

A questão do modernismo no teatro brasileiro

Carolina Montebelo Barcelos¹

PUC-Rio

carolinambarcelos@hotmail.com

Resumo: Da mesma forma que a Semana de Arte de 22 entrou para o cânone do modernismo brasileiro como um marco, atribui-se, com frequência, a montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, pelo grupo teatral carioca Os Comediantes, ou o TBC, ao conceito de teatro moderno no Brasil. Desse modo, o assunto tem se mostrado como uma questão para a teoria e história do teatro brasileiro e esse artigo tem por objetivo refletir acerca dos diferentes parâmetros utilizados pelos teóricos do teatro brasileiro na constituição do que seria o modernismo no teatro do país, acenando, nas considerações finais, com novas possibilidades de pensarmos o teatro moderno no Brasil para além do cânone.

Palavras-chave: Literatura comparada; modernismo; marco; cânone; teatro brasileiro

Abstract: In the same way that the Modern Art Week of 1922 entered the Brazilian modernist canon as a landmark, the 1942 staging of Nelson Rodrigues' *The wedding dress* by the theatre group Os Comediantes from Rio de Janeiro, or TBC, are usually attributed to the concept of modern theatre in Brazil. Thus, the subject has been shown to be a question in the theory and history of Brazilian theatre and this article aims at reflecting upon the different parameters used by the theorists of Brazilian theatre in the constitution of what modernism in the country's theatre would be, pointing towards new possibilities of thinking about modern theatre in Brazil beyond the canon in the conclusion.

Keywords: Comparative literature; modernism; landmark; canon; Brazilian theatre

Recebido em 13/01/2020

Aceito em 10/02/2020

¹ Carolina Montebelo Barcelos é pesquisadora e professora de teatro. Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela PUC-Rio. Autora dos capítulos “Todos os sonhos da carne e da alma: o Rio de Janeiro em Nelson Rodrigues”, em *Rio Circular: a cidade em pauta* (2016), e “Insetos: uma metáfora dos 30 anos da Cia. dos Atores”, em *Estudos de encenação e atuação* (v. 3, 2019).

Introdução

Há alguns anos a crítica cultural vem abrindo caminho para reflexões acerca do modernismo no Brasil, considerando não apenas a Semana de 1922, como conhecemos canonicamente o movimento, como também, e principalmente, a forma pela qual o modernismo se exprimiu em outras cidades que não São Paulo, assim como as repercussões e a herança do pensamento modernista. Essa perspectiva crítica encontrou fortes ecos a partir de 2012, por época dos noventa anos da Semana de Arte Moderna, e certamente ganhará novas abordagens em 2022, por conta de seu centenário.

Essa crítica mais recente também procura lançar luz sobre outras renovações estéticas que, embora imbuídas de ideias modernistas, não se configuraram no cânone do movimento. Beatriz Resende, por exemplo, procura desviar o olhar do consagrado modernismo paulista em seu artigo “Rio de Janeiro e outros modernismos”² (2014). Luís Augusto Fischer, por seu turno, prefere contestar a própria visão unitarista do movimento paulista, e o próprio título de seu artigo para a revista *Piauí* indica isso: “Reféns da modernistolatria” (2013). Assim como Resende e Fischer, vários pesquisadores brasileiros têm se dedicado a pensar de forma não canônica sobre outros modernismos – parafraseando Beatriz Resende – em Minas Gerais, em Pernambuco, no Rio Grande do Sul, etc., percebendo estéticas e experimentações modernistas fora de São Paulo, ou até mesmo relativizando a importância daquele movimento.

Da mesma forma que a Semana de 22 entrou para o cânone do modernismo brasileiro como um marco, atribui-se, com frequência, a montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, pelo grupo teatral carioca Os comediantes, ao conceito de teatro moderno no Brasil. Nesse sentido, o marco do modernismo no teatro seria a encenação da peça rodrigueana, pois, como assinala Sábado Magaldi, “[o] impacto provocado por *Vestido de noiva* e pelos Comediantes teve reflexo por toda parte” (MAGALDI, 2006, p. 59), estimulando o surgimento de diversos grupos de teatro no país e de novas práticas teatrais.

Entretanto, desde a década de 1980, duas vertentes, classificadas por Edécio Mostaço (2006, p. 185) como evolutiva e da ruptura, têm se confrontado. A primeira vertente “considera os procedimentos modernos dispersos ao longo do tempo, aos poucos

² No original, “Rio de Janeiro y otros modernismos” (RESENDE, 2014).

se sedimentando em caráter acumulativo, tanto no terreno dramaturgico quanto no da encenação, tornando difícil isolar marcos” (MOSTAÇO, 2006, p. 185). Dessa forma, a montagem de *Vestido de noiva* seria o resultado de uma série de textos teatrais e encenações que já apontavam para uma ideia de modernidade.

Já para a chamada vertente da ruptura, a encenação seria fator decisivo para a renovação teatral entre nós. Assim, a produção de *Vestido de noiva* “teria equacionado, pela primeira vez, a indispensável tríade autor/encenador/elenco” (MOSTAÇO, 2006, p. 185). A estabilização dessa modernidade caberia ao TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), em São Paulo, em 1948, que conferiria uma estrutura mais empresarial ao teatro. Os defensores da ideia de ruptura, no entanto, divergem quanto à delimitação do que efetivamente estabeleceu a modernidade do teatro brasileiro. Para Sábado Magaldi, isso se deu com a encenação de *Vestido de noiva*, Décio de Almeida Prado e Iná Camargo Costa defendem a atuação do TBC, em 1949, enquanto que, para Tânia Brandão, foi o Teatro Popular de Arte, de Sandro Polloni e Maria Della Costa, em 1948, que marcou a modernidade do nosso teatro. Alessandra Vannucci (2014), por sua vez, confere ao pensamento estético dos encenadores italianos do TBC o início da modernidade teatral brasileira, embora ela não se atenha à ideia de um marco, mas se disponha a analisar as maneiras pelas quais os cinco encenadores italianos que passaram pelo TBC, Adolfo Celi, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Flaminio Bollini Cerri e Gianni Ratto contribuíram para todo um processo de modernização cênica que abarca as décadas de 1950 e 1960.

Dessa forma, o conceito de moderno e do que seria o modernismo no teatro tem se mostrado como uma questão para a teoria e história do teatro brasileiro e esse estudo tem por objetivo refletir acerca dos diferentes parâmetros utilizados pelos teóricos do teatro brasileiro na constituição do que seria o modernismo no teatro. Conquanto esses vários teóricos tenham exposto e defendido seus argumentos em artigos, teses e livros, e sido relidos ou criticados, parece ainda não haver um estudo que reúna e confronte essas diversas correntes e argumentações.³

³ Salvo, a partir de levantamento bibliográfico que realizei para fins desse estudo, os verbetes “Modernismo (Teatro e)” e “Moderno (Teatro)”, escritos por Edélcio Mostaço para o *Dicionário de Teatro Brasileiro* (MOSTAÇO, 2006, p. 182-186).

A questão do modernismo no teatro brasileiro

O movimento modernista que tornou a Semana de 22 o marco da renovação estética no Brasil procurou, desde o início, centrar-se na literatura e nas artes plásticas. Embora alguns desses modernistas, como Mário de Andrade, tivessem feito a defesa do circo, o teatro não estava em pauta. Foi com Antônio de Alcântara Machado⁴ e a fundação da revista *Terra Roxa e outras terras*, em 1926, que o teatro se tornou objeto de reflexões à luz da necessidade de uma renovação estética. Segundo Alcântara Machado, o teatro brasileiro se encontrava em situação de “miséria”, uma vez que buscava imitar o teatro francês e valorizava por demais o repertório estrangeiro e a presença aqui de companhias europeias. O intelectual propunha a antropofagização do teatro estrangeiro e a escrita de um texto teatral que valorizasse temas nacionais a fim de que um teatro verdadeiramente brasileiro pudesse se estabelecer.

As ideias de Alcântara Machado, no entanto, não se fizeram ecoar pelas companhias teatrais brasileiras. O chamado “velho teatro”⁵ da comédia de costumes e do melodrama, além da burleta e do teatro de revista, faziam imenso sucesso entre o público e ainda não havia interesse, dentro o meio teatral, principalmente entre as companhias de então, em renovar a cena brasileira. A própria estrutura dessas companhias se afastava de uma ideia de modernidade: o primeiro ator acumulava a função de empresário, fazia-se uso do ponto para ajudá-lo no caso de esquecimento das falas, ao encenador cabia a função da distribuição e movimento dos atores no palco e todo o aparato técnico estava voltado para a primazia do primeiro ator. Esse era o panorama do teatro brasileiro quando as ideias modernistas na literatura e artes plásticas começaram a ser defendidas.

No entanto, há teóricos do teatro que veem, desde início da década de 1920, alguns elementos ou procedimentos encontrados em determinados textos dramáticos, movimentos e em algumas montagens, que acenariam com uma ideia de modernidade e que culminaram com a encenação de *Vestido de noiva*. Tais teóricos, mais notadamente Gustavo Dória, são aqueles considerados por Mostaço como defensores de uma tendência evolutiva.

⁴ Cujas escritas já continha elementos modernistas, embora não tivesse participado da Semana de 22.

⁵ Não há, aqui, qualquer cunho pejorativo. Como “velho”, entende-se o teatro praticado no Brasil desde fins do século XIX.

Embora Dória reconhecesse que o teatro profissional não estava interessado nas renovações teatrais que vinham ocorrendo no plano internacional, via nas experiências amadoras algumas tentativas de modernização. Dessa forma, Renato Vianna teria, através do movimento *Batalha da Quimera*,⁶ de 1922, mostrado os valores dramáticos da aplicação da luz e do som, a importância dos planos cênicos e da figura do diretor.

Nenhuma experiência⁷ de Renato Vianna, entretanto, teria sido exitosa a ponto de conseguir divulgar mais amplamente essas ideias (DÓRIA, 1975). O Teatro de Brinquedo, grupo amador dirigido por Álvaro Moreira em 1927, tentaria, segundo Dória, representar autores brasileiros novos e conhecer repertórios internacionais de vanguarda, mas já sua primeira tentativa de renovação com *Adão, Eva e outros membros da Família* havia fracassado. O mesmo teria ocorrido com o *Teatro de Experiência* de Flávio de Carvalho e sua montagem de *Bailado do Deus Morto*, em 1933, que, segundo Dória, possuía alguns traços do teatro surrealista, fazia uso de máscaras de alumínio, de um espaço cênico de poucos elementos e de uma iluminação que provocava efeitos de flashes, mas que após três apresentações foi proibido pela polícia.

Amor, de Oduvaldo Vianna, com montagens no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1933 e 1934 e seus múltiplos cenários, *O Rei da Vela*, escrito por Oswald de Andrade em 1937, e a montagem de *Romeu e Julieta*, ao contar com uma direção a convite de Paschoal Carlos Magno, a de Itália Fausta, em 1938, para o Teatro do Estudante do Brasil, seriam também experiências que já continham algumas ideias modernas, segundo os defensores da tendência evolutiva do teatro moderno no país, e que culminariam com a encenação de *Vestido de noiva*.

Enquanto os teóricos que veem um processo evolutivo na modernização do teatro brasileiro se afastam da ideia de um marco, os defensores da ruptura, por sua vez, “concordam que a encenação é o fator decisivo para a erupção da renovação cênica entre nós” (MOSTAÇO, 2006, p. 185). A encenação de *Vestido de noiva*, portanto, reuniria os elementos necessários para a modernização do teatro no Brasil: autor, texto, encenador e elenco.

Um dos maiores defensores da encenação da peça rodrigueana como marco inaugural do teatro moderno é Sábato Magaldi. Para sustentar sua argumentação, o teórico

⁶ Movimento apontado por Dória como tendo sido influenciado pelo futurismo.

⁷ A encenação de *A última encarnação de Fausto*, o grupo Colmeia, o projeto Caverna Mágica e o Teatro de Arte.

busca as origens do modernismo teatral internacional para compará-las com o caso brasileiro. Dessa forma, o teórico considera que “não se pode datar o teatro moderno a partir de um movimento ou uma escola que tenham definido as outras artes” (MAGALDI, 2006, p. 49). Magaldi argumenta que sendo o teatro uma arte autônoma, “não mera materialização cênica da arte literária” (MAGALDI, 2006, p. 49), foi a partir da figura do encenador, ao assumir a autoria do espetáculo, que podemos falar em início da modernidade no teatro.

O mesmo, de acordo com o crítico e teórico, teria se dado no Brasil, quando Os Comediantes viam a necessidade da visão unitária e artística de um encenador. Assim, com a direção de Ziembinski, que “renovou esteticamente o espetáculo brasileiro” (MAGALDI, 2006, p. 59), a também renovação do texto dramaturgico de Nelson Rodrigues e da cenografia de Santa Rosa, a montagem de *Vestido de noiva* em 1943 seria, para Magaldi, “a complementação teatral retardada, mas genial, da revolução modernista” (MAGALDI, 2006, p. 117). Nessa montagem, a figura do astro teria dado lugar a uma equipe harmonizada de atores, a iluminação fixa seria substituída por mais de uma centena de efeitos luminosos, o cenário, outrora feito por telões pintados, seria agora construído, valorizando a presença do ator. Também o texto dramaturgico que costumava se caracterizar por uma linearidade, com apresentação e desfecho de um conflito ganha, nas mãos de Nelson, três planos que mostram ações simultâneas em tempos diferentes (MAGALDI, 2006, p. 129-130). A estreia de *Vestido de noiva*, para Magaldi, fez desaparecer “o complexo de inferioridade do palco brasileiro” (MAGALDI, 2006, p. 131).

Décio de Almeida Prado, por seu turno, não defende a encenação de *Vestido de noiva* como marco do teatro moderno de modo tão veemente como Sábato Magaldi. Segundo o crítico, os diretores de Os Comediantes teriam trazido o teatro “para o centro das cogitações nacionais, num golpe de sorte ou de clarividência, através de uma só temporada, mais ainda, de um só incrivelmente bem-sucedido espetáculo” (PRADO, 2001, p. 39-40). De fato, Décio de Almeida Prado reconhece também as renovações presentes no texto dramaturgico “por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão da típica ficção moderna” (PRADO, 2001, p. 40) e na encenação de Ziembinski.

Prado, no entanto, localiza a montagem de *Vestido de noiva* como um dos empreendimentos amadores que contribuíram com a modernização do teatro, embora a encenação tenha grande importância não só por ter trazido o teatro “para o centro das cogitações nacionais”, como também por ter elevado o teatro “à dignidade dos outros gêneros literários” (PRADO, 2001, p. 40). Para o crítico, o “ciclo heróico do amorismo” (PRADO, 2001, p. 41) teria se encerrado em 1948, com a estreia de *Hamlet*, encenada pelo Teatro do Estudante do Brasil. A partir de então, Décio defende a ideia do profissionalismo, “traduzir em dados orçamentários as conquistas estéticas, evoluir das temporadas fortuitas para a continuidade das companhias permanentes” (PRADO, 2001, p. 41). Isso teria se concretizado, portanto, com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, em 1948.

O TBC, através da estrutura administrativa levada a cabo pelo engenheiro Franco Zampari, em São Paulo, e de seu programa estético voltado para um número maior de encenadores estrangeiros e de atores, além de textos consagrados, desde clássicos universais a peças de apelo popular, fazia, segundo o crítico, o Brasil sair “de seu casulo” (PRADO, 2001, p. 44), atualizando-se e internacionalizando-se. A estabilidade do TBC pode ser verificada pelos seus quinze anos de existência, apesar de ter tido diferentes diretores, encenadores e atores: “nesse sentido foi [...] o denominador comum do palco brasileiro, ao mesmo tempo que seu mais alto padrão de qualidade” (PRADO, 2001, p. 45).

Tal como Décio de Almeida Prado, Iná Camargo Costa confere ao TBC o marco do teatro moderno no Brasil, devido ao seu profissionalismo, sua “maneira sistemática, ou organizada, ou ainda como programa economicamente viável” (COSTA, 1990, p. 98).⁸ Alguns “sintomas” de modernidade que a teórica reconhece nos já comentados aqui Teatro de Brinquedo, peças de Oswald de Andrade, TEB, Os Comediantes, além dos paulistas GUT e GTE, teriam culminado na fundação do TBC.

Iná Camargo Costa, assim como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, procura pensar sobre o conceito do “moderno” a partir do modelo internacional para, então, examinar de que modo ele passou a ser produzido no Brasil. Em linhas gerais, enquanto os dois outros críticos viam no advento da figura do encenador as bases para a

⁸ Esse longo artigo foi publicado posteriormente em livro, em 1998, pela editora Vozes, intitulado *Sinta o drama*. Essa edição mais recente, embora com publicação esgotada, é a mais consultada e utilizada em estudos.

modernização do teatro internacional, Iná Camargo Costa confere ao processo histórico desencadeado pela crise do drama e à produção do teatro épico que se seguiu, além do trabalho do encenador, o conceito de teatro moderno.

Tributária do pensamento de Antonio Candido⁹ no que diz respeito a nossa suposta dependência cultural e nosso “vínculo placentário com as literaturas europeias” (CANDIDO *apud* COSTA, 1990, p. 109), a quem cita como epígrafe que abre o segundo capítulo do artigo, intitulado “Importação e produção do teatro moderno no Brasil” (COSTA, 1990, p. 109), a teórica comenta sobre o “mal-estar” que a expressão “teatro moderno” provoca, uma vez que durante muitos anos o teatro no Brasil “passou relativamente à margem de todo o processo que lhe deu origem” (COSTA, 1990, p. 110).

No entanto, para a teórica, enquanto a modernidade teatral europeia – assumindo uma perspectiva brechtiana – teve a experiência com o movimento operário, no Brasil ela foi consolidada pela criação do TBC, mas cuja fundação foi possível através da “proliferação de uma burguesia com anseios cosmopolitas em condições de patrocinar (tanto financiando como consumindo) um teatro de padrão internacional” (COSTA, 1990, p. 110). Iná Camargo Costa argumenta que, como o TBC importara seus principais encenadores da Itália e buscara os textos mais apreciados da França e dos Estados Unidos,

[...] tratava-se mais uma vez do processo – já habitual e, por assim dizer, natural, como demonstraram em relação a outros aspectos da nossa literatura Antonio Candido e Roberto Schwarz – de modernização da cultura no Brasil: o da atualização das elites em relação ao padrão internacional [...]. (COSTA, 1990, p. 110)

Para a teórica, foi somente após a absorção do impacto que a importação do teatro moderno causou e as mudanças que o país vivia, que uma dramaturgia nacional e uma dramaturgia popular podem ser reivindicadas (COSTA, 1990, p. 113-114).

Ao passo que os teóricos examinados até aqui tenham se pautado no conceito de teatro moderno a partir do modelo europeu para refletir acerca da modernização do teatro no Brasil e seus possíveis marcos, Tânia Brandão apontará para um outro caminho a fim de pensarmos sobre a consolidação do teatro moderno no país.¹⁰

⁹ A influência do pensamento de Antonio Candido também pode ser observada em muitos textos de Décio de Almeida Prado, nos quais o crítico do teatro se baseia no conceito de Sistema Literário proposto por Candido para pensar uma possível formação do teatro no Brasil.

¹⁰ Em diversas ocasiões, Tânia Brandão já ressaltou que, embora seja quase impossível se falar de um teatro brasileiro, uma vez que historicamente o teatro seja o do eixo Rio-São Paulo, no Brasil, a figura do ator precedeu a do autor. O ator também esteve, durante décadas, no centro das montagens e dos grupos.

Ao considerar que a modernidade no teatro se deu através de um conjunto de transformações da cena – desejo de ruptura, supressão da figura do ator como astro e do ponto para auxiliá-lo, aparecimento de técnicas de interpretação, texto teatral que procura se libertar das regras dramáticas rígidas, uso multifacetado da luz e do som, liberdade de uso do espaço cênico e da cenografia e descoberta da teatralidade – que culminou com o surgimento da encenação, a teórica argumenta que não é possível, no caso brasileiro, realizar uma aproximação histórica com o processo europeu de modernização da cena (BRANDÃO, 2002, p. 16-19). Isso, contudo, não a faz pensar no caso brasileiro como atraso em relação ao processo de modernização do teatro internacional.

Tânia Brandão identifica, nas experiências de algumas manifestações teatrais das décadas de 20 e 30 já abordadas aqui, alguns “arroubos modernos”, mas acredita que o processo de modernização efetiva ocorreu com a ação de amadores, mais especificamente, com o TEB, o Grupo de Teatro Experimental, organizado por Alfredo Mesquita, o Grupo Universitário de Teatro, dirigido por Décio de Almeida Prado, e o grupo Os Comediantes e a encenação de *Vestido de noiva*. Ainda segundo a pesquisadora, o Teatro Popular de Arte, criado por Sandro Polloni e Maria Della Costa em 1948, foi a primeira companhia teatral moderna brasileira estável e que lançou o modelo para a profissionalização do teatro moderno no país, recorrendo ao uso do diretor estrangeiro e alternando peças “de bilheteria” com “peças culturais”, posto que sua estreia antecedeu a carreira profissional do TBC. No entanto, Tânia Brandão confere ao TBC a institucionalização e difusão do teatro moderno.

Considerações finais

Dentre os que defendem a perspectiva da ruptura para encontrar um marco do teatro moderno, apenas Sábato Magaldi vê, na encenação de *Vestido de noiva*, todos os elementos necessários à modernização da cena brasileira. Embora Décio de Almeida Prado, Iná Camargo Costa e Tânia Brandão reconheçam as enormes transformações provocadas por essa montagem, ao reunir novas propostas de uso de luz, cenografia, direção e texto dramático, eles consideram que foi a profissionalização do teatro que estabeleceu e marcou o teatro moderno. No entanto, enquanto Décio de Almeida Prado e

Iná Camargo Costa defendem o empreendedorismo e renovações artísticas do TBC,¹¹ Tânia Brandão recua em um ano esses fatores, atribuindo ao Teatro Popular de Arte a primazia na estreia de uma peça por uma companhia estável, embora concorde com eles em relação ao TBC como marco do teatro moderno brasileiro: “É curioso observar que a própria história do TBC, marcada por diferentes fases, traduz em si mesma a vitória, os limites e as possibilidades de nosso modernismo teatral” (BRANDÃO, 2002, p. 54).

Ademais, o pensamento de Tânia Brandão se difere desses outros teóricos no que diz respeito à importância da “importação” do teatro moderno internacional. Pode-se inferir que, a partir dos textos estudados aqui e escritos pela pesquisadora, a presença nesse país de encenadores estrangeiros e utilização mais tardia de elementos constitutivos do teatro moderno internacional não configuram um “atraso”, “incômodo” ou “sentimento de inferioridade”, como apontados por Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Iná Camargo Costa. Os argumentos utilizados por Tânia Brandão não se pautam na oposição nacional e internacional, conforme pensamento de Antonio Candido que influenciou essa geração de teóricos da USP examinados aqui.

Ao passo que Beatriz Resende ressalta a importância de vermos uma pluralidade no movimento modernista para além daquele paulista, assinalando que “o que quero recordar é que [...] o movimento se fez hegemônico, o que minimizou ou eliminou do mapa cultural do Brasil outras manifestações literárias e artísticas”¹² (RESENDE, 2014, p. 77), realizando isso em seu artigo, onde, nas artes plásticas, “os outros” do modernismo no Rio seriam, por exemplo, a *art-déco* (RESENDE, 2014), Tânia Brandão irá examinar a presença modernista carioca através de estudo do Teatro dos Sete, fundado em 1959 por Gianni Ratto, Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sérgio Britto e Ítalo Rossi. Utilizando a expressão cunhada por Resende, poderíamos dizer, portanto, que esse estudo da teórica teatral se trata “dos outros” do modernismo no teatro do Rio de Janeiro.

¹¹ J. Guinsburg e Armando Sérgio argumentam que, embora o TBC, além de outras companhias e encenações, tenham contribuído para a modernização do teatro no Brasil, havia também a necessidade da criação de uma escola de teatro e a Escola de Artes Dramáticas de São Paulo “foi sem dúvida a primeira resposta concreta e sistemática à necessidade de moldar um novo ator, capaz de dar conta do repertório culturalmente mais ambicioso recém-proposto e que voltado antes de tudo para um requintado cultivo artístico do palco, em detrimento do sucesso fácil e do proveito comercial apenas” (GUINSBURG; SILVA, 1992, p. 162). Os pesquisadores creditam à EAD a “busca de uma nova ética e estética da cena” (GUINSBURG; SILVA, 1992, p. 164) da qual as companhias teatrais, inclusive o TBC, se beneficiou.

¹² “Lo que quiero recordar es que de este modo el movimiento se hizo hegemónico, lo que minimizó o eliminó del mapa cultural del Brasil otras manifestaciones literarias y artísticas” (tradução nossa).

A partir da proposta de pesquisa de Beatriz Resende de associar as transformações artísticas às mudanças da própria cidade do Rio de Janeiro – examinar o modernismo carioca a partir de uma perspectiva local e de sua especificidade –, seria também possível repensarmos o modernismo no teatro brasileiro, em diferentes cidades, sem considerá-lo tributário do modelo modernista europeu.

Isso, no entanto, não resolveria o problema que a teoria, a crítica e a história do teatro enfrentam ao conceituarem “teatro moderno” e ao tentarem encontrar seus marcos. A proposta de pensarmos o modernismo no teatro brasileiro a partir de uma perspectiva e especificidade local, tal como sugere Beatriz Resende para o estudo do modernismo carioca no campo das artes visuais, afasta, inclusive, a possibilidade de apontarmos para um marco do teatro moderno brasileiro, acenando com a ideia de “modernismos” nas diversas cenas do país. Afinal, como Resende aponta: “não tem sentido falar do movimento modernista no Brasil sem uma proposta de revisão de valores, de questionamento de dogmas e, sobretudo, sem assumir uma atitude saudável de convivência com a pluralidade”¹³ (RESENDE, 2014, p. 75).

Referências bibliográficas

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

COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. *Discurso*, São Paulo, n. 18, p. 85-96, 1990. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37941>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC-SNT, 1975.

GUINSBURG, J.; SILVA, Armando Sérgio da. A Escola de Arte Dramática de São Paulo e o Moderno Teatro Brasileiro. In: _____. *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 1992.

¹³ “[...] no tiene sentido hablar del movimiento modernista en Brasil sin una propuesta de revisión de valores, de cuestionamiento de dogmas y, sobre todo, sin asumir una actitud saludable de convivencia con la pluralidade” (tradução nossa).

FISCHER, Luís Augusto. Reféns da modernistolatria. *Piauí*, São Paulo, ed. 80, maio 2013. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/refens-da-modernistolatria/>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

MAGALDI, Sábado. *Teatro sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MOSTAÇO, Edécio. Modernismo (Teatro e). In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RESENDE, Beatriz. Río de Janeiro y otros modernismos. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, v. 18, n. 35, p. 73-85, 2014.

VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2014.