

O TEATRO NO BRASIL E O TEATRO BRASILEIRO DE COMÉDIA

ELISA MAURA PEREIRA FERREIRA *

Resumo: Fundada em 1948 pelo imigrante italiano Franco Zampari o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) inovou na cena cultural paulista adotando um profissionalismo na companhia teatral que até então não era usual no Brasil. Fundada na cidade de São Paulo, que se tornava a essa época uma metrópole com grande potencial econômico, o TBC reuniu uma série de atores brasileiros de talento ímpar e diretores, cenógrafos, europeus, que deram uma nova marca ao Teatro do Brasil e ares de pioneirismo a companhia, que se dedicava a apresentar textos clássicos da dramaturgia e textos locais. Nesse artigo mostramos o surgimento do TBC e sua inserção na cena cultural paulista de meados do século XX.

Palavras-Chaves: História do Teatro, Pirandello e Teatro Brasileiro de Comédia

Abstract: Founded in 1948 by the Italian immigrant Franco Zampari, the Brazilian Theatre of Comedy innovated the cultural scene in the city of São Paulo by adopting a theatrical professionalism that was unusual in Brazil. Established in the city of São Paulo, which became at that time a metropolis with great economic potential, the Theatre of Comedy brought together a number of Brazilian actors of unique talent and directors and set designers from Europe, gave a new brand to the Brazilian Theatre and a pioneering air to the company, which was dedicated to presenting classical texts of dramaturgy and local texts. In this article we show the emergence of TBC and its insertion in the state cultural scene of the mid-twentieth century.

Key words: History of Theatre, Pirandello and Brazilian Theatre of Comedy

A cidade de São Paulo na passagem do século XIX para o XX era uma cidade em transformação, ainda dominada por muitas chácaras e sítios, começava a ganhar ares

metropolitanos com a abertura de grandes avenidas e a construção de prédios. A elite paulista enriquecia-se com a expansão da cafeicultura. Com sua pujança econômica construída desvinculada da ideia senhorial, que dominava as demais elites locais¹ as quais construíram sua riqueza a partir de uma estrutura escravocrata.

Essa nova elite local nasceu praticamente junta com a República, proclamada em 1889, e foi ao longo da chamada *Primeira República* a principal elite do Brasil elegendo três presidentes nesse período e defendendo seus interesses políticos e sociais com o peso de seu poder econômico, como demonstra Torelli. Ao mesmo tempo esse grupo procura diversificar suas atividades econômicas, investindo desenvolvimento de ferrovias, de um sistema bancário e de outras atividades geradoras de infraestrutura².

Ao mesmo tempo esse grupo dominante estimulava a vinda de imigrantes para o Estado de São Paulo, em uma proporção maior que o número de vagas de trabalho na zona rural, colaborando fortemente para a alteração da paisagem populacional da cidade de São Paulo que no início da República contava de acordo com o censo de 1890 com 64.934 habitantes e na década de 1920, ou seja, trinta anos depois, já era 579.033 o número de habitantes da cidade³.

A cidade também se transformava em um lugar atrativo pelo seu desenvolvimento, financiado pela elite desejosa da modernização, que atraía grupos de imigrantes que se estabeleciam em novas regiões da cidade e deixavam ali sua marca, como por exemplo, os judeus no Bom Retiro, japoneses na Liberdade, italianos no Bexiga e libaneses na vinte cinco de março.⁴

São Paulo também foi remodelada de modo mais acelerado nos anos de 1930-40, ao longo dos governos de Fábio Prado e Prestes Maia. Neste momento, imigrantes nordestinos e do interior do estado de São Paulo mudavam-se para a capital, ampliando ainda mais o mosaico dos grupos étnicos que ali se estabeleciam, legando à cidade novas sonoridades, sotaques e tradições, como bem pontua Maria Izilda Matos.⁵

Em meio dessas transformações, a cidade que desde o século XVIII contava com alguns teatros. Recebeu em 1911 o imponente Teatro Municipal, uma casa capaz de inserir a cidade no

¹ TORELLI, Leandro Salman. *A Defesa do café e a política cambial: os interesses da elite paulista na Primeira República (1898-1920)*. Dissertação de mestrado. IE-Unicamp: Campinas, 2004 p. 3.

² Idem, ibidem. p 3-4

³ MATOS, Maria Izilda Santos de. Portugueses e experiências políticas: a luta e o pão. São Paulo 1870-1945. In: *Revista de História*: São Paulo, 28 (1): 2009 p 416.

⁴ Idem, ibidem. p 416

⁵ MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite, e o cronista: São Paulo de Adoniram Barbosa: Anais do XIX encontro regional de história: poder, violência e exclusão*. Anpuh/SP – USP: São Paulo, 2008.

circuito das grandes companhias, pois agora haveria um local apropriado, e responder aos anseios da elite paulistana. No novo teatro mudaria radicalmente os hábitos da cidade.⁶

O Teatro Municipal era um símbolo de uma elite desejosa pela modernidade inspirada na *Belle Époque*. Ao mesmo tempo, a nova construção destacava as discrepâncias sociais que se acentuavam a cidade. O povo ficava fora do teatro, que era frequentado por um mundo civilizado, de roupas luxuosas e elegantes, como apresenta Maria Bernardes. Maria Izilda também destaca o distanciamento das camadas sociais da cidade de São Paulo.⁷

Essa cidade que em pouco tempo transformou-se em metrópole, deixando o aspecto de vila e o ar “caipira” de lado, recebendo milhares de imigrantes de diferentes lugares do mundo, do Brasil, tornou-se o berço do Teatro Nacional a partir da segunda metade do século XX, como mostraremos por meio de companhias teatrais, a exemplo do Teatro Brasileiro de Comédia.

Segundo Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, início do século XX é dado como “artisticamente falido”, apesar da nova casa de espetáculos Teatro Santana inaugurada em 26 de maio de 1900 o movimento foi pouco, mesmo com a casa merecendo elogios com as boas experiências com a iluminação, eletricidade e uma ótima acústica. O triunfo do ano foi à apresentação de *O gavroche* de Artur Azevedo da Companhia de Silva Pinto.⁸

Contudo, nesse período a Opereta é a primeira manifestação artística a encantar o público da cidade de São Paulo, levando à juventude e os senhores para as casas de espetáculos, com paródias e apresentações dançantes, as operetas formaram grande concorrência ao Teatro sério, que era o teatro dito tradicional feito a partir dos grandes dramaturgos e com linguagem culta. Para Neyde Veneziano, a opereta definia-se como:

Misto de comédia e melodrama, o qual era sempre levado na brincadeira entremeada de números musicais (que iam da valsa ao can-can, evidentemente) a opereta referia-se, também, a assuntos do cotidiano imediato. Sob uma aparente aura sentimental (nesse caso é evidente a diferença com a revista), ela poderia ser também ferina, crítica, mordaz. Mas o amor era o tema central e o allegro-vivace, o seu andamento.⁹

Apesar do sucesso e das críticas que abundavam as revistas de Teatro Paulista como coloca Maíra Mariano esse estilo só vinha a confirmar a decadência do teatro brasileiro, já relatado por

⁶ BERNARDES, Maria Elena. *O estandarte glorioso da cidade: teatro municipal de São Paulo (1911- 1938)*. Tese de doutorado. IFCH – Unicamp: Campinas, 2004.

⁷ Idem. Ibidem. P 7-8 e MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite, e o cronista: São Paulo de Adoniram Barbosa: Anais do XIX encontro regional de história: poder, violência e exclusão*. Anpuh/SP – USP: São Paulo, 2008.

⁸ MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo*. – 2ªed. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

⁹ APUD MARIANO, Maíra. *Um resgate do Teatro Nacional. O teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*. Dissertação. FFLCH – USP. São Paulo, 2008. P 17.

outros, como Machado de Assis, no final do século XIX. Essa decadência é muito mais evidente na leitura feita pelos críticos de teatro sobre a história do teatro brasileiro do que na realizada por historiadores. Desse modo, precisamos pontuar o lugar de onde vem a crítica ao teatro brasileiro. Por outro lado, Sábato Magaldi,¹⁰ crítico teatral e teatrólogo afirma que as Companhias estrangeiras de Opereta não alcançaram o sucesso nas suas excursões feitas pelo país. Provavelmente isso ocorria pela dificuldade do público de compreender outras línguas que não a portuguesa, hipótese defendida por Mariano.¹¹

No fundo, a crítica de Machado de Assis, e de outros estudiosos do teatro, se perdem no momento em que a história do teatro passa a ser pesquisada pelos historiadores, que recorrem a um arcabouço diferente de fontes, trazendo novos elementos para a própria compreensão e construção da história do teatro. Isso ocorre, sobretudo, a partir do final dos anos de 1980 com a publicação da tese de Rosangela Patriota sobre o dramaturgo Vianinha.

A opereta enquanto gênero teatral prevaleceu sob os outros gêneros basicamente nas duas primeiras décadas do século XX, sendo que o auge se deu entre 1907 a 1913. O início da Primeira Guerra Mundial em 1914 dificultou a vinda de companhias estrangeiras para o Brasil, o que levou a redução das encenações de operetas e favoreceu o surgimento de montagens e companhias nacionais, além de abrir espaço para os atores brasileiros. Deste período de domínio da opereta percebemos a entrada da cidade de São Paulo no circuito teatral das companhias estrangeiras, principalmente italianas motivadas pela imigração italiana para a cidade. De modo geral, a rota das companhias estrangeiras na América era: Buenos Aires, Montevideú, Rio de Janeiro e New York.¹²

Os outros gêneros teatrais como o teatro de revista, a comédia e o drama existiram e resistiram ao domínio do teatro de opereta, e são esses gêneros que passam a dividir a cena teatral brasileira após meados da década de 1910. Apesar das fortes críticas existentes ao Teatro Nacional este vai procurar alternativas para sua manutenção, como percebemos pela leitura de Magaldi e Vargas; Mariano, que apontam o modo de resistência da produção nacional.

Os marcos do teatro, contudo, são estabelecidos primeiro pelos críticos teatrais, como Sábato Magaldi, e acabam balizando a história do teatro construída a partir da crítica. Contudo, os historiadores tendem a questionar esses marcos e romper com os mesmos, pois, fazem a leitura da história do teatro por outro ponto de vista, em um diálogo mais amplo. Rosangela Patriota, Rodrigo

¹⁰ Sábato Magaldi, nascido em Belo Horizonte no ano de 1927 escreveu durante décadas nos principais jornais do Brasil como o Estado de São Paulo. É membro da Academia Brasileira de Letras desde 1994 e foi professor de História do Teatro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

¹¹ MARIANO, Maíra. Op. cit. p. 13 – 17. MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Thereza. Op. cit. p.50.

¹² MARIANO, Maíra. Op. Cit. p 27-28.

de Freitas Costa, são exemplos de historiadores que questionam o estabelecimento desses marcos¹³ e rompem com essa história cristalizada do teatro brasileiro.

Em 1948 duas criações foram imprescindíveis para a transformação do quadro teatral, uma delas a criação da Escola de Arte Dramática de São Paulo e a outra a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, que para a crítica segundo Magaldi e Vargas “foi o marco divisor do teatro paulista, e pelas repercussões, do próprio teatro brasileiro.”¹⁴

Franco Zampari, nascido em Nápoles, Itália em 1898, veio para o Brasil em 1922 para trabalhar nas indústrias Matarazzo e se radicou no país, onde viveu até sua morte em 1966. Zampari foi um grande apaixonado por artes e teatro, “desejando retribuir ao Brasil a privilegiada situação econômica aqui obtida.”¹⁵ Assim, Zampari fundou o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que nasceu na perspectiva das Companhias Amadoras de teatro. Fiador de Zampari nesta empreitada Ciccillo Matarazzo, mesmo na noite de inauguração do Teatro, que ocupava um espaço alugado, acreditava que a nova companhia ainda mantinha os ares do amadorismo.¹⁶

A proposta inicial do TBC era ser um teatro acolhedor das companhias amadoras, com boas e modestas produções. Entretanto, o TBC caminhou e não conseguiu fugir de uma tentativa de profissionalização, sendo assim, Zampari convidou o italiano Adolfo Celi, formado pela Academia de Arte Dramática de Roma, em 1949 para ser o encenador do Teatro Brasileiro de Comédia. No mesmo ano de 1949 a peça *Nick Bar... álcool, brinquedos e ambições* já foi dirigida por Celi, e recebeu uma ótima impressão da crítica especializada:

O trabalho dos amadores paulistas já vinha sendo de primeiríssima ordem nestes últimos tempos, mas sempre no sentido da maior naturalidade e discricção possível. Celi modificou ligeiramente tais características, dando ao elenco do TBC um senso de espetáculo, mais teatralidade, uma tonalidade mais agressiva e mais viva, de acordo, aliás, com o caráter da peça. O rendimento que obtive dos atores, nesse ponto, foi excelente. (12/06/1949)¹⁷

Por outro lado, o TBC respondeu aos anseios da elite paulistana que desejava transformar a cidade e modernizá-la. Celi tem essa percepção e relata em correspondência. Ao mesmo tempo em que esse teatro é criado para a elite e pela elite, este também se torna um espaço de desenvolvimento da arte teatral, abrigando artistas.

¹³ PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. COSTA, Rodrigo de Freitas *Tambores da noite: a dramaturgia de Brechet na cena de Fernando Peixoto*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010

¹⁴ MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Thereza. Op. Cit. p 210.

¹⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁶ VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2014. P 98.

¹⁷ MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Thereza. Op. Cit. p 212-213.

Como afirmamos anteriormente, o TBC foi concebido como um espaço para reunir grupos amadores de teatro e ofertar oportunidades aos atores. Isso se deu até meados de 1949, quando finalmente o TBC tornou-se um grupo teatral, deixando de ser apenas um espaço. Os primeiros anos do Teatro Brasileiro de Comédia como espaço e depois como um grupo teatral, refletem a crítica que dominou boa parte dos anos iniciais do teatro brasileiro, pois os textos encenados são, com raras exceções, de autores estrangeiros, já que os textos nacionais por eles considerados bons eram raros e de difícil acesso.¹⁸

Acreditamos que os textos estrangeiros também são reivindicados para agradar a elite paulista e a crítica, os quais eram dados aos estrangeirismos em detrimento da cultura local, se nos anos 1920 buscou-se um teatro nacional/regional, agora na passagem da década de 1940 para 1950, o texto estrangeiro era mais valorizado que o nacional e mais garantido de ter um público. O público brasileiro e a crítica viam como os textos e dramaturgos estrangeiros como referências intelectuais, e era assim que se construía, com base nessas ideias, o caminho de sucesso das companhias.

Décio de Almeida Prado¹⁹, crítico de artes do jornal O Estado de São Paulo, também faz a mesma ressalva que fazemos a cima:

O êxito artístico do TBC, sem dúvida o maior do país, é, em grande parte, um êxito de origem e fundo europeu. Quanto mais os diretores forem se integrando na nossa terra, deitando raízes, recebendo e exercendo influências, formando discípulos, estabelecendo uma espécie de simbiose com o meio, mais estará a caminho da solução um tal problema, ou seja o “abrasileiramento” do nosso teatro. (21/01/53)²⁰

Tal crítico em uma observação ressalta que a “história do teatro profissional em São Paulo é curta: tem oito anos de idade, precisamente a idade do Teatro Brasileiro de Comédia. Compreender o TBC, portanto, é de certo modo compreender o próprio teatro paulista.”²¹ Desse modo, entendemos que o Teatro Brasileiro de Comédia profissionaliza não apenas seu Teatro, mas como o teatro, atores, críticos de todo o Brasil, e claramente refinando o público. O TBC tem uma excelente organização, que vai da cenografia aos figurinos. As apresentações têm a iluminação certa, a acústica boa, atores melhores ensaiados etc, uma verdadeira empresa, com contratos de

¹⁸ Cf. MAGALDI & VARGAS. Op. Cit.

¹⁹ Formado em Filosofia e Direito pela Universidade de São Paulo, Décio de Almeida Prado foi um dos primeiros professores da Escola de Artes Dramáticas da USP, onde ministrou aulas de estética, história do teatro e teatro brasileiro. Em 1966 passou a lecionar na Faculdade de Letras da mesma universidade. Foi crítico teatral do Jornal O Estado de São Paulo entre os anos de 1946-1968, escrevendo também no famoso Suplemento Literário do mesmo jornal.

²⁰ Décio de Almeida Prado APUD MAGALDI & VARGAS. Op. Cit. p 216.

²¹ Idem. Ibidem. p 217.

bons salários e por isso têm uma estabilidade de elenco com mais de 18 atores e 4 encenadores (Adolfo Celi, Zbigniew Ziembinski, Luciano Salce e Flamínio Bollini).

Desde que o TBC começou a se profissionalizar, algumas peças apresentadas tiveram maiores destaques entre os críticos, *Arsênico e Alfazema*, de Kesselring, *Luz de gás*, de Patrick Hamilton e, em 1949, após a contratação do ator Sérgio Cardoso e do diretor Ruggero Jacobbi estreia *O mentiroso* de Goldoni, considerada uma das peças mais perfeitas do TBC. Também uma peça muito comentada e calorosamente aplaudida é o primeiro espetáculo de 1950, *Huis clos* (*Entre quatro paredes*) do filósofo francês Jean-Paul Sartre, mesmo com a cúria da Igreja Católica proibindo e alertando os fiéis que assistir à peça poderia ser compreendida como falta grave, ela alcançou o sucesso da mesma forma. Com a chegada de Luciano Salce, a peça de Tennessee Williams *O anjo da pedra* que acreditam ser a mais perfeita montagem. Também foi nessa peça que a atriz Cacilda Becker se sobressaiu com seu excelente desempenho.²²

O ano de 1951 foi de grande importância para o TBC. A primeira peça a ser apresentado *Paiol Velho* de Abílio Pereira de Almeida. Em seguida foi apresentada pela primeira vez pelo TBC *Seis personagens à procura de um autor*, de Pirandello, com a direção de Celi e no elenco estava Cacilda Becker como a enteada, Sérgio Cardoso como o pai e Paulo Autran como o diretor.

1955 é um ano turbulento para o Teatro Brasileiro de Comédia, desencadeou um incêndio no prédio do TBC, destruindo pequena parte e aumentou o prejuízo. Porém, apesar de o incêndio ser um grande problema para Zampari não foi o único e nem o menor. Com a notícia do desligamento de Adolfo Celi, Tônia Carrero e Paulo Autran (que fundaram em seguida a Companhia Tônia-Celi-Autran), três grandes figuras que marcaram a trajetória do TBC. Celi comenta sua saída

A razão fundamental que nos fez deixar o TBC foi pensar que, quanto maior o número de elencos houver, tanto melhor será para o teatro brasileiro. Serve para o nosso caso o conhecido exemplo da ameba que, ao dilatar-se muito, acaba se dividindo em duas. O TBC existe independentemente das pessoas que o compõe. Daí a nossa saída não trazer prejuízos. Pretendemos, também, lançar elementos novos, que dificilmente poderiam entrar no TBC a não ser para papéis secundários. É que o teatro da rua Major Diogo faz, naturalmente, pelas necessidades de sua organização, contratos fixos e longos. (31/08/1955)²³

Assim Alberto Guzik completa:

A secessão entre Celi e Zampari privou o TBC daquele que vinha sendo seu mais constante e importante timoneiro, e configurou o encerramento de outro ciclo da casa. O

²² MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Thereza. Op. Cit. p 213.

²³ MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Thereza. Op. Cit. p 219.

teatro já perdera os préstimos de Jacobbi, Salce e Bollini. Sem Celi, do primitivo núcleo de encenadores estrangeiros que moldaram suas feições restava apenas Ziembinski.²⁴

O TBC tinha seu núcleo artístico e produtor. Era natural, pensamos, que mudanças ocorressem, que os membros da companhia procurassem outros rumos. Contudo, como observamos a cima, parece que a companhia não se preparou para as mudanças de modo que estas acabaram causando um desarranjo na harmonia. Por outro lado isso não impediu que a Companhia de Teatro tivesse no ano de 1956 um grande sucesso com a estreia de *Casa de chá do luar de agosto*, dirigida pelo diretor belga Maurice Vaneau, que dava seus primeiros passos no teatro brasileiro.²⁵

O teatro brasileiro mudou com o TBC, que em seu tempo conseguiu reunir uma série de pessoas de talento ímpar, as quais se consagraram a partir da experiência na Companhia. São Paulo crescia, sua elite local demandava por espetáculos e eventos. O TBC soube ocupar esse espaço e com a chegada de estrangeiros, jovens e inovadores, conseguiram dar uma nova roupagem a cena teatral paulista e brasileira. Nesse texto procuramos sumariamente demonstrar a construção da Companhia e sua inserção na cena teatral.

Referências Bibliográficas

ANDRÉ, Carminda Mendes. Problemáticas da regulamentação profissional do artista de teatro.

In: *Fênix: revista de história e estudos culturais*. Jan/fev/mar/abril, 2011. Vol.8. Ano 08, nº 1.

BERNARDES, Maria Elena. *O estandarte glorioso da cidade: teatro municipal de São Paulo (1911- 1938)*. Tese de doutorado. IFCH – Unicamp: Campinas, 2004.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. Perspectiva: São Paulo, 1986.

MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo*. – 2ºed. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

MARIANO, Máira. *Um resgate do Teatro Nacional: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*. Dissertação. FFLCH – USP. São Paulo, 2008.

MATOS, Maria Izilda Santos de. A cidade, a noite, e o cronista: São Paulo de Adoniram Barbosa: *Anais do XIX encontro regional de história: poder, violência e exclusão*. Anpuh/SP – USP: São Paulo.

²⁴ GUZIK, Alberto. TBC: crônica de um sonho. Perspectiva: São Paulo, 1986. P 126.

²⁵ MAGALDI, Sábato & VARGAS, Maria Thereza. Op. Cit. p 219.

- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Portugueses e experiências políticas: a luta e o pão. São Paulo 1870-1945*. In: Revista de História: São Paulo, 28 (1): 2009.
- PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012. COSTA, Rodrigo de Freitas *Tambores da noite: a dramaturgia de Brecht na cena de Fernando Peixoto*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- TORELLI, Leandro Salman. *A Defesa do café e a política cambial: os interesses da elite paulista na Primeira República (1898-1920)*. Dissertação de mestrado. IE-Unicamp: Campinas, 2004.
- VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2014.