capacidade de estabelecer uma definição de realidade convincente, coerente e gratificante, em outras palavras, de sua eficácia simbólica e política propriamente dita” (ibidem, p. 36). Trata-se, portanto, de perceber o “potencial intrínseco” do TEB como projeto, por meio “do conjunto de símbolos a que está condicionado e que veicula” (ibidem, p. 38). Pois, se o grupo de Paschoal teve tamanha entrada no Rio de Janeiro da época, e no país de um modo geral, é porque ele representava um ideal possível de ser compartilhado e acreditado.

As considerações estabelecidas permitem, então, uma conclusão a respeito da própria discussão sobre o amadorismo teatral no contexto do teatro brasileiro moderno. A investigação dos conjuntos e das iniciativas inseridas nesse

campo deve ser ampliada além da análise dos seus espetáculos ou atividades. Pois faz-se mister entender as intenções por trás dos projetos que as experiências amadoras encerram pelo exame dos seus propósitos a partir da ideia de nação. Porque, muitas vezes, e este é o caso preciso do TEB, a estética amadorística se explica além do tablado, no estreitamento das relações já indissociáveis, de maneira geral, entre teatro e sociedade. Acredita-se que, desse modo, seja possível ainda compreender a modernidade no que tange especificadamente ao teatro no Brasil como um processo autônomo, mesmo que cheio de referências advindas dos mais diferentes países. Aliás, no caso exato do teatro brasileiro moderno, acredita-se ser preciso romper com a ideia de que a autonomia artística tem a ver com a proposição de um teatro entendido como nacional no seu aspecto autóctone. Trata-se de aceitar e encarar o fato de que muito do nosso teatro moderno se deu a partir de crenças relacionadas às ideias de progresso e evolução, esmeradas num teatro que não o nosso, bastante condizentes com o contexto sociopolítico no qual ele nasce.

No mais, o que o estudo do TEB, do amadorismo e do teatro moderno oferece de forma geral, e de mais caro, é a questão: Qual é a função do teatro no que diz respeito à nação? Longe de ser *démodé*, a pergunta encerra várias outras, como a que se detém na discussão acerca do aspecto político do teatro além do engajamento que marcou, tão fortemente, o setor nos anos 1960. Ou, ainda, o debate, que permanece em voga, sobre a implicação em termos de finalidade que o amparo do Estado acarreta às artes cênicas nacionais. E antes que se tenha pressa em responder a qualquer uma dessas questões ou outras que venham a surgir em seus desdobramentos, é preciso perceber que não se trata nunca de dar solução para um problema, mas de não perder de vista a equação, porque ela resta — sabe-se até quando, considerando que ela não é eterna, posto que não é natural — como uma herança que os modernos nos deixaram. Pois foi no contexto do teatro moderno que se institucionalizou, no Brasil, a relação entre teatro, Estado e nação a partir da oposição de dois campos: o amadorismo e o profissionalismo. E, longe de ser a rivalidade estabelecida entre os novos e os antigos, nesse momento, uma briga por patrocínio, ela é uma disputa que traz, para o cerne das questões sobre o nosso teatro, o debate acerca da razão de ser dessa linguagem ou prática artística, em termos do significado político que a ela possa ser atribuído como sua justificativa.

anexo

Romeu e Julieta

Estreia — 28 de outubro de 1938

Teatro João Caetano, Rio de Janeiro (RJ)

Shakespeare

Versão portuguesa do Dr. Domingos Ramos

Apresentação: Dr. Abbadie Faria Rosa, director do Serviço Nacional de Theatro

Elenco (Por ordem de entrada):

1.º Acto:

Sansão, criado de Capuleto — Sandro Pollonio

Gregorio, criado de Capuleto — Francisco Sette

Abraão, criado de Montecchio — Mario Barata

Balthazar, criado de Romeu — Carlos Matos

Benvolio, sobrinho de Montecchio e amigo de Romeu — J. Batista de Alvarenga

Tebaldo, sobrinho da snra. Capuleto — Athayde Ribeiro da Silva

Pagem de Tebaldo — Francisco Sampaio

Capuleto — Victorio Capparelli

Snra. Capuleto — Ilka Salles da Fonseca

2.º Capuleto — José Amaral

Montecchio — Paulo Baptista Pereira

Snra. Montecchio — Ivette Salles da Fonseca

Della Scala, Principe de Verona — Justiniano J. Silva

Romeu, filho de Montecchio — Paulo Ventania Porto

Conde Páris, jovem fidalgo, parente do Principe — Geraldo Avellar

Pagem de Páris — Francisco Mais

Pedro — Milton Gaspar

Ama de Julieta — Elvira Salles da Fonseca

Mercucio, parente do Principe e amigo de Romeu — Antonio de Padua

Pagem de Mercucio — José Calheiros Bomfim

Um fidalgo — Nicéas Avellar.

2.º Acto:

Frei Lourenço, franciscano — Mafra Filho

4^o Acto:

Boticário — José Rivera Miranda
Segundo guarda — Cahue Filho
Mascarados, Veronezes, Guardas etc.

Produção: Paschoal Carlos Magno

Direção Scênica: Italia Fausta

Massas: Alunos das Escolas Secundarias e Superiores

Musica: F. Chiafitelli

Desenhos: Tilde Canti

Esgrima: Paulo Salvaterra

Cabeleiras: Assis

Bailados: Maria Olenewa e Corpo de Baile do Municipal

Cartazes e Propaganda: Sylvio Cerqueira — Percy Deane — José Moraes — Sandro Polloni — José Amaral

A Casa do Estudante do Brasil agradece a colaboração da Senhora Gabriella Bezanoni Lage, vestindo as massas e ajudando a parte scenographica do espectáculo

Musica

1^o Acto:

Concerto de lá menor — Vivaldi (Para instrumentos de arco)

Sarabanda — C. Saint-Saens

Serenata — A. Nepomuceno

2^o Acto:

Sommeil d'une Vierge — Massenet

Largo (orgão) — Haendel

3^o Acto:

Aria á l'antica (Preludio) — F. Chiafitelli

4^o Acto:

Visão Celeste — F. Braga

Marcha Funebre — Beethoven

Bailados:

1º Acto — Quinto quadro

1 — Sarabanda (musica de Saint-Saens)

Clara Bell — Elsa Carraro — Edith Vasconcellos — Antonia Bernardes — Anitta Miranda — Isaura Seramota — Jocelina Leal — Noemia Mattos — Waldemar Rodrigues — Edgar Sant'Anna — Americo Pereira — Jorge Livert — Carlos Leite — Lourival Leal — Manuel Monteiro — Walter Simmons

Solistas: Luiza Cardonell e Yuco Lindberg

2 — Serenata Medieval (musica de A. Nepomuceno)

Branca Brasil — Dina Pavone — Leda Yuqui — Salme Kenk — Helga Muttik — Clara Antunes — Italia Azevedo — Mary Binder — Diana Azevedo — Gertrudes Assan — Marilia Neri — Helena Pavone

Solista: Madeleine Rosay

3 — Reprise de Sarabanda pelo Corpo de Baile, Yuco Lindberg e Sonia Oiticica

- O vestido de Julieta, do 1º acto, foi desenhado e confeccionado pelo Snra. Edgar Sant'Anna
- Os outros vestidos de Julieta foram gentilmente executados pela "Pelleteria Siberia" — Gonçalves Dias, 51
- Os trajos da Senhora Capuleto — confeccionados pela Casa Sucena — Av. Rio Branco
- Chapéo de Páris, gentilmente offerecido pela "Casa Julieta" — P. Tiradente, 29
- Malhas da "Malharia Ondina" — Zamenhoff, 15
- Poltrona que pertenceu ao Principe Mauricio de Nassau, gentilmente cedida por Luiz de Gongora, antiquario — Rua Honorio de Lemos, 40
- Os moveis do quarto de Julieta pertencem ás senhoras Marcos de Mendonça e Viuva Queiroz Junior
- O Grande tocheiro de carvalho do mesmo é de propriedade de Paschoal Carlos Magno
- A bancada foi gentilmente cedida por Medina & Cia. — "A Razoavel"
- Lustros de ferro e punhaes florentinos gentilmente cedidos por Raphael Pacci & Cia. Ltd. — Avenida Rio Branco, 183
- Electrola gentilmente cedida pela Casa Italo-Brasil — Rua Buenos Aires

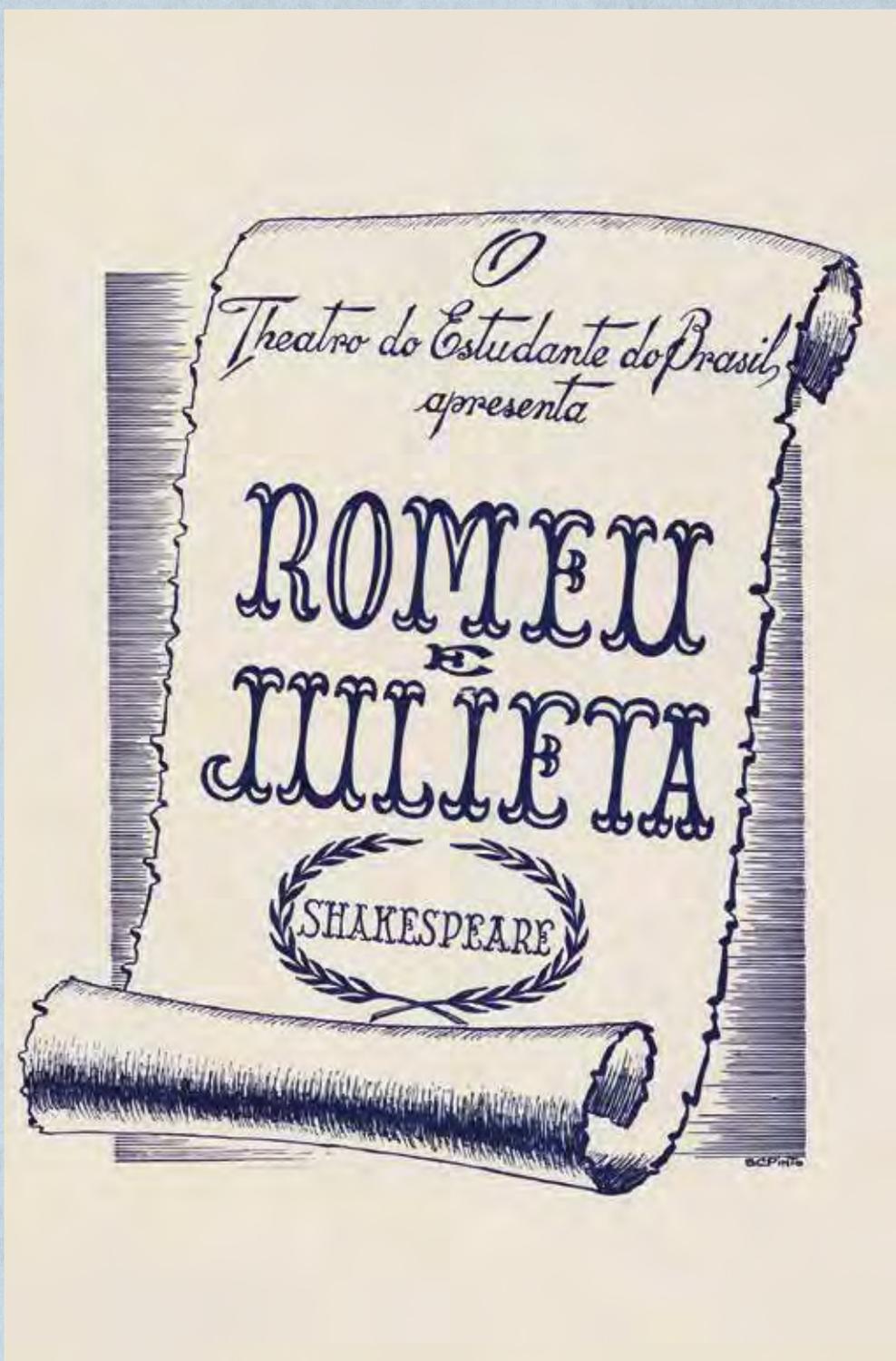


Figura 58
Programa do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Leonor de Mendonça

Estreia — 26 de novembro de 1939
Teatro Municipal, Rio de Janeiro (RJ)

Drama em cinco atos, de Gonçalves Dias
Adaptação de Paschoal Carlos Magno

Distribuição por ordem de entrada em cena:

Elvira Salles da Fonseca — Paula, camarista da Duquesa
Yara Salles — Leonor de Mendonça, Duquesa de Bragança
Damilo Ramires — Alcoforado
Athayde Ribeiro da Silva — D. Jaime, Duque de Bragança
Geraldo Avellar — Fernão Velho, camareiro-mór do Duque
Cahué Filho — Lopo Garcia, capelão do Duque
Antonio Di Monti — Rozeimo, pagem da Duquesa
Homens d'armas, nobres, pagens, criados etc.

Diretora cênica e ensaiadora: Esther Leão — Cenário, indumentária e mobiliário do 3º ato: Oswaldo Sampaio — Dansas: Corpo de Baile do Municipal — Coreografia: Yuco Lindberg — “Regisseur” — Americo Pereira — Massas: alunos das escolas secundárias e superiores — Contra-regra: Estudante Sandro — Música: Conjunto de guitarras, bandolins e violas sob regência do prof. João C. Pereira — Maquinaria: José Gonçalves — Ponto: Antonio Guimarães
Indumentária e cenário de propriedade do T.E.B.

- “Dá-me um beijo” do Romanceiro Português e de autor desconhecido é o título da musica executada durante o espetáculo
- A indumentária de todas as peças do T.E.B. foi confeccionada no “Atelier” Nieta
- Sapatos e botas especialmente feitas pelo T.E.B. pela fábrica Sóler
- Os chapéus usados pelos personagens do T.E.B. foram executados pela Casa Julieta
- Electrola gentilmente cedida pela A Melodia
- Os clichês deste programa são da Fotogravura Brasil
- Os retratos do Foto Alberto
- Moveis cedidos pela Senhora Anna Amelia Quieroz Carneiro de Mendonça

- Cadeira que pertenceu ao Príncipe Maurício de Nassau cedida por cortesia de Luis do Gongora. Antiquário.
- Prataria, baxelas, candelabros, bordados da Madeira etc., cedidas por gentileza de Antonio Corrêa, representante da Ourivesaria Reis Filho — Porto — Portugal
- Exposições permanentes na Casa Alemã
- Objéto de arte religiosa cedidos pela Casa Sucena

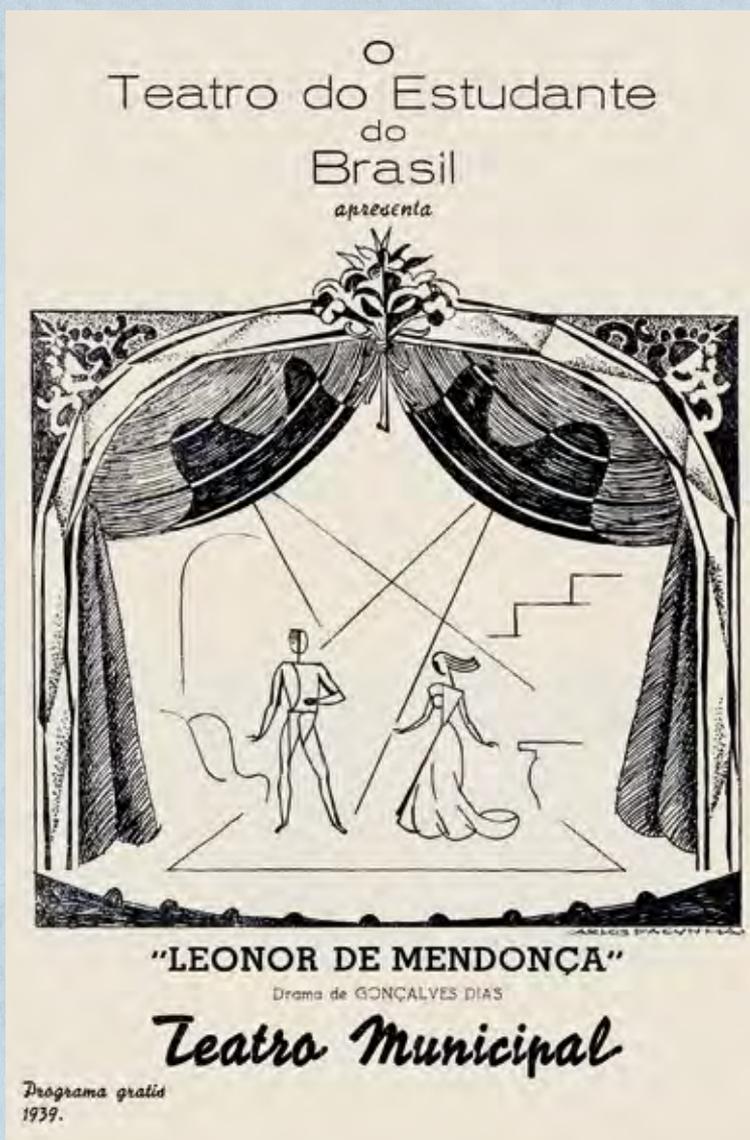


Figura 59
Programa do espetáculo. Arquivo Geraldo Avellar.

Os romanescos

Estreia — 12 de dezembro de 1939
Teatro Municipal, Rio de Janeiro (RJ)

Comédia lírica de Edmond Rostand
Tradução: Carlos Porto Carreiro

Distribuição por ordem de entrada em cena:

Sonia Oiticica — Sylveta

Paulo Porto — Roseu

Rivera Miranda — Benjamin, pai de Roseu

Sandro — Pacheco, pai de Sylveta

Cahué Filho — Braz, jardineiro

Geraldo Avellar — Straforel, espadachim

Antonio di Monti — Tabelaio

Espadachins, músicos, negro, homens com archotes, testemunhas etc.

Diretora cênica e ensaiadora: Esther Leão — Cenário: Oswaldo Sampaio — Indumentária e contra-regra: Sandro — Musica: Conjunto de violinos, sob a direção de Benjamin Golloni

Indumentária e cenário de propriedade do T.E.B.

- A indumentária de todas as peças do T.E.B. foi confeccionada no "Atelier" Nieta
- Sapatos e botas especialmente feitas pelo T.E.B. pela fábrica Sóler
- Os chapéus usados pelos personagens do T.E.B. foram executados pela Casa Julieta
- As roupas de "Benjamin" e "Pacheco", em Romanescos, foram cortadas pelo Prof. Geraldo Del Santoro.
- Electrola gentilmente cedida pela A Melodia

T.E.B.

Iniciativa da Casa do Estudante do Brasil

Diretor — Paschoal Carlos Magno

Diretora Cênica — Esther Leão

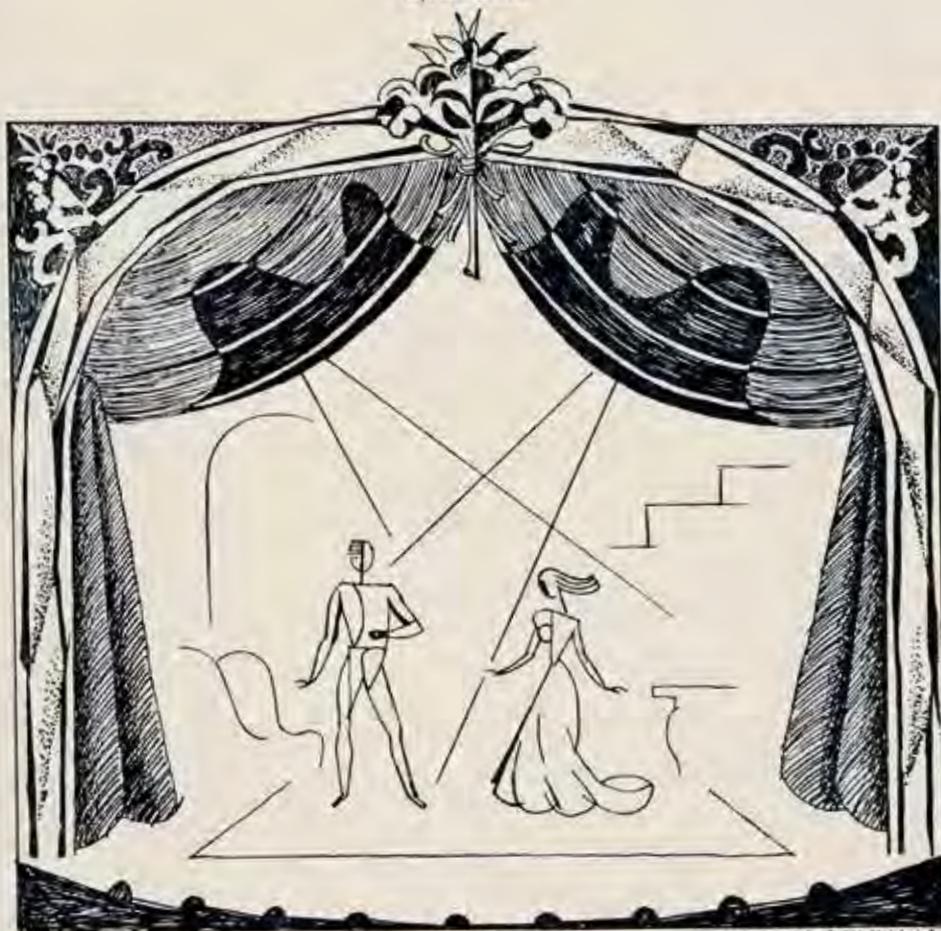
Diretores Executivos — Paulo Porto e Geraldo Avellar

Assistente — Cênico — Mafra Filho

Contra-Regra — Sandro

Cenógrafo — Oswaldo Sampaio

O
Teatro do Estudante
do
Brasil
apresenta



"OS ROMANESCOS"
Comédia lírica de EDMOND ROSTAND

Teatro Municipal

Programa gratis
1939.

Figura 6o
Programa do espetáculo. Arquivo Geraldo Avellar.

Dias felizes

Estreia — 17 de novembro de 1940
Teatro Regina, Rio de Janeiro (RJ)

3 atos e 4 quadros de Claude-André Puget
Tradução: Maria Jacintha

Personagens:

Por ordem de entrada:

Francine — Mariinha Abreu (Colegio Universitário)

Olivier — Athayde Ribeiro (Fundador)

Pernette — Sonia Oiticica (Fac. de Filosofia e Letras)

Mariana — Zezé Pimentel (Fac. de Filosofia e Letras)

Bernardo — Pedro Veiga (Colegio Universitário)

Miguel — Geraldo Avellar (Faculdade de Direito)

Cenografia de Sandro (Escola Visconde Mauá)

Regisseur — Sandro

Maquinista — Anibal Fernandes

José Fernandes — Ponto

Indumentária e cenário de propriedade do T.E.B.

As roupas de Sonia Oiticica dos 2º e 3º atos foram executadas por “DÓRA” — Móveis cedidos gentilmente por “A RENASCENÇA” — Retratos do FOTO STUDIOS “JOSÉ”

- Sonia Oiticica usa meias da Casa Rabelo

- Os Trajes de Geraldo Avelar são criações de “A Colegial”

Teatro do Estudante do Brasil:

Diretora: Maria Jacintha

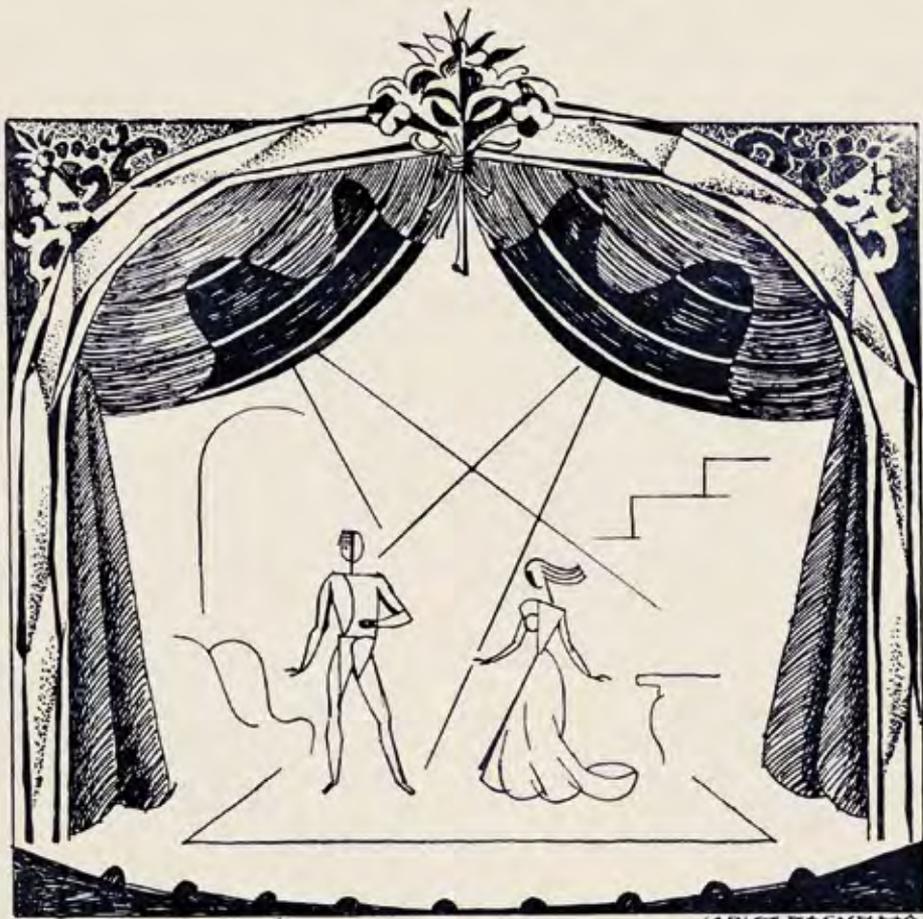
Ensaíadora: Esther Leão

Assistente cênico: Mafra Filho

Cenógrafo: Sandro Poloni

O TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL

APRESENTA



DIAS FELIZES

DE

Claude-André Puget

Figura 61

Programa do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

O jesuíta

Estreia — 19 de dezembro de 1940
Teatro Regina, Rio de Janeiro (RJ)

4 atos de José de Alencar, numa adaptação de Mafra-Filho

Personagens:

Por ordem de entrada em cena:

Conde de Babadela — José Fernandes

Alferes Miguel Correia — Sidney Johnson

José Basílio da Gama — Aldo Lins e Silva

Inês — Maria José

Estevam — Paulo Soledade

D. Juan Fuerte de Alcala — Newton Sharp

Constança — Sonia Oiticica

Dr. Samuel — Mafra-Filho

Daniel — José Abreu

Índio Garcia — Jair Silva

Padre Reitor — Antônio Di Monti

Ponto — Olímpio Caninê

Regisseur — Sandro

Maquinista — Anibal Fernandes

Cenários de: Sandro Poloni — Figurinos de: Osvaldo Mota

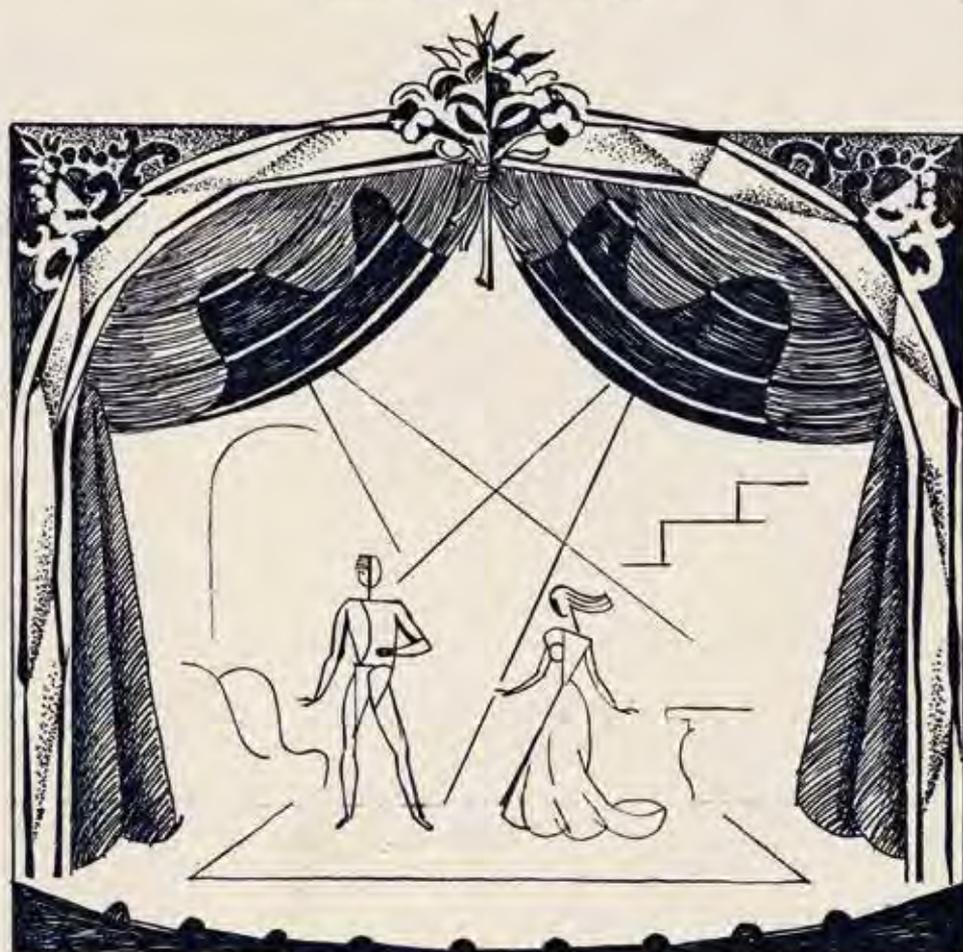
Indumentária e cenários propriedade do T.E.B.

Figurinos executados por Mme. Nieta

1940

O TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL

- APRESENTA -



- O JESUITA -

- DE -

José de Alencar

Figura 62
Programa do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

3.200 metros de altitude

Estreia — 12 de abril de 1941

Teatro Ginástico, Rio de Janeiro (RJ)

Original de Julien Luchaire — Tradução: Miroel Silveira

Personagens por ordem de entrada:

Sergio — Athayde Ribeiro

Vitor — R. Fortes

Arthur — Pedro Veiga

Bento — Milton Carneiro

Irineu — Dalmo Gaspar

Armando — Antônio Di Monti

Vivente — Paulo Soledade

Marta — Mariinha Abreu

Sônia — Sônia Oiticica

Zizi — Cacilda Becker

Georgette — Britz Dias

Maria Paula — Maria José Pereira de Souza

Magali — Dinorah Santos

Cenário de Osvaldo Mota — Execução de Anibal Fernandes

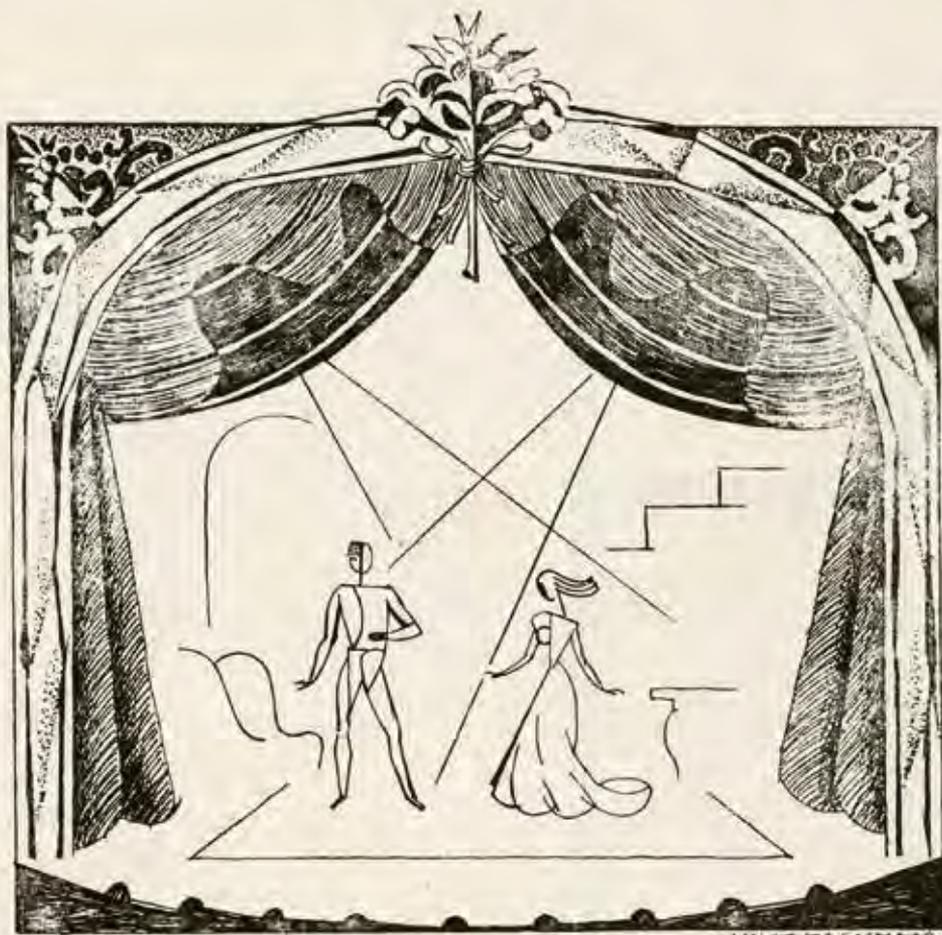
Ponto: J. Fernandes — Contra-regra: Carolino Teixeira

Figurinos confeccionados por Mme. Nieta

Sob os auspícios do S.N.T.

1942
O TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL

∴ APRESENTA ∴



"3200 METROS DE ALTITUDE"

Original de Julien Luchaire - Tradução de Miroel Silveira

Figura 63
Programa do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Como quiseres

Estreia — 21 de dezembro de 1942
Teatro Municipal, Rio de Janeiro (RJ)

Original de Shakespeare — Tradução: Isa Silveira Leal e Miroel Silveira

Música de Miroel Silveira

Personagens por ordem de entrada:

Orlando — Antonio Di Monti

Adão — Sergio Murilo

Oliveiro — José J. Carneiro de Mendonça

Diniz — Arthur Costa Filho

Carlos — Fadah Gattaz

Célia — Mariinha Abreu

Rosalina — Dinorá Santos

Pedro de Toque — Pedro Veiga

Le Beau — Antonio de Pádua

Duque Frederico — Orozimbo Martins

Duque Senior — José Fernandes

Amiens — Isolino Teixeira

1^o Lord — Fernando Pedrosa

2^o Lord — Hélio Silva

Corino — William Matos

Silvius — Lauro Pavani

Tiago — Alberto Perez

Audrey — Amélia Coelho

Phebe — Lêda Vasconcelos

Guilherme — Fernando Cardim

Himeneu — Thetis

Tiado de Boys — João Zacarias

Aurea Pegina, Isabel dos Santos, Antonio dos Santos, Lêna Abreu, Mona Lisa,
Lia Aranha, Fernanda, Lucia Reis, Helio Brena, Nadja Abreu.

Figurinos de Oswaldo Mota — Cenários do Teatro Municipal

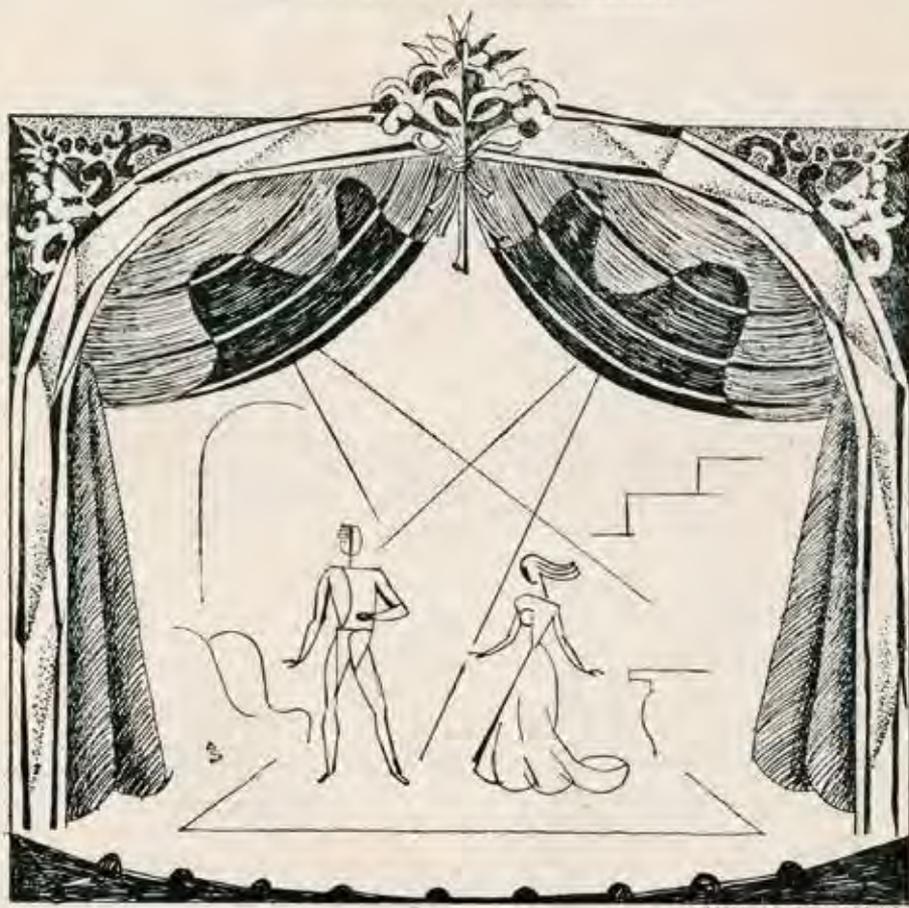
Indumentária de propriedade do T.E.B., confeccionada por Mme. Nieta
Adereços e Decorações de Moacir Souza

Sob os auspícios do Serviço Nacional de Teatro

O TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL

APRESENTA

— EM HOMENAGEM A INGLATERRA —



“COMO QUISERES”

Original de Shakespeare - Tradução de Miroel Silveira e Isa S. Leal

Figura 64
Programa do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Palmares

Estreia — 21 de dezembro de 1944

Theatro Municipal, Rio de Janeiro (RJ)

Poema lírico em seis jornadas de Stella Leonardos da Silva Lima

Direção cênica: Esther Leão

Direção geral: Paschoal Carlos Magno

Assistente do diretor: José Jansen

Secretário: Daniel Caetano

Personagens (pela entrada em cena):

José — Hélio Tys

Augusto — Daniel Caetano

Joana — Lucia de Negreiros

Bené — Tales de Moraes

Castro Alves — Delorges

Luis Cornélio — Paulo Moreno

Eugenia Câmara — Ida Gomes

Denden — Mara Maggyar

Candinha — Margarida Galipiani Senna

Mariquinhas — Ecylla Gilka Drummond

Empregado — José da Silva

Adelaide — Lourdes Nazareth

Agnese Murri — Carolina Souto Mayor

Zumbi — Aguinaldo de Oliveira

Mensageiro — Fernando Oscar de Araujo

Ponto: Olegario Ribeiro

Contra-regra: Murilo Lopes

Parte Vocal e Musical

(pela ordem de execução)

a) — Lundú da Marquza de Santos, arranjo de Vila Lobos, pelo Coro Orfeônico do Colégio Pedro II

b) — Maracatú — Abdon Lyra

- c) — Quadrilha — Carlos Gomes (1ª audição no Rio de Janeiro)
- d) — Batuque — Alberto Nepomuceno pela Orquestra Sinfônica da Juventude
- e) — Xangô, arranjo de Vila Lobos, pelo Coro Orfeônico do Colégio Pedro II

Direção do Coro Orfeônico do Colégio Pedro II: D. Maria Paulina Patureau (assistente)

Elza Mendes da Costa Lima Wyllie

Direção da Orquestra Sinfônica da Juventude: D. Joanidia Sodré

Baile

A quadrilha dansada no 2º ato por elementos do Corpo de Baile do Municipal,   cria o de Yuco Lindeberg

Indumentaria

Parte dos trajos usados pelos interpretes de “Palmares” pertence ao “Teatro do Estudante do Brasil” e outra parte   de propriedade do Teatro Municipal, cedida pela gentileza do maestro Silvio Piergilo.

Cenarios

Ideados por Di Bueno foram executados por José de Souza Mendes

Joias

Das cole es das Senhoras Ana Amelia de Queiroz Carneiro de Mendonça, Stella de Guerra Duval, Laurasinha Agostini Alvim, Dulce Drummond

Cabeleiro — ASSIS.

Teatro Municipal

0

O "Teatro do Estudante do Brasil" dedica sua primeira recita em 1944 a Sua Excelência o Senhor Presidente da República, Dr. Getúlio Dornelles Vargas, pelo muito que tem feito a favor do teatro.

"TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL"

apresenta

"PALMARES"

poema lírico em seis jornadas de STELLA LEONARDOS DA SILVA LIMA

Direção cênica - ESTER LEÃO

Direção Geral - PASCHOAL CARLOS MAGNO

Assistente do diretor - JOSÉ JANSEN

Secretario - DANIEL CAETANO

ESPETACULOS:

- 1.ª - DIA 21 - ÀS 21 HORAS
- 2.ª - DIA 22 - ÀS 21 HORAS
- 3.ª - DIA 23 - ÀS 16 HORAS
- 1.ª - DIA 23 - ÀS 21 HORAS

O "Teatro do Estudante do Brasil" sempre olhou, com simpatia, os nossos profissionais de teatro, para o qual tem concorrido, nos seus seis anos de existencia, com elementos jovens. Por esse motivo e ao mesmo tempo querendo copiar o bom exemplo de varios teatros de estudantes, na America e na Inglaterra, que convidam sempre para seus espetaculos um artista de renome, tem em "Palmares" a honra da colaboração de Delorges, que dispensa adjetivos.

Figura 65

Programa do espetáculo. Cedoc/Funarte.

Auto de Mofina Mendes e Auto de El-Rei Seleuco

Estreia — 2 de abril de 1945
Teatro Fênix, Rio de Janeiro (RJ)

Direção cênica: Esther Leão
Direção Geral: José Jansen
Assistente do Diretor: Daniel Caetano
Ponto: Olegario Ribeiro
Cabeleira: ASSIS
Costureira: NIETA
Contra-Regra: Dante Camardela
Distribuição do *Auto de Mofina Mendes* (Gil Vicente)
Mofina Mendes — Carolina S. Maior
Paio Vaz — Florindo Alvarez
Passival — Daniel Caetano
André — Helio Tys

Distribuição do *Auto de El-Rei Seleuco* (Camões)

Prólogo:
Mordomo — Vladir Oliveira
Lançarote — Florindo Alvarez
Martim Chinchorro — Helio Tys
Romão Alvarenga — Eliseu Cesar
Auto:
El-Rei Seleuco — Paulo Moreno
O Príncipe — Daniel Caetano
O Fisico — Wolft Harnisch
Um porteiro da cana — Edgar Vasconcellos
Leocadio — Lauro Pavani
A Rainha — Alice de Lima
1ª Aia — Lucia de Negreiros
2ª — Margarida Sena
Frolalta — Carolina S. Maior
A Moça — Maria Magiar

O guarda-roupa é todo propriedade do T.E.B.

Biblioteca 1044



TEATRO PHOENIX

○

“Teatro do Estudante do Brasil”

APRESENTA:

“**AUTO DE MOFINA MENDES**”

De GIL VICENTE

— e —

“**AUTO DE EL-REI SELEUCO**”

De CAMÕES

Direção cênica — ESTHER LEÃO
Direção geral — JOSÉ JANSEN
Assistente do Diretor — DANIEL CAETANO

Precederá ao Espetáculo uma breve palestra sôbre o teatro de GIL VICENTE e CAMÕES, pelo Prof. JOAQUIM RIBEIRO.

Figura 66
Programa do espetáculo. Arquivo José Jansen.

Hamlet

Estreia — 06 de janeiro de 1948
Teatro Fênix, Rio de Janeiro (RJ)

De Shakespeare
Tradução: Tristão da Cunha

Direção: Hoffmann Harnisch
Assistente: Jacy Campos
Cenários: Pernambuco de Oliveira
Orquestra: Walter Schultz Portoalegre
Assistente: João Augusto

Indumentária: Figurinos de Pernambuco de Oliveira
executados por D.^a Augusta Gill

Ponto: Alvaro Costa
Contra-regra: Jaime Soares
Eletricista: Manuel Dias da Costa e Casimiro Santos
Maquinista: Antonio Alves de Souza
Cabeleiras: Assis
Caracterização: José Jansen
Publicidade e Secretaria: Aureo Nonato

Personagens (por ordem de entrada):
Francisco — Carlos Alfredo (do “Teatro da União Fluminense de Estudantes”)
Bernardo — José Valluzi
Marcelo — T. Zanotta
Horácio — Sérgio Brito
Espectro — Elysio de Albuquerque
Hamlet — Sergio Cardoso
Claudio — Aru Palmeira
Ofelia — Maria Fernanda
Polonio — Antonio Ventura
Laertes — Luís Linhares
Gertrudes — Carolina Sotto Mayor

PASCHOAL CARLOS MAGNO

APRESENTA

“Hamlet”

de Shakespeare, em tradução de Tristão da Cunha

DIREÇÃO:

HOFFMANN HARNISCH

ASSISTENTE:

JACY CAMPOS

Cenários:

PERNAMBUCO DE OLIVEIRA

Orquestra:

WALTER SCHULTZ PORTOALEGRE

Assistente:

JOÃO AUGUSTO

Indumentária: — Figurinos de PERNAMBUCO DE OLIVEIRA
executados por D.^a AUGUSTA GILL.

Ponto:	<i>Alvaro Costa</i>
Contra-regra:	<i>Jaime Soares</i>
Eletricistas:	<i>Manuel Dias da Costa e Casimiro Santos</i>
Maquinista:	<i>Antonio Alves de Souza</i>
Cabeleiras:	<i>Assis</i>
Caracterização:	<i>José Jansen</i>
Publicidade e Secretaria:	<i>Aureo Nonato</i>

“Cada teatro de estudante é uma escola improvisada de cultura, permitindo que se forme em cada um de seus elementos todas as personalidades do teatro: autor, ator, diretor, cenógrafo, crítico e a mais importante de todas: do espectador.”

Figura 67

Aspectos do interior do programa do espetáculo.
Acervo Paschoal Carlos Magno.

PERSONAGENS

(POR ORDEM DE ENTRADA)

Francisco.	<i>Carlos Alfredo</i> (Do "Teatro da União Fluminense de Estudantes")
Bernardo.	<i>José Valluzi</i>
Marcelo.	<i>T. Zanotta</i>
Horácio.	<i>Sergio Brito</i>
Espectro.	<i>Elysio de Albuquerque</i>
Hamlet.	<i>Sergio Cardoso</i>
Claudio.	<i>Ary Palmeira</i>
Ofeliã.	<i>Maria Fernanda</i>
Polonio.	<i>Antonio Ventura</i>
Laertes.	<i>Luis Linhares</i>
Gertrudes.	<i>Carolina Sotto Mayor</i>
Rozencrantz.	<i>Sergio de Albuquerque e Siloa</i>
Guildestern.	<i>Pedro Henrique</i>
Primeiro Comediante — (Rei da Comédia)	<i>Carlos Couto</i> (Diretor do "Teatro da União Fluminense de Estudantes")
Segundo Comediante — (Prólogo e Luciano)	<i>Nilson Penna</i>
Rainha da Comédia	<i>Irmgard Müller</i>
Sacerdote.	<i>João da Mata</i>
Primeiro Coveiro	<i>Tarquínio Lopes</i>
Segundo Coveiro	<i>Wilson Ribaldo</i>
Osríc.	<i>Ambrosio Fregolente</i>
Fortimbraz.	<i>Pernambuco de Oliveira</i>
Damas:	<i>Ana Maria, Daisy Del Negri, Lais Peres</i>
Pagens:	<i>Paula Lima, Ubirajara Azevedo</i>
Nobres:	<i>Alfredo Nunes, Helio Jones</i>
Soldados:	<i>Wilson Rodrigues, Carlos Augusto, Paulo Vieira, Walter de Almeida, José Zanotta, Walter Gonçalves</i>

Comparsaria sob a direção de **CARLOS COUTO**
Auxiliar de contra-regra — **JOSÉ ZANOTTA**

Música especialmente escrita para "HAMLET" pelo maestro
Walter Schultz Portoalegre

A SEGUIR:

"A CASTRO," de *Antonio Ferreira*, adaptação de Julio Dantas — Direção de Paschoal Carlos Magno e Agnes Cladius — Cenários de Pernambuco de Oliveira — Figurinos de Agostinho Olavo — Concurso do "Coral Lutecia" e "Conjunto Coreográfico Brasileiro."

"ANTIGONA" — de *Sofocles* — Direção e cenários de Hans Sachs — Figurinos de Sergio Cardoso — Cômico pelo "Teatro Escolar do Externato Pedro II"

EM PREPARAÇÃO:

"ELECTRA NO CIRCO," de *Hermilo Borba Filho*, direção de Adacto Filho; Três peças em um ato de Martins Pena, direção de Ester Leão.



Figura 68

Aspectos do programa do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Rosencrantz — Sergio de Albuquerque e Silva

Guildenstern — Pedro Henrique

Primeiro Comediante — (Rei da Comédia) — Carlos Couto (Diretor do “Teatro da União Fluminense de Estudantes”)

Segundo Comediante — (Prólogo e Luciano) — Nilson Penna

Rainha da Comédia — Irmgard Müller

Sacerdote — João da Mata

Primeiro Coveiro — Tarquínio Lopes

Segundo Coveiro — Wilson Ribaldo

Osric — Ambrosio Fregolente

Fortimbraz — Pernambuco de Oliveira

Damas: Ana Maria, Daisy Del Negri, Lais Peres

Pagens: Paula Lima, Ubirajara Azevedo

Nobres: Alfredo Nunes, Helio Jones

Soldados: Wilson Rodrigues, Carlos Augustro, Paulo Vieira, Walter de Almeida, José Zanotta, Walter Gonçalves

Comparsaria sob a direção de Carlos Couto

Auxiliar de contra-regra — José Zanotta

Música especialmente escrita para “HAMLET” pelo maestro Walter Schultz
Portoalegre

PASCHOAL CARLOS MAGNO

APRESENTA

O

"Teatro do Estudante"

em "INÊS DE CASTRO" ("A CASTRO")

De Antonio Ferreira — Adaptação de JULIO DANTAS, em três atos.

DIREÇÃO:

PASCHOAL CARLOS MAGNO e ESTER LEAO

Assistente:

JOAO DE SOUZA LIMA

Cenários:
PERNAMBUCO DE OLIVEIRA

Côro:
ALDA PEREIRA PINTO

Cabeleiras:
ASSIS

Coreografia:
VASLAV VELTCHEK

Indumentária: — Figurinos de AGOSTINHO OLAVO, executados pelas
Sr.^{as} ROSA CARLOS MAGNO e CARMEN AMORIM ROCHA

Caracterização:
JOSÉ JANSEN

Assistente:
PAULO SALGADO DOS SANTOS

Assistente do Diretor Geral: Orlanda Carlos Magno
Secretário Aureo Nonato

Eletricistas Manuel Dias da Costa e Casimiro Santos
Maquinista Antônio Alves de Souza

Contra regra Jaime Soares
Ponto Alvaro Costa

PERSONAGENS (POR ORDEM DE ENTRADA)

Prólogo: Carlos Couto
Ama. Lais Peres

Figura 69

Aspectos do programa do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Inês de Castro/A Castro

Estreia — 27 de fevereiro de 1948
Teatro Fênix, Rio de Janeiro (RJ)

De Antonio Ferreira — Adaptação de Julio Dantas, em três atos

Direção: Paschoal Carlos Magno e Esther Leão
Assistente: João de Souza Lima

Cenários: Pernambuco de Oliveira
Côro: Alda Pereira Pinto
Coreografia: Vaslav Veltchek
Cabeleiras: Assis

Indumentária: figurinos de Agostinho Olavo, executados pelas sras. Rosa Carlos Magno e Carmen Amorim Rocha
Caracterização: José Jansen
Assistente: Paulo Salgado dos Santos

Assistente do Diretor Geral: Orlanda Carlos Magno
Secretário: Aureo Nonato

Eletricistas: Manuel Dias da Costa e Casimiro Santos
Maquinista: Antônio Alves de Souza

Contra-regra: Jaime Soares
Ponto: Alvaro Costa

Personagens (por ordem de entrada):

Prólogo — Carlos Couto
Ama — Laís Peres
Pagem — Luís Oswaldo
Inês de Castro — Liuba Vatnick
D. Pedro — Pernambuco de Oliveira
Nobre — Sérgio Brito
Um velho — João da Mata
D. Afonso, Rei de Portugal — Turquinio Lopes
Pacheco — Paulo Vieira

Pagem	Luís Oswaldo	
Inês de Castro	Liuba Vainick	
D. Pedra	Pernambuco de Oliveira	
Nobre	Sérgio Brito	
Um velho	João da Mata	
D. Afonso, Rei de Portugal	Tarquínio Lopes	
Pacheco	Paulo Vieira	
Cunho	Elísio de Albuquerque	
Gonçalves	Jacy Campos	
Página	Alyrio Bianco	
	Temístocles Fernandes Costa	
Filhos de Inês de Castro	Bogdan von Melentovic	da União das Operárias de Jesus
	Maria Lúcia Carneiro	
Primeira Donzela	Daisy Del Negri	
Segunda Donzela	Yvone Martins Dalba	
Mulher	Ana Maria	
Monteiro	Hélio Jones	
Mensageiro	Walter de Almeida	
Harpa	Rosa Ferraiol	Flauta
		Eugénio Martins

"CONJUNTO COREOGRAFICO BRASILEIRO":

Tereza — Myriam — Neusa — Yellé — Maria do Carmo — Clotilde —
Adelaide — Beatriz — Hilda — Yeda — Olga — Orlanda — Amélia
— Nilton.

CORAL LUTÉCIA:

(CORO EXTERNO) — Angela Adelle, Arlete Mello, Arite Serra, Cecília Guimarães Motta, Dilceia Mello Moreira, Ester Melli, Elza Alvarenga, Lygia Prata, Maria Adelaide, Maria Gyselda, Lutécia Palumbo, Marina Oliveira, Norma Magalhães e Yvonne de Almeida.

(CORO INTERNO) — Isa Magalhães, Cybele Vieira, Angela Adelle, Celeste Santos, Armando Maciel, Afonso Valeri, Dyló Gonzaga, Washington Machado, Olivia Magalhães, José Pazo Blanco e Oswaldo Petroni.

São do "TEATRO DO POLICHINELO" — de crianças da União das Operárias de Jesus para todas as crianças — os sacerdotas do último quadro: Roberto Azevedo, Jorge Mayrotti Souza, Raymundo Magalhães, Rodolfo Magalhães, Roberto Magalhães, Alexis von Melentovic.

O "CONJUNTO COREOGRAFICO BRASILEIRO" dançará "Pavana para uma Infanta Morta" de Ravel, coreografia de Vaslav Veltchek

O "CORAL LUTÉCIA" cantará:

"Os figos pretos," "A vida," "A guitarra," de Tomaz Lima — "Linda Iguéz," de Laura Wake Marques. — "Conserva me Domine," de Furio Franceschino.

Figura 70

Aspectos do programa do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Coelho — Elísio de Albuquerque
 Gonçalves — Jacy Campos
 Pagens — Alyrio Bianco, Temístocles Fernandes Costa
 Filhos de Inês de Castro — Bodgan von Melentocicz, Maria Lúcia Carneiro
 (da União das Operárias de Jesus)
 Primeira Donzela — Daisy Del Negri
 Segunda Donzela — Yvone Martins Dalba
 Mulher — Ana Maria
 Monteiro — Hélio Jones
 Mensageiro — Walter de Almeida

Harpa — Rosa Ferraiol
 Flauta — Eugênio Martins

“Conjunto Coreográfico Brasileiro”:

Teseza — Myriam — Neusa — Yellê — Maria do Carmo — Clotilde — Adelaide —
 Beatriz — Hilda — Yeda — Olga — Orlanda — Amélia — Nilton.

Coral Lutécia:

(Coro Externo) — Angela Adelle, Arlete Mello, Arite Serra, Cecília Guimarães
 Motta, Dilcea Mello Moreira, Ester Melli, Elza Alvarenga, Lygia Prata, Maria
 Adelaide, Maria Gyselda, Lutécia Palumba, Marina Oliveira, Norma Guimarães
 e Yvonne de Almeida.

(Coro Interno) — Isa Magalhães, Cybele Vieira, Angela Adelle, Celeste Santos,
 Armando Maciel, Afonso Valeri, Dyló Gonzaga, Washington Machado, Olivia
 Magalhães, José Pazo Branco e Oswaldo Petroni.

São do “Teatro do Polichinelo” — de crianças da União Operária de Jesus para
 todas as crianças — os sacristões do último quadro: Roberto Azevedo, Jorge
 Mayrotti Souza, Raymundo Magalhães, Rodolfo Magalhães, Roberto Maga-
 çães, Alexis von Melentovicz.

O “Conjunto Coreográfico Brasileiro” danará “Pavana para uma Infanta Mor-
 ta” de Ravel, coreografia de Vaslav Veltchek.

Coral Lutécia cantará: “Os figos pretos”, “A guitarra” de Tomaz Lima — “Linda
 Ignez” de Laura Wake Marques — “Conserva me Domine”, de Furso Fransceschino

Romeu e Julieta **(Festival Shakespeare)**

Estreia — 19 de maio de 1949
Teatro Fênix, Rio de Janeiro (RJ)

De Shakespeare
Tradução: Onestaldo de Pennafort

Direção: Esther Leão
Cenário e figurinos: Santa Rosa
Caracterização: José Jansen
Música: Tschaikowsky
Coreografia: Tatiana Leskova
Esgrima: Ulysses Claudio Lonzetti
Assistente musical: Alcebiades Barbosa (Oberon)

Personagens (por ordem de entrada):

Sansão — Milton Fernandes
Gregorio — Paulo dos Reis
Abraão — Luiz Gregorio
Baltazar — Milton Thierry
Benvolio — Adaury Dantas
Teobaldo — Ruy Borba
Capuleto — Gilberto Martinho
Sra. Capuleto — Maria José
Montecchio — Antonio de Paula
Sra. Montecchio — Natalia Daré
Príncipe de Verona — Helcio Fontes
Conde Paris — Flammarion de Souza
Criado — Byrd Corrêa
Ama — Laís Perez
Julieta — Silvia Orthof
Mercutio — José Ricardo
Frei Lourenço — Wilson Ribeiro
Pedro — Milton Thierry
Frei João — Luis Gregorio

TEATRO PHENIX

Paschoal Carlos Magno

apresenta

A PARTIR DE QUINTA-FEIRA, 19 DE MAIO
ÀS 20.45 HORAS

O "TEATRO DO ESTUDANTE"

— EM —

Romeu e Julieta

inaugurando o "FESTIVAL SHAKESPEARE"

Direção de ESTHER LEÃO

INGRESSOS DESDE JÁ NA BILHETERIA
DO TEATRO

PREÇOS POPULARES

Figura 71

Panflete de divulgação do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Boticário — José Ricardo

Pagens — Milton Fernandes, Alice Ribeiro, Daisy Del Negri, Terezinha Rivêra

Colaboração do Ballet da Juventude

Teatro do Estudante do Brasil

Direção geral: Paschoal Carlos Magno

Diretor de montagem e encenação: Pernambuco de Oliveira

Direção Financeira: Orlanda Carlos Magno e Francisco Motta

Secretário: Aureo Nonato

Oficina do Teatro do Estudante: Nieta Junqueira, Rosa Carlos Magno e Mara Fonseca

Maquinista: Vitorino Coelho

Luz: Manuel Dias da Costa

Contra-regra: Jaime Soares

Assistente: Ariston de Almeida

Departamento de Publicidade: Aureo Nonato, Jaime Maurício

Macbeth

(Festival Shakespeare)

Estreia — 17 de junho de 1949

Teatro Fênix, Rio de Janeiro (RJ)

De Shakespeare

Tradução: Oliveira Ribeiro Netto

Direção: Esther Leão

Cenários e Figurinos: Pernambuco de Oliveira

Caracterização: José Jansen

Música: R. Massarani

Esgrima: Ulysses Claudio Lonzetti

Assistente musical: Alcebiades Barbosa (Oberon)

Personagens (por ordem de entrada):

Primeira Feiticeira — Lais Perez

Segunda Feiticeira — Terezinha Rivêra

Terceira Feiticeira — Magda Pietro

Assista no

PHENIX

MACBETH

pelo

“TEATRO DO ESTUDANTE”

continuando o seu

“FESTIVAL SHAKESPEARE”

Diariamente às 20,45 horas

PREÇOS POPULARES

Figura 72

Panfleto de divulgação do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Duncan (Rei da Escócia) — Flammarion de Souza
 Malcolm (filho do Rei Duncan) — Milton Fernandes
 Soldado — Ruy Borba
 Lennox (Nobre da Escócia) — Wilson Ribaldo
 Ross (Nobre da Escócia) — Hélcio Fontes
 Macbeth (General do Exército) — José Ricardo
 Banquo (Gen. do Exército) — Adaury Dantas
 Angus (Nobre da Escócia) — Narto Lanza
 Donalbain — Ariston de Almeida
 Lady Macbeth — Miriam Carmen
 Mensageiro — Byrd Corrêa
 Fleance (Filho de Banquo) — Hélio Jones
 Macduff (Nobre da Escócia) — Gilberto Martinho
 Pagem — Milton Thierry
 Primeiro Assassino — Paulo dos Reis
 Segundo Assassino — Ruy Borba
 Hecate (Bruxa) — Alice Ribeiro
 Lady Macduff — Daisy Del Negry
 Menino, filho de Macduff — Nair Vlastimila
 Médico — Luiz Gregório
 Dama de Honor — Natalia Daré
 Seyton (Oficial de Macbeth) — Hélio Jones
 Monteith — Antônio de Paula
 Siward (Velho General Inglês) — Milton Thierry

Nobres cavalheiros, oficiais, soldados, assassinos, pagens e mensageiros

Teatro do Estudante do Brasil

Direção geral: Paschoal Carlos Magno

Diretor de montagem e encenação: Pernambuco de Oliveira

Direção Financeira: Orlanda Carlos Magno e Francisco Motta

Secretário: Aureo Nonato

Oficina do Teatro do Estudante: Nieta Junqueira, Rosa Carlos Magno e Mara Fonseca

Maquinista: Vitorino Coelho

Luz: Manuel Dias da Costa

Contra-regra: Jaime Soares

Departamento de Publicidade: Aureo Nonato, Paulo Salgado e Arnaldo de Souza

Sonho de uma noite de verão **(Festival Shakespeare)**

Estreia — 22 de julho de 1948

Teatro Fênix, Rio de Janeiro (RJ)

Comédia-fantasia de William Shakespeare

Tradução: Visconde Castilho

Adaptação em 3 atos de Sergio Brito e Ruggero Jacobbi

Direção: Ruggero Jacobbi

Assistente: Felisbela Corrêa

Cenário e Figurinos: Nilson Penna

Música: Mendelsshon

Assistente Musical: Lais Perez

Personagens:

Figuras da côrte de Atenas:

Teseu, duque de Atenas — Paulo dos Reis

Hipólita, rainha das Amazonas — Daisy Del Negry

Filóstrato, mestre de cerimoniais — Luiz Gregório

Egeu, velho cortesão — Dirceu Almeida

Hermia, filha de Egeu — Aída de Oliveira

Helena — Ingrid Schuller

Demetrio — Carlos Augusto

Lisandro — Hamilton Augusto

Comediantes amadores:

Pedro Marmelo — Augusto Lage

Canellas, tecelão — Jaime Barcellos

Gaitinhas, foleiro — Cicero Nadais

Esfomeado, alfaiate — Ariston de Almeida

Trombas, caldeireiro — Roberto Mendonça

Rabota, marceneiro — Wilson Ribaldo

Figuras sobrenaturais:

Titania, rainha das Fadas — Gilda Nery

Oberon, rei dos Gênios — Nery Soares
 Puck, gênio — Walda Menezes
 Flor de ervilha, fada — Regina Celi
 Teia de aranha, fada — Vera Rosa
 Semente de mostarda, fada — Teresa Rivera
 Um pagem hindú — Nair Vlastimila

Damas, soldados, Fadas, Gênios

CELEBRANDO O VIGÉSIMO ANIVERSÁRIO DA
 "CASA DO ESTUDANTE DO BRASIL"

PASCHOAL CARLOS MAGNO

APRESENTA

O "TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL"

EM

"SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO"

DE

SHAKESPEARE

TEATRO PHENIX—RIO DE JANEIRO
22 DE JULHO 1949

TRADUÇÃO: VISCONDE DE CASTILHO — ADAPTAÇÃO: SÉRGIO BRITO E RUGGIERO JACOBHI — DIREÇÃO: RUGGIERO JACOBHI — ASSISTENTE: FELISBEILA CORREIA — CENÁRIOS E FIGURINOS: NILSON PENNA — MÚSICA: MENDELSSOHN — ASSISTENTE MUSICAL: LAIS PEREZ

PERSONAGENS — FIGURAS DA ESCENA DE ATENAS: TESSU; PAULO DOS REIS — HIRATA: DAIS; MARY MEGHY — FILASTRATO: LAIZ GREGÓRIO — FLORES DE ERVILHA: REGINA — HERMIA: AIDA DE OLIVEIRA — HELENA: INGRIDA — PUCK: DEMÉTRIO; CARLOS AUGUSTO — LEONARDO: HENRIQUE AUGUSTO. COMEDIANTE AMADORES: PEDRO ALMEIDA — TÍMULO: LAGE — CANELAS: JAIME BARCELLOS — SEMENTES: CARLOS NADAIS — ESPONMEADO: ARISTONARIZ ALMEIDA — THOU: ROBERTO MENDONÇA — RABOTE: WILSON ABALDO — FIGURINOS: SOBRENATURAIS: TITANIA: GILDA NEVES — OBERON: NERY SOARES — PUCK: WALDA MENEZES — FLOR DE ERVILHA: REGINA CELI — TEIA DE ARANHA: MIRIAM PIRES — FALENA: VERA ROSA — SEMENTE DE MOSTARDA: TERESA RIVERA — UM PAGEM HINDU: NAIR VLASTIMILA — DOIS SOLDADOS: PERNAMBUCO DE OLIVEIRA E ADAURY DANTAS

DAMAS, FADAS, GÊNIOS

Ato: ATENAS Ato: TRES

PROGRAMA DE ESTRÉIA

O ATOUR JAIME BARCELLOS É O "ARTISTA-CONVIDADO" PARA ESTE ESPETÁCULO, PERTENCENTE AO "TEATRO DOS DOZE"

Figura 73
 Programa do espetáculo.
 Acervo Paschoal
 Carlos Magno.

Antígona

(Viagem ao Norte — 1952)

de Sófocles

Tradução: Paschoal Carlos Magno

Produção: Esther Leão

Figurinos: Sofia Magno de Carvalho

Música: Francisco Mignone

Direção Geral de Cena: Silva Ferreira

Contra-regra: Wilson Ribaldo

Chefe do Guarda Roupas: Rosa Carlos Magno

Vestiária: Nona Argentero

Eletricista: Toledo

Maquinista: Antonio Alves de Souza

Departamento Comercial: Orlanda Carlos Magno e Rosalvo Mota

Publicidade: Aureo Nonato

Personagens: Antígona — Luciana Peotta; Ismenia — Celme Silva; Euridice — Beatriz Veiga; Creonte — Cristovão Filho; Tiresias — Jorge Chaia; Sentinela — Ruy Cavalcanti

Hécuba

(Viagem ao Norte — 1952)

de Eurípedes

Tradução: Junito de Souza Brandão

Produção: Jorge Kossowsky

Figurinos e cenário: Eduard Loeffler

Música composta e interpretada: Maestro Francisco Mignone

Direção Geral de Cena: Silva Ferreira

Contra-regra: Wilson Ribaldo

Chefe do Guarda Roupas: Rosa Carlos Magno

Vestiária: Nona Argentero

Sonoplastia: Celme Silva

Eletricista: Toledo

Maquinista: Antonio Alves de Souza

Departamento Comercial: Orlanda Carlos Magno e Rosalvo Mota

Publicidade: Aureo Nonato

Personagens: A sombra de Polidoro — Marcelo Aguinaga; Hecuba — Miriam Carmen; Polixena — Luciana Peotta; Polimenestor — Ruy Cavalcanti; Agamemnon — Eugenio Carlos; Ulisses — Paulo Francis; Taltibios — Jorge Chaia; Ama — Beatriz Veiga; Côro — Geny Borges; Luiza Singer e Celme Silva e Ana Edler.

Paschoal Carlos Magno
APRESENTA
O "TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL"
EM
ANTIGONA
DE
SOFOCLES
TEATRO AMAZONAS -- MANAUS
11 de JANEIRO de 1952

TRADUÇÃO DE PASCHOAL CARLOS MAGNO - PRODUÇÃO DE ESTER LEÃO - FIGURINOS DE SOFIA MAGNO DE CARVALHO - MÚSICA DE FRANCISCO MIGNONE - DIREÇÃO GERAL DE CENA-SILVA FERREIRA - CONTRA RÉGRA - WILSON RIBALDO - CHEFE DO GUARDA ROUPA - ROSA CARLOS MAGNO - VESTIARIA-NINA ARGENTERO - ELETRICISTA - TOLEDO-MAQUINISTA - ANTONIO ALVES DE SOUZA-ADMINISTRAÇÃO - ORLANDA CARLOS MAGNO-PUBLICIDADE AUREO NONATO

PERSONAGENS: ANTIGONA-Luciana Peotta; ISMENIA-Celme Silva; EURIDICE-Beatriz Veiga; CREONTE-Cristovão Filho; TIRESIAS-Jorge Chaia; SENTINELA-Ruy Cavalcanti.

Áto de adeus do Teatro do Estudante do Brasil a Manaus

a) Homenagem da Academia Amazonense de Letras — oração do escritor Djalmá Batista;
b) Monólogo da Rainha Mab, de "Romeu e Julieta", por Marcelo Aguinaga;
c) Auto da Mofina Mendes, de Gil Vicente, direção de Ester Leão. Personagens: André—Ruy Cavalcanti; Poyo—Luis Espindola; Pessival—Paulo Francis e Mofina Mendes—Geny Borges;
d) Verso—Miriam Carmen;
e) Cena da morte de Julieta de "Romeu e Julieta": Celme Silva.
f) "Auto da Cananeia", de Gil Vicente—Cananeia: Luciana Peotta; Cristo—Cristovão Filho.

O espetáculo terá início às 21 1-2 Horas oficiais
O Teatro do Estudante não tem ponto

NOTA - Leia no verso, "duas palavras" a Paschoal Carlos Magno

Figura 74

Programa do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

PASCHOAL CARLOS MAGNO

APRESENTA

O "TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL"

— EM —

HÉCUBA

(UMA TRAGÉDIA GREGA)

— DE —

EURÍPEDES

EM UM ATO

Teatro Arthur Azevedo—São Luiz—Maranhão

22 DE JANEIRO DE 1952

TRADUÇÃO DE JUNITO DE SOUZA BRANDÃO — PRODUÇÃO JORGE KOSSOWSKY — FIGURINOS E CENÁRIO DE EDOUARD LOEYLER — MÚSICA COMPOSTA E INTERPRETADA PELO MAESTRO FRANCISCO MIGNONE — DIREÇÃO GERAL DE CENA — SILVA FERREIRA; CONTRA REGRA DE WILSON RIBALDO — CHEFE DO GUARDA ROUPA: ROSA CARLOS MAGNO; VESTIARIA: NINA ARGENTERO; SONOPLASTIA DE CELME SILVA; ELETRICISTA: TOLEDO; MAQUINISTA: ANTONIO ALVES DE SOUZA — ADMINISTRAÇÃO: ORLANDA CARLOS MAGNO E ROSALVO MOTA; SECRETARIA E PUBLICIDADE: AUREO NONATO

PERSONAGENS: A SOMBRA DO POLIDORO — Marcelo Aquinoça; HECUBA — Miriam Carmen; POLIXENA — Luciana Peófia; POLIMENESTOR — Ruy Cavalcanti; AGAMENON — Eugenio Carlos; ULISSES — Paulo Francis; TALTIBIOS — Jorge Chata; AMA — Beatriz Veiga. CÔRO: Geny Borges, Luiza Singer, Celme Silva e Ana Edler.

DIREÇÃO GERAL: SILVA FERREIRA

O espetáculo terá início às 21 e 30 horas (cliciate)

O Teatro do Estudante não tem ponto

O AUTOR: Eurípedes, em 455 antes de Cristo, apresentou sua primeira Trilogia. Toda a vida dedicou-a ao teatro. Foi coroado publicamente quatro vezes. A antiguidade atribuiu-lhe 92 tragédias. Sua obra reflete mais do que a de qualquer outro poeta trágico a glória da Grécia antiga.

ENREDO: A cena se desenrola diante de Troia, destruída e arruinada. Hécuba, que ainda há pouco era rainha de Troia, acha-se agora prisioneira dos gregos. Mataram-lhe o esposo, rei Priamo, e muitos de seus filhos, e após cair na escravidão deve suportar duas outras desgraças. Polidoro, o caçula da família, fora enviado para longe do teatro da guerra, para a Trácia, onde rainava Polimenesor. Levava consigo grande soma de ouro e com a queda de Troia, Polimenesor assassinou a jovem troiana e lançou o cadáver nas ondas. Polixena, filha de Hécuba, é imolada junto ao túmulo de Aquiles. Hécuba vingou-se da morte do filho menor, atraindo Polimenesor à sua tenda e, com a ajuda de suas escravas arranca-lhe os olhos.

"Cada Teatro do Estudante é uma escola improvisada de cultura, permitindo que se forme em cada um de seus elementos todas as personalidades do teatro: autor, ator, diretor, cenógrafo, crítico e a mais importantes de todas, a do espectador" — Paschoal Carlos Magno.

Figura 75

Programa do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

Édipo Rei

(Viagem ao Norte — 1952)

de Sófocles

Tradução: Junito de Souza Brandão

Figurinos: Sofia Magno de Carvalho

Música: Francisco Mignone

Direção Geral de Cena: Silva Ferreira

Contra-regra: Wilson Ribaldo

Chefe do Guarda Roupas: Rosa Carlos Magno

Vestiaria: Nona Argentero

Eletricista: Toledo

Maquinista: Antonio Alves de Souza

Departamento Comercial: Orlanda Carlos Magno e Rosalvo Mota

Publicidade: Aureo Nonato

Personagens:

Edipo — Cristovão Filho; Sacerdote — Luis Espindola; Creonte — Jorge Chaia;

Coreifeu — Nelson Marianni; Tirésias — Ruy Cavalcanti; Jocasta — Ana Edler;

Mensageiro — Fernando Cesar; Servo de Laio — Edson Silva

Romeu e Julieta

(Viagem ao Norte — 1952)

de Shakespeare

Tradução: Onestaldo Pennafort

Produção: Silva Ferreira

Figurinos do guarda roupa do Teatro do Estudante do Brasil

Música composta e interpretada: Maestro Francisco Mignone

Direção Geral de Cena: Silva Ferreira

Contra-regra: Wilson Ribaldo

Chefe do Guarda Roupas: Rosa Carlos Magno

Vestiaria: Nona Argentero

Sonoplastia: Luciana Peotta

Eletricista: Manoel Dias da Costa

Maquinista: Antonio Alves de Souza

PASCHOAL CARLOS MAGNO

APRESENTA

"O TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL"

—EM—

"ÉDIPO REI"

—DE—

SÓFOCLES

EM UM ATO

TEATRO CARLOS GOMES — NATAL - R. G. DO NORTE

15 DE FEVEREIRO DE 1952

TRADUÇÃO DE JUNTO DE SOUZA BRANDÃO; FIGURINOS DE SOFIA MAGNO DE CARVALHO; MÚSICA DE FRANCISCO MIGNONE; DIREÇÃO GERAL DE CENA: SILVA FERREIRA; CONTRA REGRA: WILSON RIBALDO; CHEFE DO GUARDA-ROUPA: ROSA CARLOS MAGNO; VESTIÁRIA: NINA ARGENTEMO; ELÉTRICISTA: TOLEDO; MAQUINISTA: ANTONIO ALVES DE SOUZA; ADMINISTRAÇÃO: ORLANDA CARLOS MAGNO E ROSALVO MOTA; SECRETARIA E PUBLICIDADE: AUREO NONATO

PERSONAGENS: — ÉDIPO, Cristóvão Filho; SACERDOTE, Luis Espindola; CRÉONTE, Jorge Chata; CORIFEU Nelson Merloni; TÍRESIAS — Ruy Cavalcanti; JOCASTA, Ana Edler; MENSAGEIRO, Fernando Cesar; SERVO DE LAIO, Edson Silva.

DIREÇÃO GERAL: SILVA FERREIRA

O ESPETÁCULO TERÁ INÍCIO ÀS 20,30 HORAS OFICIAIS

O TEATRO DO ESTUDANTE NÃO TEM PONTO

"Cada Teatro do Estudante é uma escola improvisada de cultura, permitindo que se forme em cada um de seus elementos todas as personalidades do teatro: autor, ator, diretor, cenógrafo, crítico e a mais importante de todas a do espectador" — Paschoal Carlos Magno

Figura 76

Programa do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

PASCHOAL CARLOS MAGNO

APRESENTA

“O TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL”

-- EM --

“ROMEU E JULIETA”

(UMA TRAGÉDIA ROMANTICA EM QUATRO ATOS)

-- DE --

SHAKESPEARE

TEATRO JOSÉ DE ALENCAR — FORTALEZA-CEARA

7 DE FEVEREIRO DE 1952

Tradução de ONESTALDO PENNAFORT — Produção de SILVA FERREIRA — Figurinos do Guarda Roupa do Teatro do Estudante do Brasil — Música composta e interpretada pelo Maestro FRANCISCO MIGNONE — Contra Regra de WILSON RIBALDO — Chefe do Guarda Roupa ROSA CARLOS MAGNO — Vestiaria NINA ARGENTERO — Sonoplastia de LUCIANA PEOTTA — Eletricista: MANOEL DIAS COSTA — Maqui-nista: ANTONIO ALVES DE SOUZA — Administração: ORLANDA CARLOS MAGNO e ROSALVO MOTA — Secretaria e Publicidade: AUREO NONATO

PERSONAGENS: — ESCALUS (Príncipe de Verona), Cristovão Filho; PARIS, Eugenio Carlos; MONTECCHIO, Eduardo Tunes; CAPULETO, Jorge Chaia; ROMEU, Ruy Cavalcanti; MERCÚCIO, Marcelo Aguinaga; BENVÓLIO, Nelson Mariani; TEOBALDO, Edson Silva; FREI LOURENÇO, Paulo Francis; BALTAZAR, Edson Silva; PEDRO, (criado da ama) Luiz Espindola; BOTICARIO, Fernando Cezar; SENHORA MONTECCHIO, Geny Borges; SENHORA CAPULETO, Ana Edler; JULIETA, Celme Silva; AMA DE JULIETA, Luiza Singer, Côro, Criados, Varoneses, Parentes e Partidarios das duas casas, comparsas

DIREÇÃO GERAL: — SILVA FERREIRA

AÇÃO: VERONA E MANTUA

ATOS: QUATRO

O ESPETÁCULO TERÁ INICIO AS 20.30 HORAS

O Teatro do Estudante não tem ponto

«Cada Teatro do Estudante é uma escola improvisada de cultura, permitindo que se forme em cada um de seus elementos todas as personalidades do teatro: autor, ator, diretor, cenografo, crítico e a mais importante de todas a do espectador» — Paschoal Carlos Magno

A M A N H Ã A :

“EDIPO-REI”

(UMA TRAGÉDIA GREGA) DE SÓFOCLES

Departamento Comercial: Orlanda Carlos Magno e Rosalvo Mota
Publicidade: Aureo Nonato

Personagens:

Escalus (Príncipe de Verona) – Cristovão Filho

Paris – Eugenio Carlos

Montecchio – Eduardo Tunes

Capuleto – Jorge Chaia

Romeu – Ruy Cavalcanti

Mercutio – Marcelo Aguinaga

Benvólio – Nelson Mariani

Teobaldo – Edson Silva

Frei Lourenço – Paulo Francis

Baltazar – Edson Silva

Pedro (criado da ama) – Luiz Espindola

Boticario – Fernando Cezar

Senhora Montecchio – Geny Borges

Senhora Capuleto – Ana Edler

Julieta – Celme Silva

Ama de Julieta – Luiza Singer

Coro, Criados, Varoneses, Parentes e Partidarios das duas casas, comparsas

Direção geral: Silva Ferreira

Espectros

(Viagem ao Norte)

de Ibsen

Tradução: Alfredo Ferreira

Produção: Jorge Kossowsky

Figurinos: Wilson Ribaldo

Direção Geral de Cena: Silva Ferreira

Contra-regra: Wilson Ribaldo

Chefe do Guarda Roupas: Rosa Carlos Magno

Vestiária: Nona Argentero

Eletricista: Toledo

Maquinista: Antonio Alves de Souza

Departamento Comercial: Orlanda Carlos Magno e Rosalvo Mota

Publicidade: Aureo Nonato

Personagens:

Senhora Alving – Miriam Carmen

Pastor Manders – Nelson Marianni

Oswaldo – Eugenio Carlos

Regina – Beatriz Veiga

Engstrand – Paulo Francis

Paschoal Carlos Magno

APRESENTA O

"Teatro do Estudante do Brasil"

EM

ESPECTROS

— DE —

IBSEN

Teatro Santa Isabel -- Recife

5 DE MARÇO DE 1952

Tradução de **Alfredo Ferreira**—Cenários e luzes de **Silva Ferreira**—Figurinos de **Wilson Ribaldo**; Direção geral de cena. **Silva Ferreira**; Contra Regra: **Wilson Ribaldo**; Chefe do Guarda Roupas: **Rosa Carlos Magno**; Vestiaria: **Nina Argentero**; Eletricista **Toledo**; Maquinista: **Antonio Alves de Souza**; Administração: **Orlanda Carlos Magno**

Personagens: **SENHORA ALVING**, Miriam Carmen; **PASTOR MANDERS** Nelson Marianni; **OSWALDO**, Eugenio Carlos; **REGINA**, Beatriz Veiga; **ENGSTRAND**, Paulo Francis.

DIREÇÃO GERAL: SILVA FERREIRA

O espetáculo terá início às 20,30 horas oficiais

O TEATRO DO ESTUDANTE NÃO TEM PONTO

"Cada Teatro de Estudantes é uma escola improvisada de cultura, permitindo que se forme em cada um de seus elementos todos as personalidades do teatro: autor, ator, diretor, cenógrafo, crítico, e a mais importante de todas, a do espectador" Paschoal Carlos Magno.

Amanhã; Homenagem do Teatro de Amadores com **Esquina Perigosa** de Priestley; sexta-feira sob os auspícios da Recreação operária **Noviço** de Martins Pena, grátis para os operários; Sábado-vesperal.

Sábado à noite **Romeu e Julieta**, seguida de debates; domingo de manhã **A Revolta dos Brinquedos** grátis para crianças; à tarde **Noviço**; à noite despedida com **Antígona** de Sofocles, e **Autos** de Gil Vicente

Figura 78

Programa do espetáculo.

Acervo Paschoal Carlos Magno.

O Noviço **(Viagem ao Norte — 1952)**

de Martins Penna

Produção: Esther Leão

Figurino do guarda roupa do Teatro do Estudante do Brasil

Direção Geral de Cena: Silva Ferreira

Contra-regra: Wilson Ribaldo

Chefe do Guarda Roupa: Rosa Carlos Magno

Vestiaria: Nona Argentero

Eletricista: Toledo

Maquinista: Antonio Alves de Souza

Departamento Comercial: Orlanda Carlos Magno e Rosalvo Mota

Publicidade: Aureo Nonato

Personagens:

Ambrosio — Luiz Espindola

Florência, sua mulher — Miriam Carmen

Emilia, sua filha — Ana Edler

Juca, seu filho — Ruy Cavalcanti

Carlos, noviço — Marcelo Aguinaga

Rosa, provinciana, 1ª mulher de Ambrosio — Geny Borges

Padre Mestre dos Noviços — Jorge Chaia

Jorge — Eugenio Carlos

Jose, criado — Edson Silva

Meirinhos, Soldados

Direção Geral: Silva Ferreira

A representação é a moda da época em que se passa o “Noviço”.

PASCHOAL CARLOS MAGNO

APRESENTA

O "TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL"

EM

NOVIÇO

DE

MARTINS PENA

TEATRO DA PAZ — BELEM-PARÁ

14 E 17 DE JANEIRO DE 1952

PRODUÇÃO DE ESTER LEÃO—FIGURINO DO GUARDA ROUPA DO TEATRO DO ESTUDANTE DO BRASIL—DIREÇÃO GERAL DE CENA -SILVA FERREIRA—CONTRA REGRA DE WILSON RIBALDO—CHEFE DO GUARDA ROUPA ROSA CARLOS MAGNO—VESTIARIA NINA ARGENTERO-ELETRICISTA TOLEDO—MAQUINISTA ANTONIO ALVES DE SOUZA—ADMINISTRAÇÃO ORLANDA CARLOS MAGNO E RO-SALVO MOTA—SECRETARIA E PUBLICIDADE AUREO NONATO.

PERSONAGENS—AMBROSIO, Luiz Espindola; FLORENCIA, sua mulher, Miriam Carmem; EMILIA, sua filha, Ana Edler; JUCA, seu filho, Ruy Cavalcanti; CARLOS, noviço, Marcelo Aguiñaga; ROSA, provinciana, 1.ª mulher de Ambrosio, Geny Borges; PADRE MESTRE DOS NOVIÇOS, Jorge Chais; JORGE, Eugenio Carlos; JOSE, criado; EDSON SILVA-Meirinhos, Soldados.

DIREÇÃO GERAL: SILVA FERREIRA

A representação é a moda da época em que se passa o "NOVIÇO"

O espetáculo terá início às 21 horas oficiais

O Teatro do Estudante não têm ponto

«Cada Teatro do Estudante é uma escola improvisada de cultura, permitindo que se forme em cada um de seus elementos todas as personalidades do teatro: autor, ator, diretor, cenógrafo, crítico e a mais importantes de todas, a do espectador» Paschoal Carlos Magno.

AMANHÃ dia 15: "Romeu e Julieta", de Shakespeare, Quarta-feira "Hécuba" de Eurípedes, Quinta-feira, vespéral: "Romeu e Julieta", a noite: "Noviço", de Martins Pena, Sexta-feira: "Edipo-Rei", de Sófocles, Sábado, vespéral: "Edipo-Rei", e à noite: "Espectros", de Ibsen, Domingo: "A Revolta dos Brinquedos" (para crianças), de manhã, à tarde: "Espectros", de Ibsen, e à noite: despedida do "TEB" com "Antígona", de Sófocles.

Figura 79

Programa do espetáculo. Acervo Paschoal Carlos Magno.

fontes e
bibliografia

Arquivos

Arquivo Casa do Estudante do Brasil

CPDOC/FGV

- Arquivo Gustavo Capanema

Arquivo-Museu de Literatura Brasileira/Fundação Casa de Rui Barbosa:

- Arquivo Maria Jacintha

Cedoc/Funarte:

- Acervo Paschoal Carlos Magno

- Arquivo Antonio Di Monti

- Arquivo Bandeira Duarte

- Arquivo Brício de Abreu

- Arquivo Geraldo Avellar

- Arquivo José Jansen

- Arquivo Pernambuco de Oliveira

- Serviço Nacional de Teatro

- Dossiês de Impressos

Depoimentos e entrevistas

LEÃO, Esther. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1969. 3 CDs.

MAGNO, Paschoal Carlos Magno. *Depoimentos para a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1967. 2 CDs.

Teatro Vivo. Rio de Janeiro: Funarte; Rádio MEC, 1979. Tema: Teatro do Estudante do Brasil. Produção e apresentação: Jacqueline Laurence. 1 CD.

Referências bibliográficas

ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: <<http://www.arquivonacional.gov.br/Media/Dicion%20Term%20Arquiv.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2011.

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. *Sábato Magaldi e as heresias do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ÁVILA, Daniele. Festivais e companhias. *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, DTT/PPGT, v. 9/10, n. 10/11, p. 226-230, 2001/2002.

- AZEVEDO, Elizabeth R. *Um palco sob as arcadas: o teatro dos estudantes de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, no século XIX*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2000.
- BARSANTE, Cássio Emmanuel. *A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa*. Rio de Janeiro; São Paulo: Fundação Banco do Brasil; Bookmakers, 1993.
- BENEDETTI, Lucia. *Aspectos do teatro infantil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Serviço Nacional de Teatro, 1969.
- BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Decio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2009.
- _____. Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações. *Revista do Iphan*, n. 29, 2000. Edição especial 500 anos.
- BRITTO, Sergio. *O teatro e eu* (memórias). Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- CADENGUE, Antonio Edson. *TAP—Sua cena & sua sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941-1991)*. Recife: Cepe; Sesc Pernambuco, 2011, v.1.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmen. *História do teatro brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Eduerj; Funarte, 1996.
- CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. *Tempo e circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.
- CAMARGO, Angélica Ricci. *O Conselho Consultivo do Serviço Nacional de Teatro: antigas polêmicas e novas propostas para uma política de teatro*. In: JORNADA DE ESTUDOS HISTÓRICOS PROFESSOR MANOEL SALGADO, 8. 2013, Rio de Janeiro. *Texto*. Rio de Janeiro: PPGHIS; UFRJ, 2013.
- _____. As ideias em debate no Primeiro Congresso Brasileiro de Teatro (1951). *Art-Cultura*, Uberlândia, v. 14, n. 24, p. 153-166, jan.-jun. 2012. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF24/Angelica_Ricci_Camargo.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2014.
- _____. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional de Teatro*, 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) — Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.

- CAMPELO, Ací. *História do teatro piauiense*. Teresina: Comepi — Companhia Editora do Piauí, 2001.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Maria Clara Machado*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CANTANHEDE, Caroline; FONTANA, Fabiana. *Projeto Memória das Artes Cênicas: um breve histórico de um acervo das artes cênicas e algumas considerações metodológicas*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22. 2013, Natal. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371336800_ARQUIVO_Anpuh2013Carolrevisado.pdf>. Acesso em: 3 jul. 2014.
- _____. *Arquivos privados e preservação da memória das artes no Brasil: a contribuição do Cedoc/Funarte*. In: ENCONTRO FUNARTE DE POLÍTICAS PARA AS ARTES, 1. 2011, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/encontro/wp-content/uploads/2011/08/Artigo_Cantanhede_Fontana.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2014.
- CARVALHO, Martinho de; DUMAR, Norma (Org.). *Paschoal Carlos Magno: crítica teatral e outras histórias*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- CASTANHEIRA, Jana Eiras. *Do curso prático ao conservatório: origens da Escola de Teatro da UniRio*. 2003. Dissertação (Mestrado em Teatro) — Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.
- CERBINO, Ana Beatriz Fernandes. *Cenários cariocas: o Ballet da Juventude entre a tradição e o moderno*. 2007. Tese (Doutorado em História) — Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2007.
- CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *Iconografia teatral: estudo da imagem de cena nos arquivos fotográficos de Walter Pinto (Brasil) e Eugênio Salvador (Portugal)*. 2010. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.
- COLLAÇO, Vera. *Três projetos de modernização para o teatro brasileiro e suas relações com as políticas culturais do Estado Novo*. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25. 2009, Fortaleza. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0307.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2014.
- COSTA, Marcelo Farias. *História do teatro cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 1972.
- DAUPHIN, Cécile. *Les Correspondances comme objet historique: un travail sur les limites*. *Sociétés & Représentations*, n. 13, p. 43-50, abr. 2002.

- DENIZOT, Marion. Jeanne Laurent et Jean Dasté: une affinité élective autour du théâtre. *Revue d'histoire du théâtre*, Paris, v. 58, n. 230, p. 149-160, abr.-jun. 2006.
- DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do século XVII ao século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.
- DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO BRASILEIRO — PÓS-1930. Rio de Janeiro: Editora FGV; CPDOC, 2010. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br>>. Acesso em: 3 jun. 2014.
- DIONYSOS. Rio de Janeiro, n. 22, 1975. Número Especial: Os Comediantes.
- _____. Rio de Janeiro, n. 23, 1978. Número Especial: Teatro do Estudante do Brasil, Teatro Universitário, Teatro Duse.
- _____. Rio de Janeiro, n. 28, 1988. Número Especial: Teatro Experimental do Negro.
- DÓRIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro — crônicas de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1975.
- FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc-SP, 2012. v. 1.
- _____. *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc-SP, 2013. V. 2.
- FERNANDES, Nanci; VARGAS, Maria Thereza (Org.). *Uma atriz: Cacilda Becker*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- FLORINDO, João M. A. *Ester Leão — uma atriz da República*. Gavião: Ramiro Leão, 2010.
- FONTANA, Fabiana Siqueira. *Teatro, cultura e Estado: Paschoal Carlos Magno e a fundação do Teatro do Estudante do Brasil*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teatro) — Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 23. ed. São Paulo: Graal, 2007.
- FRANCA, Luciana Penna. *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. 2011. Dissertação (Mestrado em História) — Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Niterói, 2011. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1542.pdf>>. Acesso em: 24 mai. 2014.
- FRANCIS, Paulo. *O afeto que se encerra: memórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- GOMES, Angela de Castro. O ministro e sua correspondência: projeto político e sociabilidade intelectual. In: _____. (Org.). *Capanema: o ministro e o seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p. 7-47.

- _____. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: _____ (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004^a. p. 7-24.
- _____. Em família: a correspondência entre Oliveira Lima e Gilberto Freyre. In: _____ (Org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004^b. p. 51-75.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. (Coord.) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; Sesc-SP, 2006.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HARNISCH, Hoffmann. Andaimos nos cenários shakespearianos. *Dionysos*, v. 1, n. 1, p. 132-134, out. 1949.
- HECKER, Heloísa Hirai. *Alfredo Mesquita: teatro e crítica na São Paulo de 1940 a 1960*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.ia.unesp.br/Home/Posgraduacao/Stricto-Artes/dissertacao_heloisa.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2014.
- KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e literatura: escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. São Paulo: Edusp, 2003.
- HEYMANN. Luciana Quillet. *O lugar do arquivo: a construção do legado de Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa; Faperj, 2012.
- _____. De “arquivo pessoal” a “patrimônio nacional”: reflexões acerca da produção de “legados”. In: SEMINÁRIO PRONEX DIREITO E CIDADANIA, 1. 2005, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao_intelectual/arq/1612.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2014.
- _____. Indivíduo, memória e resíduo histórico: uma reflexão sobre arquivos pessoais e o caso Filinto Müller. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 41-66, 1997.
- LEITE, Luiza Barreto. Shakespeare em cinco lustros do TEB. In: BARBOZO MELLO; MONAT, Olympio (Ed.). *William Shakespeare — edição do IV centenário*. Rio de Janeiro: Editora Leitura; Patrocínio do Instituto Nacional do Livro, 1964.
- LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean Claude. Introdução. In: _____; _____. (Org.). *História dos jovens: da antiguidade à era moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. v. 1, p. 7-17.
- LICIA, Nydia. *Sérgio Cardoso: imagens de sua arte*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- LIMA, Marta Gomes Lucena de. *O Teatro Rural do Estudante na Zona Oeste do município do Rio de Janeiro*. 2007. Dissertação (Mestrado em Políticas Pú-

- blicas e Formação Humana) — Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.
- LIMA, Stella Leonardos da Silva. *Palmares*. Rio de Janeiro: s. n., 1943.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Senac, 2000.
- MAGNO, Paschoal Carlos. *Não acuso nem me perdôo* (Diário de Atenas). Rio de Janeiro: Gráfica Record Editôra, 1969.
- _____. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: SNT, 1977, p. 147-167.
- MATTOS, André Luiz Rodrigues de Rossi. *Uma história da UNE (1945-1964)*. Campinas: Pontes, 2014.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Introduction. In: _____ (Coord.). *Du Théâtre amateur: approche historique et anthropologique*. Paris: CNRS, 2004, p. 7-15.
- METZLER, Marta. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes. Rio de Janeiro, 2011. v. 1.
- _____. *O Teatro da Natureza: história e idéias*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo; Rio de Janeiro: Hucitec; Ministério da Cultura; Funarte, 1995.
- _____. TROTTA, R. *Teatro e Estado — As companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica*. São Paulo; Rio de Janeiro: Hucitec; Ibac, 1992.
- MILARÉ, Sebastião. *Batalha da Quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- MOLINA, Diego. *Teatro Duse: O primeiro teatro-laboratório do Brasil*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teatro) — Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.
- MÜLLER, Angélica. *Entre o Estado e a sociedade: a política de juventude de Vargas e a fundação e atuação da UNE durante o Estado Novo*. 2005. Dissertação (Mestrado em História) — Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Centro de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, 2005.
- OLIVEIRA, Waldemar de. *O teatro brasileiro*. Salvador: Publicações da Universidade da Bahia, 1958.

- ORTEGA Y CASSET, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. Os intelectuais, o mercado e o Estado na modernização do teatro brasileiro. In: BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV; Bragança Paulista; Editora da Universidade de São Francisco, 2001. p. 59-84.
- PORTO, Ariane. *Teresa Aguiar e o Grupo Rotunda: quatro décadas em cena*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- Primeiro congresso brasileiro de teatro. *Anais*. Rio de Janeiro: emp. Graf. Ouvridor s.A., 1951.
- RANCILLAC, François. Se souvenir de l'avenir. In: BARAU, Denys (Coord.). *Quelles mémoires pour le théâtre?* Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.
- RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobi*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- REIS, Angela de Castro. *A tradição viva em cena: Eva Todor na Companhia Eva e seus artistas (1940-1963)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- REIS, Luís Augusto da Veiga Pessoa. *Fora da cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.
- RODRIGUES, Marise. *Maria Jacintha: ressonâncias & memórias — dramaturgia brasileira de autoria feminina do século XX*. Niterói: Eduff, 2010.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. v. 4.
- ROSTAND, Edmond. *Os romanescos*. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos Editor, 1908.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

- SÁ, Álvaro Luis de. *A Fundação Brasileira de Teatro no Rio de Janeiro: 1955-1969*. 2011. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2011.
- SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. Salvador, 2011.
- SEGUNDO CONGRESSO BRASILEIRO DE TEATRO. *Anais*. São Paulo: Linográfica Editora, 1953.
- SHAKESPEARE, William. *Hamleto*. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.
- SILVEIRA, Miroel. *Depoimentos II*. Rio de Janeiro: SNT, 1977. p. 113-145.
- SOUZA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC; Instituto Nacional do Livro, 1960. v. 2.
- TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2003.
- TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d'O Gráfico Amador no Recife (1945-1964)*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.
- VANNUCCI, Alessandra. *Ruggero Jacobbi ou da Transição Necessária: Estratégias de Modernização Teatral no Brasil*. 2000. Dissertação (Mestrado em Teatro) — Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.
- VARGAS, Maria Thereza. *Sônia Oiticica: uma atriz rodrigueana?*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura — Fundação Padre Anchieta, 2005.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- VILHENA, Deolinda Catarina França de. *Les Modes de production au Théâtre du Soleil à l'aune de la production théâtrale française depuis 1968: une exception dans l'exception culturelle?* 2007. Tese (Doutorado) — Université de la Sorbonne Nouvelle, Institut d'Études Théâtrales. Paris, 2007.
- WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema, ministro da Cultura. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Capanema: o ministro e o seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p. 251-268.
- ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano*. Goiânia: Editora da UCG, 2005.

Sites consultados:

Teatro dos Amadores de Pernambuco. Disponível em: <<http://www.tap.org.br/>>. Acesso em: 20 maio 2014.

Câmara dos Deputados. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro pela Fundação Nacional de Artes – Funarte e impresso na Edigráfica no primeiro semestre de 2016 com arquivos fornecidos pela Funarte.

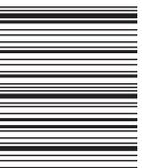
Todos os esforços foram efetivados para a obtenção das autorizações de uso e cessão de direitos. A reprodução das obras se deu de acordo com o que permite a Lei 9610/98. Aos fotografados, autores e editores que não conseguimos identificar ou contatar, pedimos que manifestem sua aquiescência e nos comprometemos a sanar este lapso em eventuais edições futuras.

A trajetória que aqui se quer apresentar — a que me liga a um arquivo, e um arquivo a este livro — foi o que determinou um dos aspectos do meu trabalho de pesquisa que acredito ser o mais relevante: a preocupação em mostrar a intenção que esteve por trás da criação do Teatro do Estudante do Brasil, em termos de ser ele um projeto artístico, de cunho civilizatório, embasado por um pensamento nacionalista, e como tal intenção determinou inclusive o modo pelo qual ele foi produzido.

Fabiana Fontana

funarte.gov.br

ISBN 978-85-7507-174-8



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA